

EL CARNAVAL EN LA REGIÓN PUEBLA Y TLAXCALA

Acercamientos etnográficos y multidisciplinares

Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez
(coordinadores)



Puebla
GOBIERNO DE LA CIUDAD

LA CAPITAL
IMPARABLE

IMACP
INSTITUTO MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA DE PUEBLA

PUEBLA
500
FONDO EDITORIAL
DIGITAL

**ETNO
GRAF**
GESTIÓN
& CULTURA

EL CARNAVAL EN LA REGIÓN
DE PUEBLA Y TLAXCALA
Acercamientos etnográficos y multidisciplinares

Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez
(Coordinadores)

HONORABLE AYUNTAMIENTO DE
PUEBLA DE ZARAGOZA

PEPE CHEDRAUI BUDIB
Presidente Municipal

ANEL NOCHEBUENA ESCOBAR
**Directora del Instituto Municipal de
Arte y Cultura de Puebla**

FERNANDO RÍOS ROCHA
**Subdirector de Desarrollo Artístico y
Cultural**

RENÉ TABAREZ HERRERA
Coordinador de Patrimonio Cultural

GEORGINA DEL CARMEN MEZA GORDILLO
Coordinadora de Fomento a la Lectura

EL CARNAVAL EN LA REGIÓN DE PUEBLA Y TLAXCALA

Acercamientos etnográficos y multidisciplinares

Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez
(Coordinadores)



Puebla
GOBIERNO DE LA CIUDAD

LA CAPITAL
IMPARABLE



INSTITUTO MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA DE PUEBLA

© D. R. 2025 Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla
Av. Reforma 1519, Barrio de San Sebastián, 72090. Puebla
de Zaragoza, Pue.

Primera edición 2018
ISBN: 978-607-8123-51-3

© D.R. 2025, Portada
El universo simbólico del carnaval Ximena Licona Gámez
Técnica: mixta

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley,
cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública y transformación de esta obra sin
contar con la autorización de los titulares de propiedad
intelectual. La infracción de los derechos mencionados
puede ser constitutiva de delito contra la propiedad
intelectual. Hecho en México

• ÍNDICE

§ EL CARNAVAL: PRÁCTICA COLECTIVA TERRITORIALIZADA
(A MANERA DE INTRODUCCIÓN)
Ernesto Licona Valencia/Martha Ivett Pérez Pérez p. 8

• PRIMERA PARTE: RELACIONES SOCIALES, IDENTIDAD Y CONFLICTO

§ EL CARNAVAL: ACERCAMIENTO A SUS SENTIDOS Y SIGNIFICACIONES
Mariana Figueroa Castelán p. 25

§ EL CARNAVAL EN LA REGIÓN PUEBLA-TLAXCALA
Leticia Villalobos Sampayo p. 40

§ EL CARNAVAL COMO EXPRESIÓN DE LA IDENTIDAD BARRIAL EN EL ALTO
Martha Ivett Pérez Pérez / José Armando López Sánchez /
Sofía Herrera González p. 62

§ «TODO COMIENZA CON EL LAZO FAMILIAR»: ORGANIZACIÓN SOCIAL DEL
CARNAVAL EN LA CUADRILLA DE LA 42 NORTE.
Lourdes Margarita Ortega Pérez/ Miriam Quiroz Ramírez /
Denise Montserrat Ramos Olvera p. 85

§ EL CARNAVAL DE SAN BARTOLO COMO CONSTRUCTOR DE UN TERRITORIO
Mariana Figueroa Castelán / David Alejandro García Sotelo /
Laura Penélope Urizar Pastor p. 101

§ CARNAVAL Y CONFLICTO EN SAN MIGUEL CANOA, PUEBLA: ACERCAMIENTO
ETNOGRÁFICO
Ernesto Licona Valencia/ Fátima Zúñiga Silverio /
Ana Gabriela Rojas Cuautla p. 124

§ LA FAMILIA Y EL BARRIO: DOS FORMAS DE ORGANIZACIÓN SOCIAL EN EL
CARNAVAL DE SAN PEDRO CHOLULA
Alejandra Gámez Espinosa / Ithzel Cruz Hernández p. 163

§ TERRITORIO Y FIESTA EN TORNO A LOS BATALLONES EN EL CARNAVAL DE SAN PEDRO CHOLULA: UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

Sebastián Licona Gámez / Daniel Sánchez Águila p. 183

§ EL CARNAVAL DE HUEJOTZINGO Y SU INFLUENCIA EN LAS LOCALIDADES DE LA SIERRA NEVADA

Francisco Farfán Salas p. 202

§ NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE EL CARNAVAL Y LAS IDENTIDADES SOCIALES: EL CASO DE LA CAMADA ZELTZIN, TLAXCALA

Luis Jesús Martínez Gómez / Janina Cid de Jesús p. 219

• **SEGUNDA PARTE: SONORIDAD**

§ LA MÚSICA DE VIENTO EN EL CARNAVAL DE SAN PEDRO CHOLULA, PUEBLA: ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

Rosalba Ramírez Rodríguez / Gabriela Caballero Aranda p. 241

§ MÚSICA Y BANDAS EN EL CARNAVAL DE ATLIMEYAYA, VALLE DE ATLIXCO

Adelaido Amaro Aranda p. 260

§ DE LOS ACORDES DEL VIOLÍN A LA CADENCIA TROPICAL DE LOS TECLADOS: CAMBIO Y TRASFORMACIÓN EN EL CARNAVAL DE LOS BARRIOS DE LA CIUDAD DE PUEBLA

Ricardo Campos Castro p. 278

§ HACIA UN MODELO EXPLICATIVO DE LA DIVERSIDAD SONORA DEL CARNAVAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA Y ZONAS CONURBADAS

Luis Alejandro Villanueva Hernández p. 302

• TERCERA PARTE: LA CONSTRUCCIÓN SOCIOESTÉTICA

§ UNA QUE OTRA LENTEJUELA: LAS CAPAS DE LOS CHARROS DE CARNAVAL,
ZONA SUR DE TLAXCALA (1915-2016)

Víctor Antonio Pérez Luna / América Hernández Solares /
Víctor Montero Morales p. 330

§ EL CARNAVAL Y EL SISTEMA MUSICOREOGRÁFICO DE LOS HUEHUES, CASO
CUADRILLA «HUEHUES DEL ARRABAL XONACA» DE PUEBLA: PRIMERA APROXI-
MACIÓN

Lucía Tapia Briones / Francisco Merino Medel p. 355

§ EL CARNAVAL, EXPRESIÓN POPULAR URBANA EN LOS BARRIOS, PUEBLOS Y
COLONIAS DE LA CIUDAD DE PUEBLA, MÉXICO

Delia Domínguez Cuanalo / Lilia Varinia López Vargas p. 371

EL CARNAVAL:
PRÁCTICA COLECTIVA TERRITORIALIZADA
(A MANERA DE INTRODUCCIÓN)

Ernesto Licona Valencia

Martha Ivett PérezPérez

En noviembre de 2014 se llevó a cabo la exposición temporal «Los huehues. El carnaval en los barrios, colonias y pueblos urbanos», en el Museo Regional de Puebla, que se realizó en conjunto con el INAH, encabezado por la Dra. Delia Domínguez, y un equipo de investigadores —conformado por estudiantes y profesores— del Colegio de Antropología (BUAP) dirigido por el Dr. Ernesto Licona. El conjunto de investigaciones de campo representó un primer acercamiento etnográfico para abordar una de las prácticas socioculturales de celebración más importantes de la región Puebla-Tlaxcala: el carnaval.

Posteriormente, se propuso generar un espacio de diálogo y reflexión sobre el carnaval en donde se intercambiaran experiencias, se compartieran etnografías y se pusieran sobre la mesa problemáticas que devienen de esta práctica celebratoria. Así, en 2017 la BUAP, a través del Colegio de Antropología Social, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP) y la organización civil Etnograf: gestión y cultura A.C., lograron consolidar dicha propuesta en un evento académico de talla nacional creando el «Primer coloquio nacional sobre estudios del carnaval en México», que tuvo como ejes centrales: organización, territorio, identidad, música y danza, estética, procesos históricos, globalización y espectacularización, así como los aspectos mitológicos del carnaval.

La respuesta y participación en este Primer Coloquio, tanto de estudiosos, «carnavaleros» y público en general, llamó la atención al ser aceptado y concurrido, evidenciando la falta de un espacio de dicha índole. Por todo ello, se gestionó el presente libro como resultado de ese encuentro de voces multidisciplinares con una orientación regional, que coadyuva a caracterizar socioculturalmente al territorio poblano-tlaxcalteca¹.

El carnaval es una expresión cultural «territorializada» que emerge socialmente desde donde se habita, por lo que no sorprende la coexistencia de distintas maneras de *hacer carnaval*, las cuales están en función de la organización social, los personajes, los vestuarios, la música, la danza y el territorio. El carnaval es una celebración popular de gran importancia debido al impacto social y a su trascendencia en la actualidad. Año con año se ha consolidado como una de las principales prácticas de celebración en la región, con elementos estructurantes que caracterizan a los diferentes carnavales, tales como: la irrupción temporal en la vida cotidiana; la organización social basada en lazos familiares, de compadrazgo o vecindad; el atavío del cuerpo y su preparación física y simbólica para dicha celebración; y la inclusión cultural, pues sin importar edad, género o adscripción territorial integran niños, transexuales, mujeres, jóvenes, adultos, amas de casa, habitantes de diferentes territorios, indígenas, ciudadanos, agricultores, migrantes, locatarios, turistas, etcétera.

I. El llamado valle Puebla-Tlaxcala es una región construida socioculturalmente, un gran sistema territorial organizado por rasgos similares y diversos. Así, «la región es ante todo un territorio, un espacio apropiado material y simbólicamente, desde tiempos anteriores hasta la actualidad, por actores sociales diversos interrelacionados jerárquicamente, que desde diferentes escalas territoriales edifican identidades y pertenencias socioterritoriales a partir de ciudades, pueblos, barrios, colonias, etcétera.» (Licona, Cabrera, Pérez, 2017:23). Hablar de una macro área no implica homogeneidad en todos sus rasgos culturales, religiosos, económicos o sociales, pues la diversidad es necesaria para establecer unidad y conformar un territorio relacional. Incluso, una de las características principales del territorio Puebla-Tlaxcala es la compleja coexistencia de elementos socioculturales de la vida urbana y campesina-indígena, por lo que esto imposibilita referir una sola identidad regional. El carnaval, pensado como expresión sociocultural, es una práctica general presente en toda la región que posibilita una manera de estudiar al territorio Puebla-Tlaxcala.

No obstante, estos elementos estructurantes no reducen la diversidad carnalera, sino todo lo contrario; es posible distinguir y exaltar particularidades que caracterizan maneras de *hacer carnaval*. Así, resaltan los siguientes rasgos: práctica interpretativa, organización y personajes del carnaval.

PRÁCTICA INTERPRETATIVA

A partir de las explicaciones que justifican la realización del carnaval, deviene la manera en cómo los sujetos han venido practicándolo. Por ello, es posible clasificar, *grosso modo*, dos formas de *hacer carnaval*: teatralizaciones² y realización de danzas. Para el primer caso, estas pueden ser la puesta en escena de sucesos históricos, fundadas en el pasado y en la memoria colectiva, con cierta dramatización de un acontecimiento histórico-legendario, o bien, un suceso emblemático de la vida social. Tal es el caso de Nepopualco, Huejotzingo o Cholula en Puebla, o de San Felipe Teotlalcingo en Tlaxcala, en donde se lleva a cabo la representación de la batalla del 5 de mayo con múltiples batallones, adscritos a un barrio determinado, con la intención de reproducir el enfrentamiento. Del mismo modo en Huejotzingo se recrea la *Entrega de la Plaza de Armas* mediante un acto en el cual el presidente municipal traspasa —simbólicamente— el poder al general en jefe. Inclusive, como parte de las prácticas solemnes en el carnaval, los días lunes y martes se visita el panteón con la intención de recordar a los difuntos

2. Para Ileana Azor teatralidad se refiere a «... la creación de una espacialidad ficcional, cuya composición está tensionada y dinamizada por la mirada del otro que a fin de cuentas en estos casos es una prolongación de ellos mismos. La conciencia dual de ser una entidad diferente e igual a sí misma los hace ser conscientes de que forman parte de un cosmos que “se mueve” (y esto es importante), en esos días, y paulatinamente con el transcurrir de los ciclos, de manera distinta a los demás días del año. Es otro espacio o el mismo, pero pautado y asumido de otra manera, es otro tiempo (dilatado, casi interminable, fuera de la concepción vertiginosa y cambiante de lo rutinario) y es otro rol (distinguido, enmascarado, orgulloso de su nueva identidad). Estos elementos construyen una secuencialidad aparentemente caótica que el visitante ajeno a los acontecimientos percibe distanciado, pero conmovido, como si una cápsula transcendente envolviera esta metarrealidad» (Azor, 2006, p. 60).

«carnavaleros», dejando una corona de flores y realizando algunos bailes acompañados por música de banda; los carnavaleros disparan, beben y comen junto a las tumbas de sus amigos y familiares. Otro ejemplo de teatralización es el robo de la dama o novia en Huejotzingo, San Pedro Cholula o Nativitas. También en San Miguel Canoa se escenifica la boda indígena frente a todo el pueblo con todo lo que conlleva dicho ritual teatralizado.

Quienes no recrean dramatizaciones en los carnavales, realizan danzas y bailes, ya que para ellos el carnaval significa celebración, festejo y diversión, pero también libertad y desahogo. En los carnavales urbanos —en colonias, barrios y periferias— es donde las danzas y bailes son el objetivo del carnaval. Las danzas también envuelven dimensiones simbólicas, ya que comunican, a través de movimientos corporales, las actitudes, los objetos que la acompañan (capas, caretas, chicotes, listones, una garocha o una muñeca) y la música, encerrando un significado cultural. Por ejemplo, la danza de los puentes o listones hace alusión a la vida, «al saber estar tanto arriba como abajo»; las cuadrillas, aseguran los carnavaleros, hacen referencia a la coexistencia de dos culturas: la española y la mesoamericana; la danza del rito o charrito tiene su importancia en el arraigo con las historias que se cuentan en el barrio, por lo que el personaje del Charro Negro es un símbolo identitario en el cual se exalta la pertenencia al barrio por parte de la cuadrilla. Por otro lado, las danzas refieren también a la organización y jerarquía al interior de la cuadrilla o comparsa, ya que son los encabezados quienes dirigen la fila e indican los cambios de ritmo, ciclos o término del baile al resto de danzantes y también a los músicos. En el carnaval no hay solemnidad, todo es relajo. Los hombres se visten de mujeres pomposas; los hues beben excesivamente, los diablos constantemente cotorrean, se come abundantemente, se conforman «bolitas» de «cábulas», etcétera: el carnaval deviene en fiesta popular donde todos bailan y se divierten.

Estas variedades de carnaval —el dramatizado y en el que se danza— tipifican la práctica y algunos sentidos que se buscan resaltar. Desde el carnaval militar que teatraliza eventos históricos (Huejotzingo, San Pedro Cholula, Nepopualco, San Felipe Teotlalcingo), que escenifica retratos de la vida ritual de la comunidad (San Miguel Canoa), hasta el «carnaval festivo» que exalta una pertenencia territorial y prioriza la celebración por encima de la estética (barrios, colonias y unidades habitacionales de la ciudad de Puebla); así como el «carnaval alternativo» que mezcla lo tradicional con elementos globalizados (La Resurrección o la colonia La Libertad).

ORGANIZACIÓN CARNAVALERA

A partir de las maneras de interpretar y significar el carnaval, surgen las formas de organización interna que permiten la participación y construcción de redes sociales, tanto en el tiempo de carnaval, como en la vida cotidiana. De tal manera se pueden distinguir dos formas principales: mediante batallones y con cuadrillas o camadas.

Los batallones —presentes en muchos de los carnavales dramatizados— son grandes grupos integrados por hombres y mujeres quienes están al mando de un general en jefe. Esta agrupación tiene sus antecedentes en el sistema tradicional de mayordomías y a partir de la adscripción barrial, como en el caso de San Pedro Cholula y Huejotzingo. Cada batallón es identificado con algún distintivo, ya sea una lona, bandera o estandarte para indicar el nombre de la agrupación y el barrio de origen. Durante el carnaval ciertas riñas o confrontaciones pueden minimizarse al interior y entre vecinos, o bien, potenciarse entre barrio y barrio durante los enfrentamientos de batallones. Por ello es que resulta esencial la buena organización barrial durante esta celebración, pues además se eligen los cargos importantes, el general en jefe y

los otros cargos, teniendo la responsabilidad de organizar y ofrecer una comida al batallón de su barrio.

Las cuadrillas o camadas —propias de los carnavales danzantes— se organizan a partir de los lazos familiares y de afinidad, como la amistad y el compadrazgo, tejiendo así redes sociales que no solo dependen de la adscripción territorial. Las cuadrillas se extienden a toda la ciudad y sin importar los límites territoriales, así alguien puede pertenecer a la misma agrupación a pesar de no habitar en el lugar donde se origina o nombra la cuadrilla, ya que el deseo por pertenecer a cierta cuadrilla es fundado mediante la distinción y reconocimiento que la misma tenga ante el mundo carnavalero, es decir, se puede ser de la cuadrilla sin ser del barrio.

La organización está en manos de los encabezados y sobrecabeceras, quienes solventan los gastos (pago de músicos, comida, música para el remate de carnaval), toman las decisiones importantes y dirigen al momento de las danzas. Adquirir estas responsabilidades les permite generar un estatus dentro de la cuadrilla y un reconocimiento al interior de la colonia, unidad habitacional, junta auxiliar o barrio. Son, por lo general, familias enteras las encargadas de las cuadrillas y quienes ocupan los cargos de encabezados, ya sean compadres, amigos muy cercanos o familia política la que ocupa los cargos de sobrecabeceras. Por ello, la organización social del carnaval está sustentada en el parentesco.

DIVERSIDAD DE PERSONAJES

Los huehues son considerados los personajes más emblemáticos en un gran número de carnavales de la región Puebla-Tlaxcala. Sin embargo, debido a la gran diversificación de estilos, contextos socioculturales, antecedentes étnicos, cercanía con herramientas tecnológicas y a la influencia de procesos como la globalización, han contribuido al surgi-

miento de nuevos personajes, modificación de algunos y resistencia de otros para permanecer en la tradición carnavalera.

Cabe mencionar que algunos personajes incluso dotan de un rasgo identitario al carnaval local. Algunos de estos diversos personajes son los catrines, maringuillas, payasos, rockeros, xilonas, charros, chivarrudos, zuavos y turcos, arrieros, entre otros. De tal manera que los personajes resaltan el vínculo del sujeto cotidiano con su estructura y contexto social, por lo que podemos encontrar que las comunidades indígenas personifican lo tradicional y ancestral con las xilonas en San Miguel Canoa; los habitantes del barrio hacen emerger personajes míticos que aluden al arraigo territorial, como el charro negro en el barrio de El Alto o los charros en Papalotla; los jóvenes expresan su estatus generacional y un gusto musical mediante la inconformidad y la crítica con las cuadrillas de rockeros en La Resurrección; los zuavos y turcos significan un acontecimiento histórico importante en Huejotzingo y San Pedro Cholula; los chivarrudos parodian a las autoridades locales en Zacatelco, Tlaxcala.

Además es de suma importancia ataviar al personaje con el vestuario necesario para caracterizarlo de la mejor manera y distinguirse entre el resto de los carnavales. Por ejemplo, algunos objetos como las caretas, máscaras o antifaces son importantes porque posibilitan el ocultamiento y la adopción de otra personalidad más festiva, guerrera o sin inhibiciones; las capas, además de referir una adscripción territorial, permiten lucir al actor no solo con una postura, sino también por la elaboración y dedicación de la misma; las banderas, fajillas o estandartes son objetos distintivos que diferencian a un batallón o cuadrilla de otras, además de referir a una pertenencia territorial, a veces también incluyen imágenes identitarias de la cuadrilla.

Por tanto, los personajes tienen la facultad de posicionar y distinguir ciertos carnavales de otros. Por ejemplo, en Tlaxcala los chivarrudos se

caracterizan por sus chaparreras de pelo de chivo y pequeño caballito de madera; los charros, con capas bordadas en lentejuela y chaquira en San Cosme Mazatecochco, o una capa con símbolos patrios en San Miguel Tenancingo, proporcionan estatus entre camadas dependiendo de su antigüedad y confección; el bandido Agustín Lorenzo es conocido por ejecutar el rapto de la dama en Huejotzingo; los batallones de franceses, zuavos o turcos se reconocen por sus uniformes y escopetas necesarias para la escenificación de un enfrentamiento en San Pedro Cholula y Huejotzingo; en San Miguel Canoa bailan las xilonas con faldas y baberos; los catrines con sus grandes sombreros de plumas, trajes y zapatos elegantes y caretas costosas en Xonaca; las jovencitas que bailan con sus vestidos de quince años y un antifaz en los carnavales del sur de la ciudad; hasta los jóvenes vestidos de negro con playeras estampadas con mofas o críticas políticas, usando pulseras y collares de picos, con máscaras de látex o maquillados y bailando rock y metal, en la Resurrección; o las maringuillas transexuales que visten sensual y extravagantemente en El Alto.

Con todo lo anterior, afirmamos que la región Puebla-Tlaxcala se caracteriza por múltiples dinámicas socioculturales que articulan microrregiones en un sistema territorial, el cual puede ser construido a través del carnaval. De igual manera, pese a que el carnaval crea territorialidad, no es posible hablar de una identidad regional sino de rasgos culturales que construyen, a su vez, identidades locales mediante elementos particulares que distinguen carnavales dramatizados y danzantes, que los organizan en batallones o cuadrillas, dependiendo de la pertenencia barrial, familiar o de afinidad llevada a cabo en la vida ordinaria, y que un personaje del carnaval puede exaltar, tanto la norma social, como la identidad microrregional. Sirva esta breve introducción de marco para los artículos que conforman el presente libro, a manera de un primer acercamiento etnográfico al carnaval.

Este libro está compuesto por diez y siete artículos conceptuales, etnográficos y descriptivos sobre los distintos carnavales, principalmente en Puebla y Tlaxcala. El conjunto de estas investigaciones se ha organizado en tres grandes temáticas: Relaciones sociales, Identidades y conflicto; Sonoridad y La construcción socioestética. A continuación ofrecemos una breve reseña de cada capítulo.

PRIMERA PARTE: RELACIONES SOCIALES, IDENTIDADES Y CONFLICTO

El capítulo inicial, «El carnaval: acercamiento a sus sentidos y significaciones» de Mariana Figueroa, presenta los aportes que distintos autores han realizado a los estudios del carnaval, aportando diversas significaciones y sentidos sociales, y culturales de este fenómeno que tiene como elemento central la irrupción del orden cotidiano en una temporalidad extraordinaria. Por tanto, dice la autora, el carnaval modela territorialidades demarcando regiones y características culturales, es historia, tradición y también cambio, expresión de identidad social y cultural, fiesta que enuncia lo sagrado y lo profano, es público y social generando sociabilidad, relaciones, roles, jerarquías y conflicto. Se propone concebir el carnaval como objeto de estudio «multiforme» y favorable para abordar las identidades y la cultura.

«El Carnaval en la región Puebla-Tlaxcala», de Leticia Villalobos Sampayo, sirve como preámbulo al conjunto de investigaciones siguientes para entender al carnaval como una manifestación sociocultural que caracteriza a un territorio pese a la heterogeneidad presente por sus múltiples pobladores. El texto muestra a grandes rasgos, ciertos elementos distintivos de algunos carnavales de la región Puebla-Tlaxcala (Huejotzingo, San Pedro Cholula, Huamantla, Zacatelco, Momoxpan, San Baltazar Campeche), e incluso menciona tres explicaciones ontológicas —con antecedentes europeos, vinculadas a actividades agrícolas

y procedentes del mundo prehispánico—, que dan cuenta de los orígenes, pero que, sin importar las diferencias, el carnaval se vuelve un espacio de producción de significaciones que construyen territorialidad.

En el trabajo «El carnaval como expresión de la identidad barrial en El Alto» de Martha Ivett Pérez Pérez, José Armando López Sánchez y Sofía Herrera González se entiende al barrio como constructor de identidades socioculturales y al carnaval como práctica de conflicto temporal, afirmando que la identidad carnavalera expresa una «raíz barrial», la cual va a permitir el arraigo en el barrio de El Alto. Además, muestran etnográficamente seis elementos en los que es posible vislumbrar la identidad barrial: origen del carnaval, nombre de la cuadrilla, posicionamiento al interior de la cuadrilla y en los dispositivos objetuales, personajes emblemáticos y danza. Concluyen con una premisa que relaciona la identidad barrial, niveles de arraigo y el cargo o posicionamiento al interior de la cuadrilla.

Por su parte, en el texto «Todo comienza con el lazo familiar»: Organización social del carnaval en la cuadrilla de la 42 Norte. de Lourdes Margarita Ortega Pérez, Miriam Quiroz Ramírez y Denise Montserrat Ramos Olvera se plantea que todas las prácticas del carnaval están sustentadas en el parentesco, ya que es a partir del núcleo familiar donde se lleva a cabo un reconocimiento de los miembros y de la estructura social de la cuadrilla. Con el concepto de sociabilidad analizan las relaciones familiares-carnavaleras y toda la estructura social de la cuadrilla de la 42 norte, la cual es condensada en un esquema que traduce las relaciones y los lazos familiares. Además, se construye la categoría de «sociabilidad carnavalera», la cual es entendida a partir de la interacción social y de los roles asumidos fuera y dentro de la cuadrilla, en la colonia y con otras cuadrillas.

En el texto «El carnaval de San Bartolo como constructor de un territorio» de Mariana Figueroa Castelán, David Alejandro García So-

telo y Laura Penélope Urizar Pastor se hace referencia al territorio del sur de la ciudad de Puebla, una periferia que es capaz de llevar a cabo una práctica ritual que ha sido centralizada por los carnavales que se conciben como legítimos. Es así que el carnaval de San Bartolo permite generar una experiencia como habitante sureño, con relaciones, estrategias de movilidad, prácticas y formas simbólicas específicas de este territorio. La riqueza de este apartado va desde los aportes teóricos para estudiar la territorialidad, los resultados etnográficos y la construcción de la noción de «territorio carnavalero» para subrayar la experiencia y los sentidos sociales que implica habitar el sur.

En el texto «Carnaval y conflicto en San Miguel Canoa, Puebla: un acercamiento etnográfico» de Ernesto Licona Valenci, Fátima Zuñiga Silverio y Ana Gabriela Rojas Cuautla se piensa al carnaval como un suceso festivo en conflicto. De igual forma se afirma que el carnaval es una extensión de la vida social conflictiva debido a la utilización del territorio, a ciertas preferencias políticas y a la confrontación de los diversos estilos y atuendos de las cuadrillas que participan en el carnaval de Canoa. Cabe señalar que el conflicto durante el carnaval no altera el orden cotidiano, más bien es una forma de socialización temporal que mantiene el tiempo de celebración y participación de toda la comunidad. Caracterizan al carnaval de este pueblo urbano como una representación o teatralización de la boda indígena, lo que lo diferencia de los primeros carnavales ya presentados en la zona urbana de la ciudad de Puebla.

En el texto «La familia y el barrio: dos formas de organización social en el carnaval de San Pedro Cholula» de Alejandra Gámez Espinosa e Ithzel Cruz Hernández la discusión se concentra en los lazos de parentesco y la pertenencia barrial durante el carnaval, ya que estas maneras de organización social estructuran, no solo la vida cotidiana, sino también la ritual. El carnaval de Cholula posibilita, tanto la integración

del barrio como la convivencia familiar, siendo ambas formas básicas de organización y distribución de las tareas, así como del disfrute. La familia se organiza, compra y confecciona los trajes, participan en las representaciones y preparan la comida; mediante los barrios se conforman los batallones en los cuales se expresa una adscripción y relación barrial. Es así que durante el carnaval y a través de los grupos familiares y barriales, las autoras dan cuenta de una identidad y pertenencia sociofamiliar y barrial en San Pedro Cholula.

De igual forma, en el texto «Territorio y fiesta en torno a los batallones en el carnaval de San Pedro Cholula: un acercamiento etnográfico» de Sebastián Licona Gámez y Daniel Sánchez Águila, se describen los distintos elementos socioculturales del carnaval en Cholula con la intención de señalar que solo a través de la práctica se construyen y significan los espacios en temporalidades específicas, es decir, muestran la intrínseca relación entre tiempos, sujetos y lugares para referir al espacio y tiempo del carnaval como apropiado por distintos sujetos. Afirman que el carnaval es una expresión de una identidad territorializada a partir de la pertenencia a un batallón, un barrio y una comunidad.

Dentro del texto «El carnaval de Huejotzingo y su influencia en las localidades de la Sierra Nevada» de Francisco Farfán se realiza un recuento histórico y de historia oral sobre el carnaval, además de un detallado ejercicio descriptivo acerca de las prácticas carnavaleras de Huejotzingo y sus comunidades cercanas. Plantea que el carnaval, como práctica ritual, cumple con el objetivo de recordar el pasado a pueblos originarios a manera de memoria colectiva festiva, debido a todos los elementos tradicionales que exaltan sus rasgos identitarios como una de las fiestas más importantes de la región. El gran aporte de este capítulo es el reconocimiento de una microrregión carnalesca, la Sierra Nevada, con pueblos originarios que han logrado extender a otras poblaciones —e incluso países— dicha festividad.

En el artículo «Notas etnográficas sobre el carnaval y las identidades sociales: el caso de la camada Zeltzin, Tlaxcala» de Luis Jesús Martínez Gómez y Janina Cid de Jesús se presenta la relación entre identidad y carnaval para el caso de la camada Zeltzin. Con este trabajo muestran que las camadas y sus danzas constituyen un elemento fundamental para el proceso de construcción de la identidad social, todo ello a partir del autorreconocimiento y autoidentificación de rasgos dancísticos, geográficos y sociales, además de la vestimenta, tradición del carnaval y los vínculos afectivos que han construido a lo largo de su práctica.

SEGUNDA PARTE: SONORIDAD

En «La música de viento y el carnaval de San Pedro Cholula» de Rosalba Ramírez Rodríguez y Gabriela Caballero Aranda se muestran las relaciones intermunicipales que San Pedro Cholula lleva a cabo con San Andrés Cholula y Huejotzingo, debido a su cercanía y lazos parentales. Es mediante la sonoridad del silencio, el ruido y la pólvora, que se asocia a la música —como medio expresivo— y el carnaval —como acontecimiento social— para propiciar un ambiente festivo. Su aporte radica en el análisis de los usos sociales de la música, así como de los comportamientos durante las ejecuciones sonoras, sobresaliendo los roles sociales, ritos y prohibiciones suprimidas durante el carnaval, entendiendo a la sonoridad como una construcción socialmente significativa.

En el texto «Música y bandas en el carnaval de Atlimeyaya, Valle de Atlixco» de Adelaido Amaro se presentan los rasgos culturales y musicales de la comunidad de San Baltazar Atlimeyaya y la influencia de las regiones de Cholula y Huejotzingo, a pesar de ser una localidad del Valle de Atlixco, en diversos rasgos identitarios como es en el caso de las festividades carnavaleras. A través de la minuciosa descripción que el

autor realiza, este texto es muestra del postulado inicial que afirma una serie de características socioculturales compartidas dentro del territorio Puebla-Tlaxcala y que la reafirma como región sociocultural.

El texto «De los acordes del violín a la cadencia tropical de los teclados: cambio y transformación en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla» de Ricardo Campos Castro se enfoca, primeramente, en la historia musical reconstruida por los carnavaleros para abordar los cambios y permanencias de los violines, bandas de viento, grabaciones en formato digital, teclados, bajo eléctrico y la relación con los sonideros. Con ello concluye que existe una continuidad cíclica que permite cierto dinamismo y cambio, que depende tanto de la acción del individuo como del propio proceso adaptativo de la música y la valoración social o creativa del que el músico-carnavalero tiene oportunidad.

En el capítulo intitulado «Hacia un modelo explicativo de la diversidad sonora del carnaval en la ciudad de Puebla y zonas conurbadas» de Alejandro Villanueva se aborda el entramado sonoro carnavalero con la intención de acercarse a una serie de prácticas culturales llevadas a cabo en dicha festividad, a través de un enfoque epistemológico multidisciplinario y culturalmente situado. El autor considera a los entornos sonoros como medios a partir de los cuales se habita y se conoce el mundo, ya que la sonoridad del carnaval produce y transmite conocimientos colectivos. La importancia de estudiar la dimensión sonora se debe a que, por medio de ella se expresan pautas sociales para los participantes, se establece un tiempo y se construye un espacio simbólico, muchas veces reconfigurando el uso y función de un determinado lugar, dando pie a la práctica carnavalera.

TERCERA PARTE: LA CONSTRUCCIÓN SOCIOESTÉTICA

El texto «Una que otra lentejuela: las capas de los charros de carnaval, zona sur de Tlaxcala, 1915-2016» de Víctor Antonio Pérez Luna, América Hernández Solares y Víctor Montero Morales parte de una perspectiva histórica para hacer alusión a las transformaciones del diseño y elaboración de la capa del charro del carnaval de San Cosme Mazatecochco, San Miguel Tenancingo y San Francisco Papalotla, ya que los estilos estéticos identifican esta subregión. Los autores describen cómo —a partir de la diversificación de los diseños— debido a la globalización, migración y mercantilización de ideologías, se ha ocasionado el cambio de materiales, imágenes y aumento de decoraciones.

El texto «El carnaval y el sistema musicoreográfico de los huehues, caso cuadrilla “Huehues del Arrabal Xonaca” de Puebla, Puebla, México: primera aproximación» de Lucía Tapia y Francisco Merino versa sobre la estrecha relación entre los sistemas musicales y coreográficos en una cuadrilla que tiene su origen en uno de los barrios más antiguos de la ciudad de Puebla. Parten de la premisa de la dependencia entre danza y música, entendiendo a ambos como procesos sociales. A partir de ello, describen la estructura dancística y el sistema musical de la cuadrilla «Huehues del Arrabal Xonaca» para dar cuenta de la apropiación y resignificación musicoreográfica que los han dotado de un estilo propio, entre la tradición y el dinamismo que el propio carnaval precisa.

En el trabajo «El Carnaval, expresión popular urbana en los barrios, pueblos y colonias de la ciudad de Puebla, México» de Delia Domínguez Cuanalo y Lilia Varinia López Vargas los autores apuestan por conectar, a manera de unidad estructurada, los conceptos de territorio, cultura y tradición. Hacen un recuento histórico sobre el origen del carnaval y la formación de los primeros territorios de la ciudad de Puebla, con la intención de mostrar los cambios que la ciudad ha tenido y, con ello, la conformación de sus prácticas culturales festivas. El barrio

se ha ido deshabitando y olvidando por procesos globalizantes, pero, a través del carnaval, resurge año con año.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azor, I. (2006). Los carnavales en México: teatralidades de la fiesta popular. *América sin nombre*, (8), 58-67.

Licona, E., Cabrera, V., y Pérez, I. (2017). La región Puebla-Tlaxcala: un territorio sociocultural sistémico (En prensa)

PRIMERA PARTE:
RELACIONES SOCIALES,
IDENTIDAD Y CONFLICTO

EL CARNAVAL:
ACERCAMIENTO A SUS SENTIDOS Y SIGNIFICACIONES

Mariana Figueroa Castelán¹

El carnaval es una práctica sociocultural que involucra múltiples sentidos, formas y significaciones, que se expresan en tiempos y espacios extraordinarios a través de diversas manifestaciones que condensan redes de relaciones y otros muchos ámbitos de la sociedad que no solo se explican desde las esferas rituales, sino a través de complejos y particulares entramados de significación: lo cotidiano y simbólico. Estas particularidades permiten considerar al carnaval como un hecho social que involucra diversos órdenes de sentido y significación, al mismo tiempo que se compone por aspectos socioculturales específicos que complejizan su práctica más allá de su dimensión ritual: aspectos económicos, estéticos, organizativos, identitarios, espaciales, evocativos, o de género, por mencionar algunos. Por ello, mi propósito es que este texto aporte algunos elementos para la delimitación y abordaje del carnaval como un objeto cognoscible, no solo para la ciencia antropológica, sino para cualquier ciencia que involucre —como temas de estudio— los objetos y objetivos que constituyen el fenómeno carnavalero, el cual se reviste de múltiples componentes que complejizan su constitución, vislumbrando en él aspectos operativos y significativos de la cultura y de los grupos que lo llevan a cabo.

Si bien el eje de sentido del carnaval se ancla en la idea de la irrupción del orden normativo cotidiano a partir de una temporalidad y espacialidad extraordinarias, este ritual festivo condensa diversas capas de significación; está atravesado por múltiples variables de manera si-

1. Profesora-investigadora del Colegio de Antropología Social, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) (mariana.figueroa@correo.buap.mx).

multánea que lo condicionan desde el interior y el exterior. De esta manera se puede afirmar que no existe un único sentido o significado del carnaval, ya que involucra diversos aspectos de la vida social y de las realidades culturales múltiples que lo llevan a cabo. Hablar del carnaval, entonces, es hablar de un fenómeno complejo, en constante reconfiguración y adaptación de formas, sentidos e implicaciones; un fenómeno que se comprende desde lo extraordinario de sus particularidades.

El carnaval, como espacialidad-temporalidad extraordinaria, no se adscribe solo a los fundamentos y calendarios cristianos, o en dado caso, a los rituales «paganos» cosmogónicos primitivos, más bien, el carnaval es un fenómeno constituido por diversas manifestaciones que conllevan sentidos relacionados con campos relevantes de los sistemas sociales, como estructuras y jerarquías de las cuadrillas, constitución de identidades mediante los vestuarios, dinámicas organizativas o de cargos, entre otros. A esto agregamos que actualmente el carnaval se ve permeado por dinámicas propias de la era de la información, así como por prácticas económicas y de gestión que lo han situado en ámbitos de proyección o resignificación a manera de «show» o espectáculo folclorista, como patrimonio o paquete turístico, en donde se resalta —de manera estratégica— un discurso basado en la conservación de los significados que lo sitúan como una costumbre que devela aspectos tradicionales de los grupos que lo ejecutan.

Por su flexibilidad y dinamismo —en cuanto a sus formas y patrones de adaptación, organización, ejecución e interpretación— el carnaval adquiere características significativas que le son atribuidas de manera contextual y coyuntural, por lo que su constitución como objeto cognoscible necesita ser planteada desde las propias perspectivas de los actores sociales que lo ejecutan, dando cuenta así de la multiplicidad de sus sentidos en medida en que se inserta en ámbitos de relevancia

local. La aproximación etnográfica al carnaval debe contemplar la producción de conocimientos particulares en relación con esquemas de sentido más amplios, y en dicotomía con otros aspectos particulares que lo resitúan en distintos entramados de significación, dando cuenta de las tensiones entre los ámbitos de lo local y global.

De esta forma, el carnaval refleja una constante tensión entre lo tradicional y lo moderno, el cambio y la permanencia, así como la renovación o patrimonialización de sus elementos. Por esto es que se debe reflexionar la figura epistémica, desde la cual se construye un conocimiento social particular sobre el carnaval, y evitar enfoques reduccionistas o mecanicistas. Esta labor epistemológica supone explicitar las escalas y categorías que se ponen en juego al momento de vislumbrar el fenómeno carnavalesco como unidad de análisis, ya que se puede hablar de distintas vertientes categoriales proclives a emerger del estudio de esta práctica. Asimismo, el carnaval posibilita la emergencia de diferentes y novedosas formas de sociabilidad, por lo que, de acuerdo a ciertos posicionamientos, este hecho social puede abstraerse como una variable de fenómenos ulteriores relacionados a él, a sus sujetos y dimensiones interpretativas.

LA DIVERSIDAD DEL CARNAVAL: «LOS CARNAVALES»

En diversos contextos urbanos y rurales, al menos en la región Puebla-Tlaxcala, existen manifestaciones propias del carnaval en diversas temporalidades y como parte de celebraciones distintas a la Semana Santa. En esta región es posible hablar de un «calendario carnavalesco» que se empalma (y muchas veces se superpone) a diversas fechas emblemáticas de corte ritual, religioso, cívico, e incluso político. Dicho calendario varía de acuerdo a criterios regionales o de adscripción sociocultural. Junto con la periodicidad, también es variable el formato

de la ejecución, por lo que es importante vislumbrar la diversidad de modalidades que adquiere el carnaval. Por esta razón, resulta pertinente hablar de «carnavales», en plural, ya que existen diversas formas de su reproducción, así como complejos de significación particulares que se desarrollan en los distintos contextos socioculturales en los que se lleva a cabo.

Aunada al ámbito temporal y operativo, emerge la dimensión espacial de los carnavales. Menciona Ernesto Licona (1994) que en la región Puebla-Tlaxcala, es posible vislumbrar un «territorio carnavalesco» que se expande y contrae de acuerdo a la temporalidad del año, adquiriendo diversos sentidos de acuerdo al emplazamiento espacial en el que se dé. Carnavales como el de Huamantla, Zacatelco, San Miguel Canoa, San Pedro Cholula, Huejotzingo, Nativitas, Papalotla o Apizaco reportan participaciones de más de veinte mil personas entre huehues, batallones, bailarines y apoyo logístico año con año. Cada uno conforma un campo particular de relaciones, prácticas y sentidos que se insertan en la cotidianidad, pero se expresan en tiempos y espacios extraordinarios. De esta manera, el carnaval se encuentra en constante dinamismo, emergiendo en distintos contextos y adaptándose a las narrativas y coyunturas históricas que dan estructura a las realidades sociales.

En la región Puebla-Tlaxcala existe una gran tradición carnavalesca, la cual integra a un gran número de cuadrillas y organizaciones —oficiales y no oficiales—, así como diversas figuras de sociabilidad, personajes, narraciones e instancias formales y civiles que operan en torno al carnaval, algunos con más de cinco generaciones participando de manera activa y continua. Asimismo, existen diversos giros comerciales, productivos y gestores de elementos relacionados con los carnavales. Oficios, cadenas distributivas o productivas de corte artesanal y semi-industrial alrededor de la confección de vestuarios, máscaras,

fuetes, cuartas y rifles, y de igual manera intervienen equipos de luces y sonido, grupos musicales, transporte, entre otros. Esto abre la ventana de un sinfín de objetos de análisis en torno a la conformación socio-cultural de los carnavales y su incidencia como ámbito de significación y construcción de la realidad para diversos ámbitos socioeconómicos. Existen grupos o unidades domésticas cuyo funcionamiento y sustento se basa en «industrias carnavaleras» que se fundamentan en conocimientos heredados. La organización y ejecución del carnaval posibilita el despliegue de toda una industria maquiladora y comercial de productos relacionados a él, así como una serie de gestiones de carácter público (gubernamental) para el uso de espacios, fechas, festejos y estrategias turísticas, entre otras planificaciones de carácter institucional y público en torno a los carnavales en la región Puebla-Tlaxcala.

En el caso de las cuadrillas en particular, existe una multiplicidad de formas y sentidos sociales que conllevan a generar dinámicas importantes emergidas de la reconfiguración ideacional propia del devenir de la historia. El carnaval se reconfigura a la par que se reconfiguran las necesidades y significaciones de la cotidianidad de sus actores, de ello que el carnaval permita vislumbrar tensiones emergidas de la propia historia social, como sería la generacional —cuadrillas de jóvenes que se «confrontan» a cuadrillas de adultos y adultos mayores— o la de género —cuadrillas *trans*—. También han surgido agrupaciones que se dedican al montaje del carnaval y a las danzas de manera profesional y de empresa, así como agrupaciones de bailarines que buscan difundir el carnaval desde un sentido de la gestión y promoción cultural, a través de figuras como la etnocoreología, o desde políticas públicas que buscan fomentar el sentido tradicional de este hecho social. No olvidemos que el carnaval es presente que se ancla a un pasado, y el pasado es tan incierto como el presente mismo.

Aunque no es exclusivo de la región, en Puebla y Tlaxcala el fenómeno carnavalero también se hace presente como contenido digital a través de grupos en redes sociales, comunidades virtuales, páginas y blogs, donde se pueden observar situaciones identitarias, pero también de conflicto entre las cuadrillas «rivales», las cuales se expresan en foros de discusión o a través de memes en estos sitios web. Estas modalidades de concreción se encuentran en constante dialéctica e interacción con los elementos de carácter prehispánico que se expresan a través de las diferentes modalidades del carnaval en la región. Aspectos que tienen que ver con calendarios agrícolas y cosmogonía se reproducen mediante una serie de narrativas híbridas entre lo local y global, al mismo tiempo que se anclan en mitos de corte histórico que aluden a la Conquista y otras temáticas del orden simbólico-identitario.

De este hecho social, barrial, identitario, estético, de género, conflictivo, público, relacional y posicional, se puede abstraer una serie de líneas de análisis derivadas del todo y de sus partes. Cada uno de estos ámbitos adquiere sus particularidades en la medida en que se consideren los ejes espacio y tiempo para dar cuenta de la multiplicidad de sentidos que incorpora el carnaval. Aparentemente existe un sentido general y común del carnaval que —socialmente y desde las teorías clásicas— alude a una «fiesta de locos», o se enfoca a las celebraciones primaverales ancestrales, que, aunado a la teología cristiana, se relaciona con la cuaresma. Sin embargo, el carnaval es eso y más; es permanente cambio y sentido. Su carácter colectivo y ritual permite dar cuenta de la tensión entre permanencia y cambio, tanto de sus sentidos, como de las formas en las que se adapta constantemente y de acuerdo al contexto en el que se inscribe. Por lo tanto, se puede hablar de distintas experiencias del carnaval, entendiéndolo como un sistema de códigos y elementos relacionados que se particulariza de acuerdo a los ejes tiempo y espacio. Si se considera que el carnaval sintetiza el orden normativo y sus

límites, en tanto a la estructura que se establece en la vida cotidiana, la diversidad de carnavales permitiría dar cuenta de múltiples órdenes y códigos normativos. En última instancia, esta sería solo una perspectiva desde la cual se puede acceder al carnaval a fin de concebirlo como unidad de análisis con diversas capas y escalas de significación en consonancia con múltiples aspectos de las praxis socioculturales.

A partir de un criterio de escalas y de la dialéctica entre categorías es que se posibilita el acceso al carnaval como objeto de estudio o sistema que incorpora múltiples capas de significación y acción social, lo cual da cuenta de las diversas vertientes de estudio de un mismo complejo de significados. De ahí que se puedan ubicar dos campos teóricos en torno a esta práctica; por un lado, el carnaval concebido en su más amplio sentido, es decir, como unidad integrada e integradora, y que se explica causalmente a través de su inserción en entramados de significación amplios, como los calendarios festivos —en su mayoría cristianos—, y por otro lado, el carnaval bajo su carácter cíclico en su modalidad ritual. Estas perspectivas se pueden encuadrar dentro de las teorías clásicas en medida en que abordan el ritual como una sucesión de prácticas estereotipadas que se fundamentan en narrativas teológicas o cosmogónicas que lo insertan en un entramado de explicación holística, como lo sería la teología cristiana o la teoría de «la locura».

Así pues, se parte de la idea de que el carnaval es «universal» porque hay referencias históricas que identifican celebraciones precristianas de carácter pagano de adoración a deidades relacionadas con la maternidad y la fertilidad —como Isis para la mitología egipcia—; fiestas como las Bacanalias, Saturnalias y las Lupercalias romanas que se relacionaban con libertinaje y desenfrenado ejercicio de la sexualidad, así como fiestas populares de transgresión moral en distintas geografías de Europa. Posteriormente se estableció el sentido del carnaval relacionado con la Cuaresma cristiana, generando la analogía entre «carne y

vigilia» como dos estadios de un mismo encuadre moral y normativo que se despliega en distintas temporalidades. Flores Martos (2001) retoma a Manuel Gutiérrez Estévez, quien postula que una forma clásica de abordar este sentido del carnaval es la apuesta y negociación de los códigos de la «carne» —lo que transgrede—, respecto a los códigos de la «Cuaresma» —lo moralmente normado—. De esta manera, se ha concebido al carnaval como una dramatización donde los códigos normativos se ponen en entredicho, vislumbrando la estructura, tanto en su orden moral como en el tiempo caótico que este hecho supone.

Relacionado a esto, la idea de pensarlo como una «fiesta de locos» alude a un ritual de «inversión» en el que se resignifican las jerarquías del orden social establecido de una manera «extraordinaria», aboliéndose temporalmente los rangos de autoridad, así como la violación del orden moral y normativo imperante en la vida cotidiana. Marcos Arévalo apunta:

Los *rituales de inversión* y los desórdenes que presidían las fiestas de locos, ceremonias burlescas cristianas, están más vinculados a la celebración de la liturgia según las reglas de la iglesia que a los rituales de la antigüedad. Esta antigua y extraña tradición de danzas y representaciones jocosas, imitaciones paródicas e irreverentes, mascaradas y regocijos que atacaban y ridiculizaban la jerarquía eclesiástica y los poderes civiles, significó un tiempo de extravagancias, reproche a los privilegiados, revancha de los subalternos y *negociación/inversión de las posiciones sociales*. En suma, tras-tocamiento de las reglas, los valores y una sátira de las costumbres (Heers en Marcos Arévalo, 2009, s.p.)

Así, las perspectivas clásicas conciben dos dimensiones estructurales del carnaval: por un lado —y su primordial eje de sentido— el rompimiento ritualizado del orden normativo cotidiano, lo cual le confiere un carácter de universalidad, ya que estas prácticas de ruptura con la cotidianidad se hacen presentes en múltiples sociedades de manera constante; por el otro, su constante reiteración de los ciclos temporales anclados a diversos ámbitos simbólicos, como lo serían los calendarios agrícolas o sagrados. Joan Prat (1993, p. 280) habla del carnaval como

un ritual que sintetiza diversos rituales por su estratégica posición en el ciclo anual de fiestas, lo cual le confirió «un papel estructurador de primer orden en la antigua concepción cíclica del tiempo en la que este se medía de acuerdo con los ritmos o biorritmos del mundo vegetal, animal y humano». Dicho autor lo piensa como un periodo de «caos generador de vida» puesto que permite la reproducción del orden social, así como los principios simbólicos fundamentales que explican el funcionamiento del universo. En este orden de ideas, el carnaval adquiere una dimensión explicativa desde la idea de «fertilidad» en la medida en que supone un periodo de abundancia, del resplandor de la carne y la reproducción biológica en el orden vegetal, animal y humano.

De esta manera, la idea de «ritual de inversión» a través de la figura de la «locura», del sentido de fertilidad, y del replanteamiento del orden normativo cíclico del mundo, son los principales elementos que conforman las perspectivas clásicas sobre el carnaval, abordándolo como una manifestación «universal» que adquiere diversos mitemas en medida en que se presenta en distintas geografías. Por otra parte, se encuentran los estudios que abordan al carnaval a partir de la identificación de capas de significación o prácticas insertas en él. Estas teorías contemporáneas redirigen la mirada toda vez que piensan la figura epistemológica desde la cual se construye su orden explicativo en relación e interacción con distintos órdenes socioculturales que permiten complejizar su abordaje, así como concebirlo en el marco de distintos entramados de significación, como un punto de conflicto y como fenómeno de adaptación entre lo local y global.

Así, un primer criterio para repensar las capas de significación del carnaval es concebirlo como un hecho social total, con un sentido repetitivo y cíclico, porque permite significar y demarcar tanto tiempo, como espacio, y el cual se relaciona con diversos ámbitos de sociabilidad y prácticas.

[El carnaval] establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado, lo profano, la ceremonia —religiosa y cívica— y lo lúdico, la celebración y la rutina, las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la transgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual (Homobono Martínez, 2004, p. 34).

A partir de esta idea se vislumbra el carácter estructurador del carnaval, el cual lo plantea como celebración que configura la realidad a través de diversas formas simbólicas que delinear relaciones y prácticas sociales con múltiples sentidos históricos y cotidianos. Diversos autores que abordan los procesos de modernización y modernidad retoman las celebraciones festivas y los carnavales como modos urbanos de construir sistemas de sociabilidad pública. Henri Lefebvre plantea la idea de «ciudad festiva» como una red de convergencias de celebraciones que revitalizan el protagonismo de los grupos sociales que habitan el espacio urbano. Autores como Javier Marcos Arévalo (2009), hablan del actual proceso de resignificación que se hace de los carnavales en la época contemporánea, los cuales deben ser entendidos como bienes culturales intangibles que se insertan en las industrias culturales como una «tradición cultural viva» que sintetiza formas de vida, expresando la cosmovisión e identidad de los pueblos, así, su carácter de «vivos» implica un constante proceso de cambio y adaptación.

Ahora bien, la puesta en marcha del carnaval supone una dramatización en tanto su conformación como práctica ritual, sin embargo, actualmente las representaciones se insertan en órdenes formales y se establecen mecanismos institucionales para reproducir diversos aspectos de los carnavales. En este sentido, se presenta la distinción entre «fiesta y espectáculo», en la que se echan a andar diversos dispositivos que «institucionalizan los comportamientos carnalescos» (Arévalo, 2009, s.p.) y que más allá de la desfiguración momentánea del orden social, hacen que el carnaval se inserte en un orden administrativo que

busca insertarlo en un entramado de intercambio cultural a través de la figura del patrimonio. El carnaval como «objeto de consumo» se presenta como una de las facetas de la «espectacularización de la cultura», lo cual implica la inserción de sentidos y modalidades en su ejecución que complejizan la forma con la que se llevan a cabo, así como las significaciones que de ellos hacen sus actores sociales, los cuales en ocasiones se ven obligados a «institucionalizar» sus celebraciones en medida de los intereses turísticos que en cada periodo gubernamental se van modificando.

Por otra parte, Gabriel Darío Cocimano (2001) afirma que el carnaval representa el sentido de la fiesta popular como una síntesis del «espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas», que pone de manifiesto el ámbito de lo público, el cual —históricamente— ha tenido relación con órdenes tradicionales, religiosos e identitarios. Retoma de Marcela Eliade el común denominador del carnaval como la conformación de un «tiempo festivo» que comprende una temporalidad «mítica» y «sagrada», en donde la regulación del cosmos y la profanación del orden suponen la lucha entre el bien y el mal, a fin de restituir el orden natural del universo. Así, el patrón cíclico del carnaval corresponde a un constante replanteamiento y reproducción del orden de la vida cotidiana.

A través del estudio de los carnavales en los barrios de El Alto, Xonaca y Lomas del 5 de Mayo en la ciudad de Puebla, Alma Castillo y Ambrosio Luna (1997) abordan al carnaval como un sistema de intercambio de discursos verbales y no verbales que se estructuran a partir de ciertos órdenes pragmáticos, normativos y simbólicos, los cuales se expresan en determinados espacios y tiempos, fungiendo como dos dimensiones simultáneas: actos de representación e identificación comunitaria, y actos de organización y continuidad. La convivencia es el medio a través del cual se le presenta al actor social la experiencia del

carnaval como una unidad global que involucra diversos niveles de comunicación y sociabilidad. La «iconización y tematización» de ciertos elementos del carnaval —vestuario, personajes, danzas, entre otros— permiten que su dramatización se resemantice al mismo tiempo que recae en la observación de «valores fundamentales que hacen su aparición y que se hallan significados [...]: el bien, el mal; lo verdadero, lo falso; lo sencillo, lo afectado; la vida y la muerte; la seriedad y el relajó; lo normal y lo grotesco» (Castillo y Luna, 1997, p. 601). A partir de estos planteamientos se busca relacionar los elementos comunicativos y semióticos del carnaval como temporalidad extraordinaria en los roles y la semantización que se hace del tiempo y espacio cotidiano, a partir de retomar la propuesta de Jorge Portilla sobre la «fenomenología del relajó» como una serie de acciones comunitarias que, a través de la sociabilidad lúdica, negocian constantemente los criterios normativos y estructurantes del plano de la vida diaria a partir de prácticas particulares como las celebraciones, desfiles, carnavales, entre otros.

En este mismo sentido, para Ernesto Licona (1994) el carnaval es un suceso comunicativo que transmite información a través de unidades comunicativas como el barrio, la camada, la máscara, el charro, etcétera, relacionadas entre sí y que forman una totalidad. Por ejemplo, el barrio codifica su mensaje por medio de la camada y esta a través del charro o la cuarta; ya que una camada determinada es signo exclusivo de un barrio y no de otro, así como la culebra, el gusto, la muñeca son signos interrelacionados de particular camada, etcétera, constituyendo así los sentidos sociales del suceso comunicativo celebratorio que es el carnaval (Licona, 1994, s.p.).

Los actos representativos, identitarios, organizativos y de continuidad social permiten a Cristina Oehmichen afirmar que la sociabilidad carnalera es una serie de estrategias de resistencia cultural en el marco de una espacialidad construida y evocada a partir del carnaval, el cual

es entendido como una práctica que sintetiza el significado del hábitat y los distintos tipos de asentamientos urbanos. El barrio y la barrialidad —menciona la autora— como escalas de significado y de asentamiento, existen a partir de los patrones de sociabilidad y delimitación que los mismos habitantes realizan mediante sus relaciones y prácticas, entonces se concibe a «[...] lo barrial como *ethos*, entendiendo por ello los aspectos morales de una determinada cultura, en tanto como elementos cognitivos y existenciales» (Oehmichen, 1992, p. 166). Por lo tanto, podemos pensar —bajo esta idea— que el carnaval emerge como praxis que vislumbra el *ethos*, y con ello permite identificar los elementos de resistencia cultural inscritos en una espacialidad específica —el barrio—, entrelazando así las esferas simbólicas, ideacionales y territoriales a través del complejo de relaciones que permiten significar y hacer posible este tiempo festivo.

Para concluir, pensemos entonces al carnaval en sus diversas escalas de significación: el carnaval modela territorialidad en cuanto perfila un sistema de regiones o características culturales; es historia y esta es cambio, pues en su ejecución anual permite vislumbrar los elementos en los que se fundamenta el anclaje tradicional con las formas contemporáneas de entender la realidad, por lo tanto es identidad; es fiesta que expresa religión, pues funge como «válvula de escape» ante las disyuntivas que presenta la dialéctica entre lo sagrado y lo profano; es público, pues se apropia de las calles, refuerza relaciones, establece roles y jerarquías, vislumbra conflictos, posibilita sociabilidades, diferencia barrialidades; comunica. Retomando la propuesta de Juan Antonio Flores (2001), se puede pensar al carnaval como objeto de estudio «multiforme» y que resulta estratégico para el análisis de las identidades y la teoría social, así como la composición cultural y estética de un pueblo.

En su entramado local o global, desde sus manifestaciones tradicionales o modernas, en la constante tensión entre el cambio y la permanencia, el carnaval vislumbra múltiples ejes de sentido en relación con distintos

factores socioculturales que le dan forma constantemente. Por lo que considero que para abordarlo en su más amplio sentido es necesario discernir entre el carnaval como fundamentación teológica-cosmogónica o puramente estética, que contiene los aspectos formales y socioculturales que permean sus diversas ejecuciones en la actualidad, haciendo de este una práctica sumamente compleja e históricamente significativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castillo, A., y Luna, A. (1997). *El carnaval en los barrios de Puebla: cultura popular e identidad*. Recuperado de: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/69-2119oju.pdf
- Cocimano, G. (2001). *El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval*. Recuperado de: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3318>
- Flores, J. (2001). Dialnet. Obtenido de *Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1456043.pdf>
- Homobono, J. (2004). *Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades*. Recuperado de: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/26/26033076.pdf>
- Licona, E. (1994). Notas etnográficas. El carnaval en Papalotla. *Mirada Antropológica*, 1, (1), enero-marzo.
- Marcos, J. (2009). *Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual*, 25 (2). Recuperado de: http://www.ugr.es/~pwlac/G25_49Javier_Marcos_Arevalo.html
- Oehmichen, C. (1992). *El carnaval de Culhuacan: expresiones de identidad barrial*. Obtenido de: http://www.iiia.unam.mx/directorio/archivos/OEBC581012/1992-el_carnaval_de_culhuacan.pdf
- Prat, J. (1993). *El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas*. Obtenido de: https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14_El_carnaval.pdf

Leticia Villalobos Sampayo¹

El carnaval construye un universo de significados y códigos culturales que se manifiestan en varios periodos del año. Pese a la heterogeneidad del carnaval², los medios masivos de comunicación hacen tipologías y ponderan aquellos más numerosos, antiguos y legitimados por los gobiernos. Por ello, en este artículo será relevante hacer un balance de la diversidad de la fiesta como una manifestación que modela un territorio y crea territorialidad. Algo que tiene que ver con la heterogeneidad del cómo, dónde y cuándo se expresa el carnaval entrecruzado con elementos de una sociedad multicultural. El escenario es la región Puebla-Tlaxcala donde —históricamente— las relaciones interétnicas que la caracterizan por ser producto de una diversidad cultural de incorporaciones y revitalizaciones continuas, hacen del carnaval un signo de identidad y libertad.

EL ACERCAMIENTO A LOS ESTUDIOS DEL CARNAVAL

El carnaval de la Ciudad de México del siglo XVIII revela que los jóvenes indígenas se vestían de «huehuenches» y el martes de carnaval hacían la ceremonia del ahorcado, participaban en las mascaradas que tenían lugar dentro de la traza urbana, pero con la prohibición de 1731 los pueblos indígenas realizaban el carnaval en sus sitios de origen (Viqueira, 1995, pp. 140-141).

1. Docente del Colegio de Antropología Social, BUAP. (leticia.villalobos@correo.buap.mx) y (vilecticia@hotmail.com)

2. Los integrantes del carnaval suelen llamarse cuadrillas, huehues, camadas o comparsas de manera sinónima.

En Puebla, Baltazar Furlong decretó el 25 de febrero de 1848 un bando de prohibiciones³. Fueron tan severas que afectaron las expresiones culturales en los barrios y pueblos, entre ellas las del carnaval. En 1852, Julián Mendoza, juez de paz del barrio de San Baltazar, compartía el gusto por la fiesta y participaba en la organización y danza, a pesar de que se contrapusiera con la idea oficial de que el carnaval era una expresión cultural peligrosa para la Iglesia y el Estado⁴.

La estructura política condicionó dos tipos de fiesta: una expresada en el teatro, donde participaba la élite poblana que de alguna manera representaba el estilo de vida burgués europeo a través del baile de máscaras, semejante a los que ocurría en otras ciudades de América con acceso restringido a diferentes estratos sociales como lo señala Oliven (1993, pp. 75-86)⁵. El segundo se realizaba al aire libre con los grandes sectores populares que expresaban su identidad a través de la danza de los huehues. En Puebla, por ejemplo, en los lugares de Xanenetla, San Pablito y San Baltazar Campeche el carnaval estaba muy arraigado, porque eran sitios más alejados y podían «escapar» al control de las autoridades civiles y eclesiásticas (Villalobos, 2007, p. 206).

Los estudios del carnaval muestran tres explicaciones ontológicas de la fiesta en nuestro país: la primera argumenta el antecedente europeo

3. «No habrá diversiones públicas de ninguna clase en los días de Carnestolendas, ni en los siguientes hasta el sábado de Gloria inclusive. 2ª. Ni en los teatros ni en las casas particulares habrá bailes de máscaras, ni con este traje diversión alguna, aun de día, pues por ahora se prohíbe aun la que llaman huehues [...]. 5ª. Se prohíben los paseos a San Pablito [San Pablo de los naturales], Xanenetla o cualquiera otro barrio en los mismos días, así como el que en esos lugares haya vendimia alguna o reunión de personas» (Villalobos, 2007, p. 206).

4. «[El carnaval] irrumpía el tiempo cuaresmal lo que evidenciaba la falta de control y relajamiento de la Iglesia, ponía en evidencia los conflictos socioreligiosos y era un riesgo de seguridad política por la invasión estadounidense de 1846-1848, por la destitución de Santa Ana con el plan de Ayutla de 1854 y el sitio de Puebla por los franceses en 1862» (Villalobos, 2007, p. 75-86).

5. Al respecto Sevilla (2002a, p. 159) señala: «En la Ciudad de México, se celebraba el carnaval en los portales de mercaderes, en la calle Plateros, en sus barrios y en las vecindades; mientras que las clases “pudientes” acostumbraban a asistir a los bailes de “mascaras». De igual manera, Ignacio M. Altamirano describió, en 1869, la fiesta de máscaras, los desfiles de carruajes, desfile de máscaras y baile (García, 2002, p. 238).

y su vínculo con las actividades agrícolas (Prat i Carós, 1993, p. 238); la segunda es la tendencia que se opone a la primera y es una respuesta alternativa a la visión eurocentrista del carnaval, que busca el origen de la fiesta en el mundo prehispánico (Oehmichen, 1992); la tercera es la adscripción del carnaval a la India (Cortés, 2000). Las tres visiones coinciden en la estructura sincrética del carnaval; depende de variables como la historia, la geografía, las relaciones políticas, la demografía y la composición étnica de cada lugar donde se realiza. Distintas disciplinas como la historia, la antropología y las ciencias del lenguaje han hecho aportaciones teóricas y metodológicas que permiten esclarecer su existencia y variabilidad de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados.

En el campo de la historia, Emmanuel Le Roy Ladurie (1994) muestra un escenario de conflicto que ocurre en febrero de 1580 en un ambiente rural y una coyuntura política social en que se perfila el carnaval⁶. Su tesis principal vincula al carnaval con la anulación del abuso de las autoridades que, desde 1542, habían incrementado las tributaciones, así como la exención de impuestos a otras ciudades y el enriquecimiento de los burgueses. En esa misma tendencia del carnaval como espacio de rebelión, «los motines y rebeliones se producían frecuentemente durante las celebraciones de las fiestas más importantes» (Burke, 1996, p. 290).

Prat i Carós (1993) distingue cuatro grandes orientaciones o énfasis que, de ninguna manera, se presentan de forma pura, más bien se combinan y mezclan en los carnavales europeos⁷. Bajo otra lectura, Oliven (1993) analiza al carnaval de la élite que fue reapropiado y convertido en un artículo de consumo y turismo que se transformó en un símbo-

6. Burke concibe al carnaval como «una inmensa obra de teatro que convierte a la ciudad en un escenario sin paredes. Fiesta que tiene tres elementos: procesiones, competición y la representación teatral con tres temas principales: la comida, el sexo y la violencia» (Burke, 1996, p. 267).

7. «1) Los rituales cósmicos, 2) Los rituales de fertilidad, 3) Los rituales de inversión, y 4) Los rituales de ostentación (Prat, 1993, pp. 282- 290).

lo de identidad nacional⁸ donde el Estado puede «crear una imagen integrada del Brasil que intenta hacerse del monopolio de la memoria nacional» (Oliven, 1993, p. 86). Roberto da Matta argumenta que «el Estado-nación⁹ en la configuración de una «identidad nacional», asocia el ritual y el poder» (Da Matta, 2002, p. 43). Oliven y Da Matta coinciden en la falsa homogeneidad que el Estado pretende dar al carnaval en su construcción de identidad nacional, pues hay una variedad de carnavales y realidades socioculturales.

En el carnaval en la India hay una fiesta llamada *huali* celebrada durante la primavera y el culto del Momo o de licencia, y en México existen dos manifestaciones carnalescas como la fiesta de *Chuchumbé* y la fiesta del *corpus*¹⁰ en Veracruz (Cortés, 2000, p. 10) que manifiestan prácticas culturales reelaboradas. En ese orden de ideas el carnaval tiene un origen heredado de civilizaciones pasadas o acciones simbólicas históricamente transmitidas, reunidas en un sistema con el cual los hombres se comunican, observan su conocimiento y actitudes frente a la vida. El mito, el rito y el arte satisfacen la necesidad pública de autoexpresión que se contextualiza en el tiempo y el espacio (Münch, 2005). «Mitos y rituales tienen una función social», como señala Burke (1996, p. 284).

Desde el enfoque antropológico, los efectos de la urbanización y las conformaciones de identidades en el carnaval de Culhuacán estudiado por Oehmichen (1992) manifiesta el malestar provocado por la transformación y deterioro de los ejidos y chinampas, y una forma

8. Muy parecido a la trayectoria del carnaval de Huejotzingo que eclipsa a todos los demás por su promoción turística y estatus jerárquico de patrimonio cultural de Puebla, promovido por la Secretaría de Cultura (Churchill, 2003).

9. «Entendido como un sistema legal, moderno, individualista [...] modelado e inspirado en la ideología liberal burguesa» (Da Matta, 2002, p. 36).

10. «En Europa y América la fiesta del corpus es un antecedente del carnaval. El desfile de mojigangas (impresionantes gigantes con disfraces ridículos) terminaba con una fiesta pública con bailes, peleas de gallos y juego de cartas. La fiesta de corpus pierde sentido religioso en el siglo XIX» (Cortés, 2000, pp. 16, 20).

de cohesión social del barrio y su *ethos*¹¹ tradicional. Por lo tanto, es una expresión de la resistencia cultural que hace referencia al Palegande —personaje central de la fiesta— vinculado a la «danza de los huehuenches» cuyo origen es prehispánico. Semejante a lo anterior, en el carnaval de San Baltazar Campeche —un pueblo conurbado del sur de la ciudad de Puebla— se impugna el cambio del uso de la tierra y su valor ante el crecimiento urbano. Las fiestas son tiempos de reencuentro, reforzamiento de las redes sociales y expresión de un proceso de reconfiguración simbólica. El carnaval incorpora a las nuevas generaciones porque coexisten en él tiempos antiguos y procesos de modernización (Villalobos, 2001; 2003) que dotan de continuidad cultural.

Otro caso es la crisis del carnaval popular en el barrio de Analco, en un contexto de cambios por la declaración del Centro Histórico como patrimonio cultural de la humanidad de Puebla y por el proyecto urbano-turístico en algunos barrios carnavaleros. El carnaval es una práctica popular donde no hay jerarquías, pero sí una relación libre y familiar cuya interacción se basa en la igualdad y libertad de expresión. El hacendado se reproduce en el huehue del carnaval. Es una manifestación ambivalente del poder, una forma de respeto y una forma de mofa; una inversión del orden social que representa una amenaza latente a los grupos e ideologías dominantes cuando se apropian del espacio para danzar (Churchill, 2003, p. 125).

Aunque la caracterización más nítida y homogénea de los huehues o viejos que bailan durante el carnaval se observa entre los totonacos y los teneek de San Luis Potosí, los huehues son, junto con los seres que viven en el inframundo, diablos, los muertos y los ancestros, las principales entidades que forman parte de tres celebraciones de un mismo sistema festivo: carnaval, Semana Santa y Día de Muertos, que permi-

11. En 1990 el Palegande fue acusado en el juicio de vender terrenos ejidales, por lo tanto, este personaje se convierte en una figura que sanciona normas, a la vez que expresa el *ethos* del barrio.

ten establecer contacto entre los vivos y los muertos (Sevilla, 2002, p. 13). La autora asume la presencia del carnaval en Europa, pero también nos refiere la existencia de una celebración similar en el México prehispánico¹².

En el afán de explicar las diferencias del carnaval, Ileana Azor (2006)¹³ usa conceptos opuestos binarios como sagrados/profanos y rurales/urbanos. Su investigación no profundiza en la conformación de un territorio del carnaval cruzado por distintos procesos culturales e insertos en lógicas variadas en este mundo globalizado, a partir de los cuales se significa y se entiende la fiesta de carnaval. En San Baltazar Campeche los carnavaleros católicos guardan ayuno durante la Cuaresma y los días de la Semana Santa, el cual es un tiempo sancionado socialmente, por lo tanto, no utilizado para las danzas del carnaval. Mientras que en Santa María Xonacatepec grupos de jóvenes se enfrentan luchando a cuartazos¹⁴, incluso en los días de la crucifixión de Cristo. Esto responde a una representación social en la que el huehue persigue a Cristo para aprenderlo y, en esa lógica, la búsqueda termina hasta que muere.

En la colonia La Libertad —pueblo conurbado a Puebla— el carnaval se vincula a la Semana Santa y la escenificación de la derrota del mal se materializa con la horca del Diablo por San Miguel y su séquito de ángeles que ponen fin al tiempo caótico para después cumplir con la Cuaresma. Para la cuadrilla García Cash Cushen, el carnaval nace

12. Gámez y Licona (2003) explican que el carnaval de Huejotzingo es importante porque recuerda las festividades del año agrícola de Tláloc que fue modificado durante la colonia con danzas de enmascarados. «La danza de La Culebra por su asociación al trueno de la lluvia» (Licona, 1994, p. 64) y «en San Nicolás de los Ranchos el carnaval se asocia a la siembra del maíz y el frijol» (Azor, 2006, p. 63).

13. «Huejotzingo, San Nicolás de los Ranchos y Santiago Xalitzintla son las poblaciones donde la fiesta va a tener connotaciones más complejas, mientras que en los barrios antiguos de la ciudad como Xonaca, El Alto, Lomas 5 de Mayo, San Felipe Hueyotlipan y San Baltasar Campeche se representan con un enfoque más profano» (Azor, 2006, p. 62).

14. En el carnaval de Chenalhóm Chiapas la investigadora Ochiai (1984) encontró prácticas que «condensan un conjunto de organizaciones sociales, sanciones y prohibiciones» (p. 217).

en los tiempos de persecución de Cristo, y por eso los huehues son los enemigos del divino verbo. Los diablos son los cómicos del carnaval, los que bromean y hacen brotar sonrisas y aplausos a los espectadores. La maringuilla, que puede ser una mujer en Xonaca, en La Libertad es un varón que representa a la mujer-madre en la danza de La Muñeca, cuyas estrofas se cantan en náhuatl. En La Libertad, lo sagrado y lo profano se complementan nítidamente, en consecuencia, el carnaval como periodo de tiempo uniforme no existe. Sin embargo, en los países católicos el carnaval es la «fiesta más alegre», por ser un tiempo acordado para el disfrute del cuerpo y conceder la posibilidad de ser «otro» mediante el uso de máscaras y disfraces. Se come, se bebe y se danza como «si se fuera a acabar el mundo» (Sevilla, 2002b, p. 19)¹⁵.

Desde las ciencias del lenguaje, Serrano (1998) analiza dos representaciones teatrales que se hacen en el carnaval de Huejotzingo. El rapto de la hija del corregidor por el forajido Agustín Lorenzo y el casamiento indígena tradicional; rituales liminales que se llevan a cabo en un impresionante combate entre la vida y la muerte. «Estos conforman dos textos sobrepuestos porque unos son actuados por la escenificación y otros permanecen vivos en la memoria colectiva» (Serrano, 1998, p. 5). En consecuencia, la fiesta es parte de la vida cotidiana, una condensación de la vida en cuatro días puesta en escena. Porque el casamiento indígena es una realidad de la región Puebla-Tlaxcala donde hay comunidades que danzan el Xochipitzahua, y el rapto, una práctica cotidiana.

El carnaval de Huejotzingo¹⁶ sirve para la fuga de tensiones¹⁷, pero cuenta con estructuras jerárquicas donde los participantes manifiestan

15. «En ese contexto, lo cómico está unificado por la categoría de *realismo grotesco* basado en el principio de rebajamiento de lo sublime, de poder, de lo sagrado por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal» (Cocimano, 2001, p. 2).

16. Vázquez (1998) tiene como tesis que el carnaval de Huejotzingo es de origen prehispánico, por su vinculación con los rituales agrícolas al Dios Camaxtli, antigua deidad de los huejotzingos.

17. También, el carnaval rompe con las reglas establecidas y libera las tensiones sociales y es una fiesta sacro-profana (Quiroz, 2002, p. 25).

su posición dentro de la comunidad. El dinero y el reconocimiento social son necesarios para asumir algunos papeles importantes dentro de un marco de reglas y obligaciones (Dávila, Serrano y Castillo, 1996, pp. 20-22).

Desde la hermenéutica fenomenológica, Luna (1996) usa el concepto de «juego», que integra «conductas, objetos, espacios y tiempos, discursos narrativos, descriptivos de los actores y los papeles de representación» (Luna, 1996, p. 2). Así, logra reflexionar sobre la interacción entre contrarios, la ambigüedad entre lo real y lo imaginario, lo serio y el relaxo, pero sobre la ruptura de lo rígido y los deberes de la vida cotidiana.

Lo cierto es que «el *carnaval*, ha sobrevivido hasta la actualidad, y representa el emergente más genuino de esa fiesta popular: resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas y que han desaparecido» (Cocimano, 2001, p. 1), y es un producto cultural que tiene valor de uso y significado que contribuye a la reproducción de la sociedad. Pero además, su consumo implica un conjunto de procesos de apropiación y uso, por ejemplo, el vestuario, la danza, la música, las armas, la pólvora, la comida y la bebida tienen un valor simbólico que prevalece sobre los valores de uso¹⁸ —mismo que puede ser turístico, económico, político—. Por otro lado, considero que en el carnaval hay un sincretismo, el cual es un proceso de síntesis y negociaciones entre modelos culturales diferentes y es dinámico, lo que origina ambigüedad y tensiones (Lupo, 2001, p. 337) entre la ideología de lo «tradicional» y lo «moderno» como se materializan en las distintas visiones y versiones del carnaval, donde los nuevos modelos y estándares de fiesta están presentes.

18. Retomo algunas ideas de Néstor García Canclini (1993) para explicar el consumo cultural del carnaval.

En otras palabras, el carnaval se reconfigura constantemente y algunas cuadrillas se fragmentan y desdibujan mientras que otras se fortalecen o se revitalizan. Algo semejante sucede en la diversidad de culturas musicales que aplica para la música de carnaval. Por ejemplo, para presentarse en el Festival Huey Atlxícáyotl, la música debe ser con instrumentos de cuerdas, el vestuario «tradicional» y la coreografía «original», aunque para muchas cuadrillas la incorporación de música de sonideros que tenga un repertorio «de carnaval» es una estrategia económica.

EL TERRITORIO DEL CARNAVAL EN LA REGIÓN PUEBLA-TLAXCALA

El tiempo del carnaval abre la necesidad de refrendar el significado del espacio en el que se hace. Un espacio anclado en las relaciones actuales con una política neoliberal y un mundo globalizado en el que los símbolos están en constante reinterpretación, porque en esta fiesta un flujo en el tiempo y espacio convergen en espacios habitados, defendidos, cuidados, redefinidos y resultantes de la actividad de los grupos sociales que han vivido en ese territorio.

El carnaval posibilita la apropiación social e histórica del espacio. En tanto la fiesta lúdica se centra en vivir un espacio socialmente construido y abona a la apropiación material y simbólica de ciertas porciones del espacio. En ese espacio carnavalero ocurre que se fijan límites y fronteras para contribuir a la creación de identidades y, con ello, se tiende a configurar un territorio (Licona, 1994; 2007). «Un territorio que sus habitantes lo admiten como uno de los soportes privilegiados de la actividad simbólica», como lo señala Giménez (2007, pp. 155-117), aunque «determinado por relaciones de poder» (Schneider y Tartaruga, 2006, p. 64 citado por Torres, 2011, p. 212) y, en tal situación, es un espacio donde la resistencia a perderse en la heterogeneidad se hace presente. La fiesta cuyos códigos culturales logran una homo-

geneidad identitaria en torno al carnaval como parte de un pequeño terruño también tiene aristas y rugosidades que se compactan cuando el pueblo al que pertenecen se diferencia de otros.

Cada carnaval se materializa con un conjunto de prácticas culturales, las cuales le dan vida, definen, dibujan, recrean (Nates, 2000, p. 15) y aseguran la dinámica creativa de los rituales de una cosmovisión que dará sustento a las creencias y costumbres que confiere identidad (Bravo, 1004, p. 41).

Por otro lado, la territorialidad está construida por las representaciones sobre el espacio con pautas culturales que orientan los valores y regulan la vida social (Barabas, 2003, p. 19)¹⁹ que hacen «inteligibles la realidad física y social» donde los sujetos no actúan absolutamente por presiones sociales, sino que ellos reconstruyen y recrean lo que reciben a través de la experiencia vital, cuya realización se desarrolla en una comunidad cultural determinada, por lo tanto, la representación social «porta la marca del sujeto y de su creatividad» (Vergara, 2001, p. 37). Por ello el carnaval es polisignificativo y cada cuadrilla tiene una inserción diferenciada, porque se trata de un espacio «de» y «para» las comunidades que han tenido sus propios procesos de crecimiento y desarrollo que generan experiencia cultural (Safa, 1993, p. 291) que se canalizan en el carnaval como generador de existencia colectiva, aunque aparezcan efímeras y espontáneas (Duvignaud, 1989, p. 15).

Con ello podremos decir que los protagonistas, sitios y recorridos nos aproximan a identificar algunos rasgos del carnaval en la región Puebla-Tlaxcala como una zona donde convergen los personajes como el huehues, maringuillas, diablos, ángeles, militares, mimos, políticos, trabajadores, seres míticos y muchos más asociados a la cinematografía

19. La creatividad, innovación y estilos de la fiesta atrae a todos los sujetos al disfrute y gozo; es un espacio de apertura y de libertad a la adscripción en el que cada miembro tiene un rol muy específico, desde aquellos que llevan la pólvora en sus mochilas, hasta las mujeres abasteciendo de agua y alguna bebida (agua, pulque, tequila, cerveza) a sus esposos, o la madre dando bendiciones a sus hijos e hijas.

y caricatura, además de rituales asociados a la reproducción biológica y sociocultural estrechamente asociados con la cosmovisión del agua y los ciclos agrícolas.

El carnaval, entonces, puede ser comprendido como un espacio de producción de significaciones propias y originales. Pese a su carácter vivencial y efímero, y la pluralidad de códigos discursivos que supone su concreción, como son disfraces, maquillajes, iluminación, música y sonidos, escenografías, etcétera, son otros de los aspectos intrínsecos del carnaval. Como espacios de producción de sentido, así como de consolidación de los imaginarios sociales (Guimarey, 2007, pp. 1-3) donde se reconocen las transformaciones y permanencias del uso del espacio público de mayor jerarquía como lo es la plaza o zócalo de un pueblo. «Si bien es cierto que la plaza en el periodo colonial representaba al mundo urbano: el poder civil y político, la administración pública, el poder religioso, el mercado y las actividades de recreación y fiesta» (Ribera, 2002, p. 291), actualmente solo funge como un instrumento para manifestar la pluralidad cultural y la identidad.

En Huejotzingo y San Pedro Cholula destacan los vestuarios apegados a la tradición militar con una estructura de organización barrial. En 2016, el espectáculo dominical con 148° aniversario del carnaval en Huejotzingo mostró el poder de convocatoria de los generales de batallones y fue el Comité de Carnaval quien gestionó los operativos de los tradicionales «viejitos o mascaritas» en la Plaza de Armas «Fray Juan de Alameda» —una opción sin detonaciones²⁰ para el público que gusta de la tranquilidad—.

En San Pedro Cholula se reportaron trece batallones con más de tres mil huehues en 2016 (Plasencia, s/f). Se caracteriza por ser un desfile militar con la presencia de zacapoaxtlas, lanceros, zapadores, turcos y zuavos²¹, donde la Plaza Cívica del lugar se convierte en el gran es-

20. *Municipios. Con pega de bando, anuncian carnaval de Huejotzingo 2016.*

21. Victoria Reifler en 1989 señaló como representación de dramas históricos (citada por Sevilla, 2002a: 23).

cenario de empalme de tiempos históricos y en redes de expresiones simbólicas que aglutinan a otras comunidades como San Andrés Cholula que, hasta 2015, no tenía su propio carnaval. San Pedro Cholula es un lugar de cabalgatas y desfiles que reafirma el nacionalismo desde la construcción de lo local y barrial. También integra rituales con el depósito de ofrenda militar —sable, escopeta, pólvora y vestuario—, acompañado de música de viento, copal, rezos, porras y danza en las tumbas de personas que pertenecían a los batallones del carnaval.

En Tlaxcala destaca el carnaval de la ciudad de Huamantla que se identifica por la presencia de comunidades nahuahablantes que se adscriben como «Coyohuehue» o «Coyote Viejo», cuya danza se realiza en honor del dios Huehucóyotl. La presencia de grupos otomíes que visten con colores vistosos que danzan al ritmo de música de guitarras, contrabajo y violines genera un estilo de «huehues Huamantla»²². También está el carnaval de Ocotlán, cuyo escenario es el atrio de la Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán²³. En el otro santuario, el de San Miguel del Milagro, la presencia del presidente municipal para transmitir un mensaje al público (Durán y Quiñones, 2013, s.p.) delata la alianza que entre los partidos políticos y los sujetos carnavalescos se expresa con el patrocinio del gasto ritual, un aspecto que se observa en todo el territorio de la región Puebla-Tlaxcala²⁴.

22. *Carnaval Tlaxcala 2016 Quién es quién* y video *Carnaval de Emiliano Zapata Huamantla, Tlaxcala*.

23. Al respecto, José Enrique Vázquez Coca señaló que en 2016 cumplieron 25 años de retomar el carnaval y el sacerdote de la basílica expresó que «aquí es la mera cuna del carnaval, de aquí surgió el carnaval que ya lo retomaron otros grupos como por ejemplo Contla, Panotla, San Juan, pero aquí es donde venían a ofrendar a nuestra Virgen de Ocotlán». Véase *Historia, tradición y artesanías, en el Carnaval de Ocotlán*.

24. En la colonia San Baltazar Campeche en cada elección para presidente de la Junta Auxiliar Municipal, los candidatos patrocinaban a una u otra camada y el carnaval, de por sí dividido, en estos días era un espacio de alianzas y negociaciones, pero también de fracturas al interior de los barrios y familias. En 2014 el Dr. Nieto patrocinó la fiesta y logró ser presidente de la junta sanbaltazareña.

El carnaval de Apizaco tiene gran difusión en el extranjero (Stephen, 2016, s.p.). Entre tanto, en Papalotla se resignifica el vestuario de charro desde una cosmovisión de la naturaleza²⁵. En Zacatelco, los chivarrudos, hombres y mujeres que portan un traje compuesto de chivarras, un caballito de madera, máscara, saco o chaqueta, mascadas y sombrero de vivos colores celebran el carnaval con la quema de toritos²⁶.

En algunas comunidades como en Santo Toribio Xicohtzinco se han perdido varias representaciones como la danza del oso y su domador; los catrines y sus damas; los versos de los chivarrudos y la boda indígena, pero han incorporado los bailes y trajes de los charros²⁷. Mientras que en Sanctórum de Lázaro Cárdenas se quema al mal humor o Juan Carnaval, quien lee antes de morir un testamento con contenido cómico y crítica a las personalidades públicas²⁸.

Diversos carnavales como el de Momoxpan tienen rupturas importantes sobre lo que se concibe como la tradición y la innovación (Muñoz, 2014, s.p.). Los grupos de reciente creación o los que se bifurcan de las camadas originales toman nombres como «La Rebelión» para identificarse como un grupo con elección libre del vestuario que permite hacer un collage que entreteje el pasado y el presente. Otras cuadrillas se han incorporado al Festival Huey Atlixcáyotl para realizar su presentación bajo una idea estática del carnaval, donde se les exige música de cuerdas y vestuario apegado a la «tradición», un modelo que tiene gran impulso cuando hay de por medio recursos para los materiales del vestuario, la difusión extra local y la posibilidad de erigirse

25. El plumero que adorna el sombrero se asocia con las nubes; la banda que porta el sujeto en el pecho, al agua que corre por la tierra; y las lentejuelas del traje, a las gotas de lluvia. Y aunque los personajes son distintos a los de otros carnavales, los charros, vasarios, doncellas y la nana se adscriben al lugar de origen y residencia. Es decir, el carnaval es organizado por personas de cada barrio.

26. Zacatelco se vistió de fiesta con su primer encuentro de chivarrudos.

27. *La comunidad también tiene historia*. Véase también *Carnaval*.

28. Incluye desfiles de corso, fantasía, bachata, regional y la batalla de las flores. *Carnaval en Sanctórum de Lázaro Cárdenas*.

como carnavaleros con prestigio más allá de su terruño. Cabe señalar, siguiendo a Duvignaud (1989), que todas las culturas han tenido que encontrarse y enfrentarse, y revalorar así cada una de ellas un sentido original y auténtico: todas las fiestas son actos de autoafirmación, formas de dinamismo renovado sin cesar e incluso gérmenes de utopía. Una fiesta es un espectáculo que necesita público, los espectadores se sienten incitados e incluso invitados a representarse a sí mismos, a aceptar la exaltación colectiva, viajan para estar en el lugar donde se puede participar, con la misma necesidad de ser reconocidos.

El carnaval es susceptible cuando se le despoja de su valor significativo para dar un valor de uso comercial y ajeno²⁹. Hay carnavales que surgen de una matriz espacial distante para convertirse en una fiesta con identidad propia, por ejemplo, el carnaval de San Pedro Cholula y el de San Baltazar Campeche que se vinculan a los carnavales de Huejotzingo y Tlaxcala con un contenido político-militar mexicano³⁰.

En el carnaval ocurren accidentes por el uso de pólvora, se ajustan cuentas, hay consumo de alcohol en abundancia, se concretan alianzas matrimoniales, se observan los problemas económicos y las diferencias ideológicas en su interior; en el ámbito político se continúa prohibiendo el uso de espacios como las grandes avenidas, la pólvora y mosquetes. Pero el poder de los carnavaleros en las negociaciones y la toma de los espacios públicos, en la decisión libre de participar y la continuidad de una economía del carnaval³¹, es evidente.

29. «Tenemos que inventar un carnaval de Día de Muertos porque después de la película de James Bond van a venir [los turistas] a buscar el carnaval y no lo van a encontrar», dijo el secretario de Turismo, Enrique de la Madrid Cordero (Reyna, 2016).

30. «Para mediados del siglo XIX los teatros habían adquirido mayor trascendencia, especialmente en los protocolos del 15 y 16 de septiembre y del 5 de mayo con la presencia de bandas militares, y todo aquello que hacía alusión a la guerra resaltaba la paz necesaria para el resguardo de la soberanía fundada en un gobierno sostenido por un cuerpo militar leal y poderoso» (Vásquez, 2002, p. 82).

31. Huejotzingo, por ejemplo, tiene una industria doméstica de diseño de mosquetes de uno o dos cañones, vestimenta bordada y máscaras. La pólvora en Tepontla, San Pedro Cholula, es altamente reconocida. El carnaval demanda consumo de bebidas refrescantes y alcohólicas,

Finalmente, el carnaval tiene gran auge en toda la región Puebla-Tlaxcala porque es un espacio-tiempo significativo que cohesiona a los grupos, actores del carnaval que presenta variaciones que dan la especificidad cultural a cada comunidad pero que tiene —en el lenguaje íntimo— la esencia del huehue como personaje que trasciende más allá de la apariencia y condensa las raíces innegables de la cultura mesoamericana, y se presenta como el núcleo duro de la cosmovisión del carnaval en tanto se relaciona con la naturaleza, la agricultura y el culto a los muertos. La variabilidad de los personajes y los hechos históricos y contemporáneos que representan, los escenarios y los recorridos para la apropiación del espacio, la diversidad en la música, las danzas y los bailes, así como una gama de rituales hacen de la región Puebla-Tlaxcala un territorio carnavalesco, multisignificativo y multifuncional por ser una fiesta que continuamente se actualiza, que inicia y termina siempre en el sitio, que ancla las identidades sociales³² cuyos elementos constitutivos hacen referencia a un mundo globalizado.

producción textil de telas multicolores y brillantes; de hilos para el bordado, de los accesorios radiantes —lentejuelas, chaquiras, espejos—, calzado y piel para algunos trajes, música —bandas de viento, conjuntos y sonideros—, y fortalece el comercio ambulante y establecido de antojitos mexicanos, juegos mecánicos para el remate, tapones para los oídos y accesorios como antifaces con diamantina. Además, genera ingresos para los departamentos de Gobernación y consolida las relaciones clientelares con los políticos en boga.

32. «Toda práctica humana tiene la cualidad de significar, de ser simbólica. Pero hay prácticas que por su ordenamiento y repetición sistemática se constituyen en ámbitos privilegiados de la recreación de significados culturales» (Aguado y Portal, 1992, pp. 72-73).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado, J. C., y Portal, M. A. (1992). *Identidad, ideología y ritual*, México: UAM/I.
- Azor, I. (2006). Los carnavales en México: teatralidades de la fiesta popular. *América sin nombre*, (8), 58-67. Recuperado de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5698>.
- Barabas, A. M. (2003). Introducción: Una mirada etnográfica sobre los territorios simbólicos indígenas. En A. M. Barabas (Coord.), *Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, 2 (pp. 15-36). México: INAH.
- Bravo, C. (1994). Territorio y espacio sagrado. En C. Garma, y R. Shadow (Coords.), *Las peregrinaciones religiosas: una aproximación* (pp. 39-49). México: UAM-Iztapalapa.
- Burke, P. (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. España: Alianza Universidad.
- Camada municipal Papalotla de Xicohtencatl, Tlaxcala. (21 de enero de 2009). *Carnaval Papalotla*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://carnavalpapalotla.blogspot.mx/>
- Churchill, N. (2003). El carnaval popular en la ciudad de Puebla. En E. R. Masferrer, E. Díaz y J. Mondragón (Eds.), *Etnografía del Estado de Puebla: Puebla Centro* (pp. 124-131). México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura.
- Cocimano, G. (2001). El sentido mítico de la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval. *Gazeta de Antropología*, 17, s/p. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html.
- Contreras, M. (s.f.). Carnaval. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.tlaxcala.tlax.com/cgi-bin/verArticulo.pl?id=3&colaborador=mildred>
- Cortés, M. (2000). *Los Carnavales de Veracruz*. México: Instituto Veracruzano de Cultura/Gobierno del Estado de Veracruz.
- Da Matta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, J., Serrano, F., y Castillo, A. Y. (1996). *Guerra al pie de los*

volcanes. El carnaval de Huejotzingo. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Durán A., y Quiñones, G. (2013). Alegría del Carnaval Reúne a San Miguel del Milagro. *Código Tlaxcala*, 18, s/p. Recuperado de <https://www.codigotlaxcala.com/alegria-del-carnaval-reune-a-san-miguel-del-milagro/>

Duvignaud, J. (1989). El tiempo de la fiesta. *El correo de la Unesco*, 4, 10-15.

Gómez, A., y Licona, E. (2003). El Valle Puebla-Tlaxcala. En E. R. Masferrer, E. Díaz, y J. Mondragón (Eds.), *Etnografía del Estado de Puebla: Puebla Centro* (pp. 14-39). México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura.

García, N. (1993). El consumo Cultural y su estudio en México: una propuesta teórica. En N. García (Coord.), *El consumo cultural en México* (pp. 15-85). México: Conaculta.

García, I. (2002). Los espacios públicos nocturnos en la modernización de la ciudad de México. En C. Aguirre, M. Dávalos, y M. A. Ros (Eds.), *Los espacios públicos de la ciudad Siglos XVIII y XIX* (pp. 224- 252). México: Instituto de Cultura de la Ciudad de México/ Casa Juan Pablos, S.A.

Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ITESO.

Guimaney, M. (2007). El carnaval como práctica social espectacular: perspectivas para una revisión de historiografía tradicional del carnaval. *Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.* Argentina: Investigación en Arte y Arquitectura. Recuperado de http://secyt.presi.unlp.edu.ar//cyt_html/ebec07/pdf/guimarey.pdf

Le Roy Ladurie, E. (1994). *El carnaval de Romans.* México: Instituto Mora.

Licona, E. (1994). El carnaval de Papalotla. *Mirada Antropológica*, 1(1), 57-71.

_____. (2007). *Habitar y significar la ciudad.* México: Conacyt / UAM.

Luna, A. (1996). *Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular: el carnaval de los barrios de*

Puebla (tesis de Maestría de Ciencias del Lenguaje). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Lupo, A. (2001). La cosmovisión de los nahuas de la Sierra de Puebla. En J. Broda, y F. Báez (Coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México* (pp. 335-389). México: CNCA/FCE.

Más información para saber más. (s/f). Carnaval en Sanctórum de Lázaro Cárdenas. Recuperado de <http://www.masinformacion.com.mx/carnaval-en-sanctorum-de-lazaro-cardenas/293-2-2045-16.html>

Mauitsotsin. (13 de febrero de 2016). Carnaval Tlaxcala 2016 Quién es quién. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://mauitsotsin.blogspot.mx/2016/02/carnaval-tlaxcala-2016-quien-es-quien.html>

Münch, G. (1994). *Etnología del Istmo Veracruzano*. México: UNAM.

Municipios. (3 de enero de 2016). Con pega de bando, anuncian carnaval de Huejotzingo 2016. Recuperado de <http://municipiospuebla.mx/nota/2016-01-03/huejotzingo/con-pega-de-bando-anuncian-carnaval-de-huejotzingo-2016>.

Muñoz, C. (13 de marzo de 2014). Próximo domingo, cierre del carnaval de Santiago Momoxpan. *Periódico Enfoque*. Recuperado de <http://www.periodicoenfoque.com.mx/2014/03/proximo-domingo-cierre-del-carnaval-de-santiago-momoxpan/#sthash.rQeozJx.dpuf>.

Nates, B. (1999). Presentación. *Territorio y Cultura. Del campo a la ciudad. Últimas tendencias en teoría y método. Memorias 1er Seminario Internacional sobre Territorio y Cultura* (pp. 15-20). Manizales, Colombia, Quito, Ecuador: Ediciones AbyaYala/Universidad de Caldas / Alianza Colombo Francesa.

Ochiai, K. (1984). Revuelta y renacimiento: Una lectura cosmológica del carnaval Tzotzil. *Estudios de la cultura Maya*, 15, 207-217.

Oehmichen, C. (1992). El carnaval de Culhuacán: expresiones de identidad barrial. *Iztapalapa*, 12(25), 29-42.

Oliven, R. G. (1993). Antropología en las ciudades brasileñas. En M. Estrada, R. Nieto, E. Nivón, y M. Rodríguez (Comps.), *Antropología y Ciudad* (pp. 75-10). México: CIESAS/UAM-I.

Plasencia, C. (15 de febrero de 2016). El Carnaval de Cholula. Video recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8ZQq_P0-pa0.

- Prat, J. (1993). El Carnaval y sus rituales: Algunas Lecturas Antropológicas. *Temas de antropología aragonesa*, 4, 278-296. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2922296>.
- Quiroz, H. (2002). *El carnaval en México, abanico de culturas*. México: Conaculta.
- Reyna, J. (7 de julio de 2016). Gracias al '007' la CDMX tendrá carnaval del Día de los Muertos. Recuperado de <http://lajornadasanluis.com.mx/ultimas-publicaciones/gracias-al-007-la-cdmx-tendra-carnaval-del-dia-los-muertos/>
- Ribera, E. (2002). La plaza pública: elemento de integración, centralidad y permanencia en las ciudades mexicanas. En C. Aguirre, M. Dávalos, y M. A. Ros (Eds.), *Los espacios públicos de la ciudad Siglos XVIII y XIX* (pp. 289-299). México: Casa Juan Pablos, S.A./Instituto de Cultura de la Ciudad de México.
- Safa, P. (1993). Espacio urbano como experiencia cultural. En M. Estrada, R. Nieto, E. Nivón, y M. Rodríguez (Eds.), *Antropología y Ciudad* (pp. 283-330). México: CIESAS/UAM-I.
- Serrano, F. (1998). Por la buena o por la mala. Rapto y casamiento en el carnaval de Huejotzingo. *Cuadernos de Textos del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 31. Puebla: Instituto de Ciencias del Lenguaje/ BUAP.
- Sevilla, A. (2002a). Historia social de los salones de baile. En C. Aguirre, M. Dávalos, y M. A. Ros (Eds.), *Los espacios públicos de la ciudad Siglos XVIII y XIX* (pp. 150-164). México: Instituto de Cultura de la Ciudad de México/Casa Juan Pablos, S. A.
- . (2002b). Introducción. En A. Sevilla (Coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo* (pp. 13-66). México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Sistema de noticias Tlaxcala. (16 de febrero de 2015). Historia, tradición y artesanías, en el Carnaval de Ocotlán. Recuperado de <http://www.sndigital.mx/cultura/10534-historia-tradicion-y-artesantias-en-el-carnaval-de-ocotlan.html>.
- Stephen, s/n. (15 de febrero de 2016). Carnaval in Apizaco, Tlaxcala. [Entrada de blog] Recuperado de <https://genuinetourist.wordpress.com/2010/02/15/carnaval-in-apizaco-tlaxcala/>

- Vásquez, M. A. (2002). Los espacios recreativos y los protocolos festivos oficiales en la ciudad de México, 1747-1877. En C. Aguirre, M. Dávalos, y M. A. Ros (Eds.), *Los espacios públicos de la ciudad Siglos XVIII y XIX*, (pp. 71-83). México: Casa Juan Pablos, S.A/Instituto de Cultura de la Ciudad de México.
- Vázquez, J. A. (1998). El carnaval de Huejotzingo. En J. A. Vázquez (Ed.), (Lecturas Históricas de Puebla), *Nueva Época*, (117), 91-128.
- Vergara, A. (2001). Horizontes del imaginario. Hacia un reencuentro con sus tradiciones investigativas. En A. Vergara (Ed.), *Imaginarios, horizontes plurales* (pp. 11-83). México: EHAH / BUAP /Conacyt.
- Hernández, P. (11 de marzo de 2014). Carnaval de Emiliano Zapata Huamantla Tlaxcala. Video recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aUNvyJ0qLu8>.
- Villalobos, L. (2001). *El proceso de conurbación y los cambios socioculturales en el pueblo de San Baltazar Campeche* (tesis de Licenciatura en Antropología Social). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- (2003). Un carnaval urbano que nació para quedarse. El caso de la colonia de San Baltazar Campeche, Puebla. En E. R. Masferrer, E. Díaz, y J. Mondragón (Coords.), *Etnografía del Estado de Puebla: Puebla Centro* (pp. 132-139). Puebla: Gobierno del Estado de Puebla y Secretaría de Cultura.
- (2007). *San Baltazar Campeche. Entre el damero y el altépec* (tesis de Maestría en Historia). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Viqueira, J. P. (1987). ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zacaltecto Radio. (15 de marzo de 2016). Zacatelco se vistió de fiesta con su primer encuentro de chivarrudos. Recuperado de <http://zacaltectoradio.com/wp/?p=26088>.
- (24 de mayo de 2009). *La comunidad también tiene historia* [Entrada de blog]. Recuperado de <http://udgmodulo2historia.blogspot.mx/>



Ritual previo a la salida de carnaval en San Baltazar Campeche, Puebla.
(Fotografía: Leticia Villalobos Sampayo, 5 de marzo de 2014).



El Diablo Mayor del carnaval en San Baltazar Campeche, Puebla. (Fotografía: Leticia Villalobos Sampayo, 2014).



Cruce de modas en tiempos contemporáneos, carnaval en San Baltazar Campeche, Puebla. (Fotografía: Leticia Villalobos Sampayo, 2014).

EL CARNAVAL COMO EXPRESIÓN
DE LA IDENTIDAD BARRIAL EN EL ALTO¹

Martha Ivett Pérez Pérez²
José Armando López Sánchez³
Sofía Herrera González⁴

El objetivo del presente texto es mostrar las prácticas carnavaleras a partir de las cuales se anclan las identidades sociales y la pertenencia al barrio por parte de los miembros de la cuadrilla El Alto Garibaldi en la ciudad de Puebla⁵. De esta manera analizamos al barrio como marco de identidades socioculturales y a la «barrialidad» como elemento que explica las formas de pertenencia y adhesión a este territorio.

Para ello, el texto está organizado en cuatro apartados. En el primero se exponen un conjunto de reflexiones conceptuales en torno al barrio, la identidad y el carnaval, lo que permite construir la categoría de «cuadrilla barrial». En el segundo apartado presentamos un breve acercamiento etnográfico al carnaval de la cuadrilla El Alto Garibaldi. Posteriormente se enlista una serie de elementos que dan cuenta de la

1. Deseamos agradecer la colaboración de la Cuadrilla El Alto Garibaldi, en especial a la familia Morales Méndez, por abrirnos las puertas de su casa y permitirnos acompañar a la cuadrilla en todo momento. Esperamos que este texto pueda reflejar parte de su pasión y amor por el carnaval.

2. Maestra en Antropología Social, BUAP (martha_doble_p@hotmail.com).

3. Estudiante de la Maestría en Antropología Social, BUAP (cuadrado25@hotmail.com).

4. Estudiante de Licenciatura en Antropología Social, BUAP (chofringa30984@hotmail.com).

5. El trabajo de investigación fue realizado durante 2014 y consistió en diversos acompañamientos y recorridos de campo con la cuadrilla, una constante observación y participación en sus actividades, la aplicación de un cuestionario cualitativo a sus integrantes, además de numerosas entrevistas a profundidad que permitieron una aproximación a la historia y vida del antes y después del tiempo de carnaval. Mediante un enfoque antropológico especializado se logró, en cada acercamiento, exaltar el punto de vista de los distintos participantes, enmarcando la importancia del barrio y los distintos espacios en los que se lleva a cabo dicha práctica socio-cultural, pero sobre todo entendiendo al barrio de El Alto como un marco espacial en el cual emergen y se reproducen procesos identitarios, de arraigo y sociabilidad

identidad barrial y la pertenencia socioterritorial. Por último, en las reflexiones finales, contribuimos con el concepto «raíz barrial» para denominar las prácticas carnavales que favorecen a la identidad barrial y a la construcción de redes de solidaridad familiar y de amistad. A partir de «la raíz barrial», la identidad y la pertenencia territorial pueden presentar distintos niveles de arraigo. Por tanto, se afirma que entre mayor sea la jerarquía dentro de la cuadrilla barrial, mayor será la identidad social reflejada en la pertenencia al barrio de El Alto, lo cual se demostrará a lo largo del texto.

BARRIO, IDENTIDAD Y CARNAVAL

Entendemos al carnaval como una fiesta que expresa «cultura popular, [que] con sus reglas socioculturales se transmite en forma de tradición [oral] y su aprendizaje es la participación», por lo que tiene la finalidad de manifestar conflictos, organización social, identidad popular, reputación familiar e integración social, pero sobre todo una «búsqueda de autoafirmación, reconocimiento social y prestigio» (Piedra, 2002, s.p.).

La fiesta también organiza el tiempo social, ya que es una celebración esperada cada año por los miembros de la cuadrilla y por quienes habitan o habitaron el barrio. El carnaval ordena sus prácticas cotidianas, su vida familiar y laboral, sus gastos e ingresos económicos y también las relaciones de sociabilidad. Los preparativos del carnaval inician meses antes con trabajos de medio tiempo y dinero ahorrado para los vestuarios; crean sus diseños, confeccionan sus trajes o compran nuevos vestidos, capas, caretas y accesorios; cada fin de semana de enero, toda la cuadrilla ensaya en el barrio, los niños y esposas acompañan a sus papás y maridos; y cuando dan inicio los «días fuertes» del carnaval, los integrantes piden permiso en sus trabajos o escuelas para asistir.

La fiesta puede ser afirmación o disolución de la identidad, ya que

«la complejidad social, el pluralismo constitutivo, la segmentación extrema y el anonimato predominante en las ciudades, llevan a plantearse incluso si la fiesta no es al mismo tiempo tanto un lugar de “afirmación” como de disolución de la identidad» (Delgado, citado en Ariño y García, 2000, p. 17). Sin embargo, en el carnaval de El Alto se observa una afirmación identitaria, ya que la reproducción festiva del carnaval permite mantener y reforzar los lazos que dan distinción al barrio y, sobre todo, como cuadrilla. Es decir, el carnaval como fiesta popular posibilita un tipo de identidad social.

En este sentido, el interés por distinguirse como cuadrilla de un barrio de la ciudad de Puebla responde a un reconocimiento y la creación de un prestigio en el mundo carnavalero, lo que hace pertinente hablar de *identidad* para referir a la «capacidad de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, definir los propios límites, generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos, configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una memoria colectiva compartida por sus miembros, paralela a la memoria biográfica» (Giménez, 2005, p. 30). Pero dicha distinción no yace únicamente en el pasado colectivo o individual sino que descansa sobre un sentimiento de pertenencia socio-territorial (Giménez, 2007). De ahí que relacionar *carnaval, identidad* y *barrio* resulta fundamental para abordar las prácticas carnavaleras y la adscripción a una cuadrilla.

El barrio no debe entenderse únicamente a partir de su aspecto físico. En él confluyen diversas prácticas y arraigo, motivo por el cual es necesario entenderlo en términos culturales. Al respecto Gravano (2003), quien realiza una construcción teórica sobre el barrio y sus características, señala que debe conceptualizarse a partir de tres sentidos: «a) el barrio como componente de la reproducción material de la sociedad, como espacio físico, [y] parte de la ciudad; b) el barrio como identidad social, atribuida y adscrita por los actores sociales; y c) el ba-

barrio como símbolo y conjunto de valores condensados y compartidos socialmente» (2003, p. 43). Estos elementos permiten hablar de una «barrilidad», lo cual refiere a compartir ciertos símbolos, conductas y códigos que, según el autor, dan una «unidad significativa e identitaria» (Gravano, 2003, p. 15).

A partir de estas consideraciones se entiende al carnaval como un elemento importante, debido a que en él se expresa la vida barrial y, por lo tanto, las identidades sociales: arraigo, conflictos, relaciones de parentesco y amistad, sociabilidad, organización, prestigio y cooperación son muestra de ello.

CUADRILLAS BARRIALES

Al entrecruzar carnaval, identidad y barrio es posible concretar dicha relación en una unidad de organización social que condensa tanto un arraigo territorial, una red relacional de parentesco, amistad y compadrazgo, una tradición familiar —heredando la pertenencia a la cuadrilla—, un conjunto de prácticas, representaciones y significados compartidos, como una historia o memoria colectiva que fundamenta una sociabilidad; «la cuadrilla barrial». En ella se anclan las identidades sociales de quienes tienen arraigo al barrio de El Alto, independientemente de que habiten en este o no. Esta categoría también refiere a las particularidades entre las diversas cuadrillas que se conforman dentro o fuera del barrio, en las cuales se resaltan ciertos conflictos entre ellas; se disputa principalmente el estatus de cada una generando rencillas, no solo en la temporalidad del carnaval, sino en la vida social cotidiana.

El barrio es un espacio de uso general entre los vecindados y un aspecto en común de las «cuadrillas barriales» de El Alto, motivo por el cual todas las que pertenecen a este barrio comparten ciertos elementos identitarios que refieren tanto a la adscripción territorial, el tipo de re-

laciones que estructuran la organización, como a un pasado colectivo. Por ello las cuadrillas, a pesar de tener diferencias entre sí, mantienen vínculos y discursos identitarios que integran y comparten, permitiendo relacionarse entre sí.

Cabe señalar que pertenecer a una cuadrilla barrial no siempre implica la residencia en el barrio, pues en las últimas décadas muchas familias de los barrios antiguos de la ciudad de Puebla han migrado hacia diversas zonas de la ciudad, sobre todo a las periferias, debido al desalojo por parte del gobierno⁶, a la insuficiencia de recursos económicos para el mantenimiento de las viviendas, la falta de papeles oficiales que demuestren la posesión de los inmuebles, disputas legales entre varios dueños, o la carencia de servicios públicos. Pero, a pesar de los desplazamientos, estos ciudadanos no han perdido el contacto con su barrio por diversos motivos, ya sean familiares, comerciales, laborales y, por supuesto, porque año con año regresan para llevar a cabo su carnaval, logrando la permanencia de una «comunidad extendida»⁷, en la cual se comparte una serie de significados, símbolos y apegos simbólicos adscritos a un territorio: el barrio.

EL CARNAVAL EN EL BARRIO DE EL ALTO⁸

Los días de carnaval varían cada año, ya que son movibles con la Semana Santa, puesto que se basan en el miércoles de ceniza para saber

6. La intención de embellecimiento del Centro Histórico por parte del gobierno ha propiciado la posesión legal de inmuebles para uso de oficinas gubernamentales. Ejemplo de ello es Casa Aguayo, que anteriormente era una vecindad, y el portalillo de El Alto, en donde se encontraba una pulquería, y que ahora alberga al Consejo del Centro Histórico de la ciudad.

7. De acuerdo con Oehmichen las comunidades extendidas «se trata[n], en síntesis, de comunidades que se ubican en más de un espacio y región y que, sin embargo, suelen gravitar en torno a un territorio ancestral o de origen», por el desplazamiento físico que ocurre con la migración no significa necesariamente la desterritorialización de los migrantes en términos simbólicos afectivos (2005, p. 30).

8. El barrio de El Alto se localiza en el Centro Histórico de la ciudad de Puebla y se delimita por el boulevard Héroes del 5 de mayo y 16 norte, entre 20 oriente y la intersección de las calles 4 y 6 oriente. Este espacio alberga el templo de San Francisco de Asís, el Centro Escolar Aparicio, la plaza comercial Paseo de San Francisco, el Centro de Convenciones y Casa Aguayo.

la fecha de inicio. La duración depende de cada cuadrilla, pero para El Alto Garibaldi empieza dos domingos antes con los «bailes foráneos» a los que son invitados. Posteriormente vienen «los días de carnaval», que contemplan el domingo, lunes y martes, siguiendo con «el cierre» el domingo siguiente y, por último, «el remate» y baile, todo lo anterior antecedido por los ensayos —los cuales los preparan para el calor y el cansancio—.

Los «bailes foráneos» dependen de las invitaciones y/o contrataciones que les hagan mediante el «muertero»⁹ o algún encabezado. Por ejemplo, suelen visitar las colonias La María y Gonzalo Bautista, y durante los traslados se facilita la sociabilidad y el ambiente de relax entre huehues que se establece en el camión, el cual es gestionado en plena ruta para transportar a todos los integrantes de la cuadrilla, por lo que se espera a un camión que no vaya lleno y se hace la negociación con el chofer.

En los días de carnaval se hacen recorridos dentro del Centro Histórico y sus alrededores, los traslados se hacen a pie. Se baila en otros barrios, calles, avenidas y colonias, por lo que los «espacios de carnaval» que cada año visitan son: barrio de la Luz, Acocota, San Antonio, Barrio del Artista, avenida 14 oriente, Corredor gastronómico —también conocido como «Los lavaderos de Almoloya»—, el Parián, calle 5 de mayo, mercado de la 18, boulevard 5 de mayo, entre otros. Estas presentaciones se hacen fuera del barrio, ya que se vieron en la necesidad de salir hacia otros espacios para no coincidir con otras cuadrillas de El Alto.

9. El «muertero» es uno de los personajes clave para el desarrollo del carnaval, ya que se encarga de la recolección del dinero y de «conseguir más bailes».



Dibujando el carnaval. Esta fotografía fue tomada en el Barrio del Artista. Llama la atención la alteración del orden «bohemio» y tranquilo, pues un grupo de estudiantes de dibujo estaba tomando clases cuando fue interrumpida su sesión por los gritos, colores y presencia de mucha gente atravesándose entre las sillas, artistas y caballetes. Sin embargo, los propios alumnos aprovecharon para dibujar a huehues y maringuillas.

Cabe resaltar que, a pesar de que año con año se sabe que la temporalidad carnalera altera tanto espacios como prácticas cotidianas, existen reacciones que agradan y favorecen al carnaval, como respuestas negativas por parte de los poblanos. Esto es evidente debido al cierre de vialidades que altera el tránsito vehicular y peatonal, por lo que parte de los conflictos durante el carnaval son —principalmente— a la alteración del orden espacial y social. Esto se debe a que las calles como sitios de tránsito se vuelven lugares de estancia, en los cuales se disfruta del espectáculo. Aunque, precisamente, es el desorden y ruptura de la cotidianidad lo que da la principal característica del carnaval ante los ojos del espectador.

En todos los días de carnaval la cuadrilla El Alto Garibaldi inicia el baile en su barrio, al que llaman «la persinada»¹⁰. En cada sitio al que acuden realizan de dos a cuatro danzas, siempre iniciando con la Morena, y variando de acuerdo a la petición de los encabezados y sobrecabeceras. «Tronar el chicote» es una manera de anunciar su llegada a los vecinos y transeúntes para que se acerquen, ya que el número de bailes depende de la cantidad de espectadores.

Los encabezados —casi siempre el señor Gabriel— llaman a los integrantes de la cuadrilla con un chiflido para atraer su atención y dar instrucciones, tres aplausos indican su formación para bailar y empezar con la música, además de otras señas como hacer una «X» con los dedos y movimientos circulares con el índice para indicar cambio de ritmo. Estas son muestras de lenguaje no verbal, e incluso cada baile es reconocido por una seña particular, a través de movimientos con los dedos, manos u otras partes del cuerpo¹¹, para indicar al resto de los integrantes de la cuadrilla, o a los músicos, quienes desde la camioneta que los transporta están al pendiente de las indicaciones.

10. Esta expresión hace referencia a la palabra «persignarse», que alude a una costumbre católica en la cual se dibuja con la mano una cruz. Pero de manera simbólica se entiende que es el hecho de «expulsar el mal», de invocar protección divina, de «bendecir» a la gente de la cuadrilla y a las circunstancias para que les vaya bien en su jornada de baile; para que no se cansen, para que no ocurra un contratiempo que les haga cancelar una bailada, para que haya mucho público y buena cooperación. Y que lo hagan primero en su barrio es una forma de evidenciar y reverenciar el respeto hacia este.

11. Para el baile de la Primavera se levanta el dedo índice, para la Garrocha se usan los brazos estirados hacia arriba dibujando en el aire la garrocha, el baile de los Listones se identifica levantando un listón con el que se baila, para la Estrella se hace con dos dedos encontrados formando un rombo, la danza de Cuadrillas se indica mediante un pequeño golpe en la cadera



Encabezando el carnaval. Esta fotografía muestra la organización de la cuadrilla que también es visible al momento de las danzas. Los representantes de la cuadrilla son cuatro cabeceras y cuatro sobrecabeceras, quienes también principian las filas guiando al resto de los bailarines. Ellos dicen qué canción seguirán bailando, cuándo cambiar de ritmo o paso, y también deciden el término de un baile.

Durante la danza, la coordinación tiene una base jerárquica, es decir, son los encabezados quienes siempre están en los extremos de las filas, seguidos de los sobrecabeceras; los encabezados bailan en pareja en ambos extremos de la fila y de igual modo están los sobrecabeceras. Esta forma de colocarse permite indicar los cambios de ritmo, ciclos o término del baile al resto de la cuadrilla y también a los músicos.

Cabe mencionar que en algunas ocasiones al término de «las bailadas» se presenta una práctica de retribución; los comerciantes o familias les regalan comida y/o bebida a los miembros de la cuadrilla, además de permitirles hacer uso de los sanitarios, ya que así se apoya al carnaval y es una manera de agradecerles por los bailes.

con las dos manos, para el Charrito se simula tronar el chicote en el aire, y para la Víbora se dibuja con la mano una «S».

En cuanto a la música del carnaval, Isaac Armenta —músico de la cuadrilla— comenta que de acuerdo a su conocimiento y lo que le han compartido por historia oral, «la música se basa en la herencia prehispánica y colonial»¹². De este modo, retoma de la primera herencia su referente sagrado y su capacidad de crear estados de trance y éxtasis, y de la segunda se conservan los instrumentos que sustituyen a los usados en la época precolombina. Como resultado cada instrumento se relaciona con un mundo o nivel; el bajo o contrabajo con el inframundo, la guitarra con el mundo material y el violín con el mundo de los dioses. Los modos de enseñanza y difusión de esta música se dan principalmente «de oreja» —oyendo y reproduciendo la música escuchada— y mediante la experiencia que han adquirido los músicos dentro del carnaval. También existen partituras, pero al ser escasas y de difícil acceso, no se han empleado de manera usual. Además, llama la atención el corrido del barrio de El Alto, el cual fue integrado como parte de la música carnavalera, ya que dicen «este corrido habla de la trayectoria del barrio». Así, el día martes de carnaval, al llegar en la noche a su barrio para el cierre, se presentan ante el público con el corrido.

Para algunos miembros de El Alto Garibaldi «atuendarse» con su vestuario y careta o bailar en su barrio representa la exaltación de emociones afectivas que implican recuerdos, apego a su barrio, tradiciones, gente y, sobre todo, a sus experiencias como miembros de la cuadrilla. Parte del sentido de transformarse también es asociado a la fiesta y desinhibición con la que pueden ir relajando y bebiendo en las calles, ya que también hay integrantes que cada año asisten y se atuendan con fines lúdicos y de excesos, sobre todo los que no sienten esa pertenencia a El Alto.

12. Isaac Armenta complementa su testimonio a partir de su conocimiento musical, afirmando que las influencias musicales provienen de diversas fuentes, tales como las gigas irlandesas, polkas, música ranchera, pавanas y tarantelas italianas. De ahí la riqueza musical con la que se han formado las piezas para cada tipo de baile.

El carnaval, sin duda, ancla identidad y arraigo al barrio; a través de las «cuadrillas barriales» se concreta dicha identidad y distinción entre otras cuadrillas y barrios. Es una fecha que esperan con entusiasmo, ya que pueden volver a reunirse, reencontrarse con amigos y familiares, volver a bailar y regresar a su barrio. De tal manera, las identidades son desplegadas con mayor intensidad en el carnaval, pues se busca —a toda costa— exaltar las particularidades de las «cuadrillas barriales», para el caso de la cuadrilla de El Alto Garibaldi podemos mencionar seis elementos: origen del carnaval, nombre de la cuadrilla, cargo dentro de la organización de la cuadrilla, dispositivos objetuales —la faji-lla—, personajes característicos y un baile —El Charrito—.

EL ORIGEN DEL CARNAVAL

Las cuadrillas barriales de El Alto comparten un rasgo identitario que refiere al origen del carnaval en la ciudad de Puebla. La ciudad de Puebla¹³, asentada en el llamado Valle de Cuertlaxcoapan se fundó «[...] el día 16 de abril de 1531 [...] en un lugar que [se] ha señalado como probable en el Barrio de El Alto, cerca de la Parroquia de la Cruz» (Carrasco, 1990, p. 6). La historia que relatan algunos lugareños del barrio es que el primer asentamiento en Puebla fue en el barrio de San Francisco, el cual tuvo un hundimiento, por lo que decidieron reconstruirlo en «lo alto» para que no volviera a sufrir daño similar, de ahí el nombre de El Alto.

13. Pensada como una ciudad para españoles, este propósito fracasó, ya que al ser una ruta de paso y comercio, se vieron en la necesidad de llevar indígenas para que ayudaran a la nueva población. De esta manera, llegaron indígenas de distintas partes aledañas, como Huejotzingo, Calpan, Tepeaca, Cholula y Tlaxcala. Con esta población, que era mayor en número que la española, de acuerdo a los Anales del barrio de San Juan del Río, «se enfrentaron con el problema de ejercer un eficaz control sobre los indígenas [...] se eligieron áreas específicas para el asentamiento provisional de los indígenas de acuerdo a su procedencia» (Méndez, 2011, pp. 22-23). Ya asentados y especializándose en diversos oficios, se fueron agrupando y segregando, formándose los distintos barrios.

Así, durante la época colonial, este barrio fue el primer emplazamiento destinado para la habitación de indígenas provenientes de Tlaxcala, que al ser considerados por los españoles como un grupo privilegiado por la ayuda otorgada durante la Conquista, decidieron otorgarles los terrenos fundadores de la ciudad. Sirvieron como mano de obra y elaboraron la mampostería para la construcción de la ciudad española. Sus habitantes consideran al barrio de El Alto como el sitio en donde se llevó a cabo el primer carnaval en la ciudad y que se dispersó a lo largo de los años a diversos puntos de Puebla.

Por consiguiente, la antigüedad del barrio ha dado como resultado que muchos sujetos anclen su pasado familiar en este espacio. Por ello se ha creado un fuerte vínculo con El Alto, pues es considerado un espacio en el que se ha desenvuelto la historia de sus antepasados. Si bien no se conocen a los antepasados primigenios, los bisabuelos son referidos como la única ascendencia de la cual se tiene noticia.

EL NOMBRE DE LA CUADRILLA

La memoria de los habitantes del barrio alude a que la última cuadrilla única estuvo dirigida por los oriundos Pedro Hernández, Carlos Sánchez, Lucio Gómez y Manuel Flores, conocida como la cuadrilla «El Alto», y que llegó a tener alrededor de 120 integrantes. Sin embargo, debido a conflictos internos, desacuerdos y competencia por el atuedo, al gran número de integrantes que dificultaba bailar en la plaza y por las nuevas ideas de unos cuantos jóvenes, los miembros se dispersaron para crear nuevas cuadrillas. Muchas de estas eran formadas con sus propias familias, ya que decían «traemos familia grande y hacemos la otra cuadrilla». De esta manera surgieron cuadrillas oficiales y no oficiales¹⁴, tales como: El Alto la 16, El Alto La Cruz y El Alto Garibaldi.

14. Las cuadrillas oficiales son las que acuden al Ayuntamiento para solicitar un permiso con el cual pueden cerrar espacios públicos y de tránsito vehicular para bailar, hecho que las diferencia de las no oficiales.

En un inicio las diferentes cuadrillas no estaban reconocidas mediante nombres específicos, ya que únicamente les interesaba distinguirse de otros barrios. Posteriormente, con los permisos que debían tramitar ante Ayuntamiento para bailar en espacios públicos, se necesitó de una denominación para ser identificadas. Así, optaron por el uso de sobrenombres con los que podían reconocerse de acuerdo al espacio usado durante sus ensayos, punto de reunión y cierre del carnaval. De ahí el nombre —El Alto Garibaldi— sirvió para diferenciar a esta cuadrilla, pues el espacio que estos actores carnavalesos usan para ensayar y realizar el cierre de carnaval es detrás del mercado de El Alto, la calle conocida como Garibaldi¹⁵.

La cuadrilla El Alto Garibaldi fue formada por los hermanos Méndez Hernández —Verónica, Ricardo, Osvaldo y Gustavo—, quienes, junto con Gabriel Morales Aguilar y Cristal Romero Mejía dirigen, organizan y se encargan de mantener esta tradición en su barrio desde hace trece años, aproximadamente. Hijos, hermanos, compadres, yernos, sobrinos, amigos y conocidos han permanecido en esta cuadrilla casi desde sus inicios.

Cada cuadrilla desarrolla un discurso que resalta su originalidad. Por ejemplo, El Alto Garibaldi resalta como elementos identitarios tanto una conducta relajista y fiestera, como sus personajes únicos, tal es el caso del charro negro, el cual se abordará más adelante.

ESTRUCTURA SOCIAL DE LA CUADRILLA BARRIAL

La manera en cómo se organizan socialmente dentro de la cuadrilla El Alto Garibaldi es a partir de un número de representantes —cuatro

15. Ubicado entre la 12 y 14 norte, atrás de la avenida 14 oriente. Este lugar es un sitio emblemático de la ciudad de Puebla, pues se caracteriza por la oferta musical de mariachis, tríos, grupos norteños e incluso marimba. Sin embargo, la vida nocturna permite una mayor concurrencia de personas que acuden a solicitar sus servicios, ya sea dentro del mercado El Alto o a domicilio.

encabezados y cuatro sobrecabeceras—, quienes cooperan con determinada cantidad de dinero para cubrir los gastos que el carnaval requiere, como el pago de los músicos y equipo de audio, transporte para las «bailadas foráneas», comida para los huehues, contratación de los grupos para «el remate», etcétera.

Estos representantes de cuadrilla se encargan además de estipular el recorrido que se llevará a cabo, buscar y contratar los grupos musicales, organizar a los huehues, maringuillas y catrines durante las danzas, organizar ensayos, a veces ponen bailes nuevos o rescatan piezas musicales, entre otras cosas. Es decir, adquieren responsabilidades y un estatus dentro de la cuadrilla, el cual es a su vez reflejado en un reconocimiento al interior del barrio. Esto es visible en las actividades que realiza cada encabezado y sobrecabecera.



La persignada. Este baile se realiza al inicio de la jornada carnavalera, llevada a cabo en Garibaldi, El Alto. Se pueden observar a dos de los cuatro encabezados que guían al resto de la cuadrilla durante las danzas: la maringuilla urbana, Cristal Romero (mujer de vestido dorado), y el huehue a su lado izquierdo, Gabriel Morales Aguilar (Fotografía: Martha Ivett Pérez, 2014).

Don Gustavo, «el muertero», es el encargado de conseguir «bailadas» en las casas y comercios por donde transita el carnaval, organiza también los traslados, regula cuestiones de logística —como la música o espacios—, dirige los recorridos conduciendo a toda la cuadrilla junto con los encabezados y, sobre todo, es reconocido por recolectar dinero en cada bailada pasando entre los espectadores y agitando una caja de madera —llamada «el muerto»—, en la que depositan la cooperación para el baile. Es común escuchar cómo «el muertero» anima a los huehues¹⁶ diciendo: «¡Puto el que no grite, cabrones!», dicha frase forma parte del ambiente carnalero que, junto con los chiflidos y el grito del huehue, vivifica el danzar de huehues y maringuillas.

Otro de los cargos sobresalientes es el realizado por la señora Verónica, quien al ser esposa de don Gabriel y fundadora, tiene una función esencial. Es la organizadora y un enlace externo de la cuadrilla, de esta manera se encarga de solicitar el permiso ante Ayuntamiento para salir a bailar los días de carnaval en espacios públicos. También asiste a ruedas de prensa o entrevistas en radio y televisión para hablar sobre la tradición carnalera y anunciar su inicio cada año. Asimismo, consigue y compra «el torito»¹⁷, los cohetes, prepara los alimentos para toda la cuadrilla y para la gran comida del remate —a la cual asiste todo el barrio—, regula conflictos —si se presentan— y, de manera simbólica, hace parte de la cuadrilla a cada huehue, maringuilla o catrín colocándoles la fajilla amarilla que utilizan como distintivo de pertenencia e identidad a la cuadrilla de El Alto Garibaldi.

16. Esta palabra generaliza a todos los integrantes de la cuadrilla: maringuillas, catrines, diablos y al Charro Negro.

17. Este artefacto es una atracción pirotécnica con forma de toro, elaborado con papel periódico y cohetes en una estructura de varas que sirven de apoyo a quien lo cargue.

DISPOSITIVOS OBJETUALES

Algunos de los objetos que ayudan a resaltar la identidad de la cuadrilla barrial son mediante «distintivos» y discurso de lo «original» y los «tradicional». Para el primer caso se utiliza una «fajilla» a manera de distintivo de pertenencia a la cuadrilla, por ello, se convierte en un objeto identitario carnavalero. Consta de la imagen de un charro tocando una trompeta y en la parte superior el nombre de la cuadrilla. Por lo común, es la señora Vero quien coloca este distintivo, el cual se vuelve complemento del atuendo de huehues, maringuillas y catrines.



Portando identidad. La colocación de la fajilla es hecha por la señora Verónica Méndez Hernández a uno de los miembros más jóvenes. La fajilla, como objeto identitario carnavalero, consta de la imagen de un charro tocando una trompeta y en la parte superior el nombre de la cuadrilla. Por lo común, es ella quien coloca este distintivo que se vuelve complemento del atuendo de huehues, maringuillas y catrines (Fotografía: Martha Ivett Pérez, 2014).

Para el segundo caso, es demostrado mediante la música y los instrumentos, ya que la ejecución de música en directo exalta su tradición y originalidad, pues sirve como medio de distinción o prestigio del resto de las cuadrillas que presentan música mediante la reproducción de discos compactos o a través de instrumentos musicales electrónicos como teclados y bajos. Esta «música tradicional» es del agrado de los espectadores. El maestro Isaac Armenta, junto con dos compañeros, realzan las danzas con el sonido del violín, contrabajo y guitarra.

PERSONAJES CARACTERÍSTICOS

Una de las principales características que la cuadrilla presume es la «originalidad» de los personajes, ya que los huehues, afirman, visten el traje tradicional, algunos diablos tienen máscaras de piel y no de plástico, y las maringuillas usan trajes de quinceañeras. Si bien se alude a la originalidad, también existen cambios en los personajes de la cuadrilla pues se incorporan personajes híbridos —como el Diablo-Catrín y la Diablita elegante— o se representan personajes de historias relevantes del barrio —el Charro negro—. Al hablar de estas nuevas representaciones se alude a la innovación dentro de la cuadrilla, la cual no contradice a la tradición.

Los personajes híbridos surgen a partir de la combinación de personajes tradicionales con elementos innovadores. El Diablo-Catrín es muestra de ello, ya que si bien se caracterizan por trajes elegantes, ellos buscan sobresalir a través de confecciones únicas, mandándolos a hacer con un sastre y con telas de alta calidad, e incluso el diseño de su calzado es realizado por un zapatero especial. Usan además accesorios originales, como bastones¹⁸. Todo esto es complementado con una careta de

18. Los bastones son de diversos diseños. Algunos de ellos son bastones con cuernos de toro o atrapa sueños gigantes.

madera elaborada con sugerencias o incluso diseñadas completamente por el comprador, que representa «un diablo hermoso», pues este personaje se relaciona con la belleza y la seducción.

El personaje del Charro negro surge por una leyenda arraigada al barrio de El Alto. La decisión de integrarlo como parte del carnaval fue debido a la innovación que presumen sus integrantes para lucirse y sobresalir. Su atuendo consiste en un sombrero, botas, traje rojo de charro y una careta mitad humana y mitad calavera, cuya composición se debe a que, en la historia se narra que únicamente la luz de la luna mostraba la fisonomía esquelética del charro. Este personaje refleja el vínculo entre el carnaval y el barrio. Debido a su particularidad suele ser muy apreciado por el público, sobre todo para quienes conocen la historia.

El papel de los transexuales ha sido muy importante dentro de los carnavales, ya que fueron ellos quienes participaron antes que las mujeres, por lo que su presencia es notable y su forma de vestir es relacionada con elementos como la sensualidad, la alegría, la tentación y la extravagancia. Así, las maringuillas urbanas se caracterizan por la combinación de una maringuilla tradicional y la particularidad de sus atuendos. Cristal es la maringuilla urbana de esta cuadrilla barrial, a quien han invitado a formar parte de otras cuadrillas por el personaje único que representa en el carnaval, debido a sus vestuarios llamativos y exuberantes.



Siendo leyenda. El Charro negro, Carlos Sánchez y una Diablita-Catrina, Gabriela Morales Méndez. El traje de charro fue mandado a hacer con un sastre especialmente para el carnaval, de igual manera la careta fue elaborada por pedido. Al momento de las fotografías con el público, ambos son muy demandados y solicitados para posar, debido a que es el único que representa este personaje (Fotografía tomada por: Sofía Herrera, 2014).

DANZA ÚNICA: BAILE DEL RITO O CHARRITO

La historia del Charro negro es una narrativa propia del barrio. En esta se hace referencia a un acontecimiento que aseguran «no es leyenda, sí pasó» hace muchos años. En ella se relata la aparición de un hombre vestido de charro que era visto únicamente en las noches y que se llevaba a las niñas y jóvenes. Una de las historias cuenta que trató de robarse a una niña, y dice:

[sic] Mi abuelita [...] nos platicaba anécdotas, vivencias propias con este personaje y de que existió. Y no fue una sola persona, a muchas personas les pasó eso de que el Charro negro andaba allí. Y mi abuelita decía que su mamá le había dicho que cuando ella tenía como cinco años, él estuvo a punto de llevársela. La dejaron chiquita y en eso sintieron un fuerte

viento y entraron y vieron esa silueta. ¡O sea, eso sí existe!, ¡créemelo que no es leyenda! Entonces mis tatarabuelos cuando fueron a verla, gritaron: «¡Socorro!», y ya nada más vieron la sombra con la silueta del charro, dijo que era charro por el sombrero y todo. La llevaron en brazos a mi abuelita de cinco años, y ya nada más la dejó botada y desapareció (entrevista a doña Verónica, 19 de febrero de 2014).

La importancia de este baile radica en su arraigo con las historias que se cuentan en el barrio. Así, este se vuelve una representación de la narrativa sobre el personaje. Debido a sus particularidades, el personaje del Charro es un símbolo identitario, el cual exalta la pertenencia al barrio, a veces sin importar la procedencia de quienes participan. Si bien todos los elementos usados en el carnaval son signos porque representan algo, el Charro Negro se vuelve un símbolo porque no solo encarna un personaje, sino que, debido a su carácter identitario, representa una idea: lo maligno y lo pagano.

REFLEXIONES FINALES

A partir de los señalamientos anteriores, el carnaval resulta un factor clave dentro de las dinámicas del barrio. En este se inmiscuyen diversos aspectos de la vida barrial que van desde el arraigo hasta el conflicto, pasando por el regreso de los migrantes, la herencia familiar de esta práctica —en muchos casos, los antepasados fueron huehues buena parte de su vida—, la incorporación de nuevas generaciones y la apropiación de espacios. Todo ello es muestra de lo que significa «ser de barrio», ya que en él se tienen referentes tangibles de identidades y símbolos.

Entender al barrio como constructor de identidades socioculturales y al carnaval como práctica de conflicto temporal permite hablar de dos identidades que se encuentran sumamente entrelazadas: la identidad carnalera y la identidad barrial. La coexistencia de ambas identidades

expresa una raíz barrial, la cual permite afincarse al Alto y establecerse —principalmente— por la red de solidaridad familiar, por lo que el carnaval se vuelve la raíz que, año con año, hace que residentes y exhabitantes de El Alto regresen a su barrio, reproduciendo relaciones sociales y una exaltación de su identidad barrial.

De esta manera se afirma el planteamiento hipotético señalado en el inicio: a partir del carnaval se manifiesta una identidad barrial, —con distintos niveles de arraigo—, por tanto, se comprobó que los miembros de la cuadrilla de El Alto Garibaldi, quienes presentan una pertenencia barrial mucho más arraigada son, generalmente, quienes tienen un cargo mayor, ya sea encabezados o sobrecabeceras, debido al alto compromiso que mantienen con el carnaval, por lo que buscan seguir con su reproducción.

No se puede dejar de lado que cada integrante de la cuadrilla le da un sentido al carnaval: un sentido tradicional, barrial, romántico, de fiesta y ambiente, de relajo o conflicto; son ellos quienes crean sus significados del barrio en el carnaval, construyendo un imaginario para presentarlo al mundo, y de esta manera hacer trascender y formar una identidad que sea parte de la cultura carnavalera en Puebla.

La fiesta carnavalera se ha reconfigurado y ha dejado de ser solo una tradición heredada y con matices religiosos, pues se ha fortalecido como una fiesta que, si bien se sigue justificando tras discursos católicos, ahora presenta características de una celebración que reproduce identidades, distinción y un arraigo barrial. Esta celebración festiva se ha reconstituido «a través de los usos que se hacen de la misma: sirve como dispositivo identitario y para construir una comunidad» (García Pilán, citado en Ariño y García, 2000, p. 17). La fiesta sirve paralelamente para expresar ciertas devociones sagradas, pero con mayor peso para mostrar tradiciones de religiosidad desinstitucionalizada «e incluso formas de religión civil» (Ariño y García, 2006, p. 18).

Por último, se ha considerado al barrio como un espacio movable, es decir, que a partir de la temporalidad del carnaval se traslada el barrio a cada lugar al que se llega a bailar junto con la música, el lenguaje, la forma de organizarse, las maneras de relajear y los atuendos de la cuadrilla. La cuadrilla barrial reproduce al barrio de El Alto en cada espacio del carnaval, colonias, avenidas y calles de la ciudad, pues afirman «para mí es como representar a mi barrio, decirles de dónde soy esa es una de las bases importantes para mí».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariño, A., y García, P. (2006). Apuntes para el estudio social de la fiesta en España. *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, (6), 13-28.
- Carrasco, E., y Espinosa, J. (1990). *La fundación de la ciudad de Puebla y su primer convento*. México: Ediciones Enrique Cordero y Bernal.
- García, E. (1995). *Los barrios antiguos de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.
- Giménez, G. (2005). Materiales para una teoría de las identidades sociales. En G. Giménez (Ed.), *Teoría y análisis de la cultura: Volumen dos*. México: Conaculta, Icacult.
- (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio editorial.
- Méndez, J. A. (2011). *El carnaval en el barrio de El Alto*. México: Editorial Puente, Conaculta-Pacmyc, Secretaría de Cultura Puebla, Unidad Puebla de Culturas Populares.
- Oehmichen, C. (2005). *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*. México: UNAM.
- Piedra, R. (junio de 2002). Olea. Recuperado de <http://olea.org/fiestorro/ensayo-fiesta.htm>

«TODO COMIENZA CON EL LAZO FAMILIAR»:
ORGANIZACIÓN SOCIAL DEL CARNAVAL
EN LA CUADRILLA DE LA 42 NORTE.

Lourdes Margarita Ortega Pérez¹
Miriam Quiroz Ramírez²
Denise Montserrat Ramos Olvera³

Tradición, fiesta y festejo son elementos que definen al carnaval, sin embargo, para dar cuenta del evento, existen actores, acontecimientos, relaciones lúdicas, conflictivas y de poder que identifican —y estructuran— a las cuadrillas. El presente artículo es resultado de una investigación realizada durante el periodo de enero a marzo de 2014 y tiene como objetivo brindar un acercamiento etnográfico a la organización social de la Cuadrilla de la 42 Norte ubicada en la colonia 10 de Mayo, representada a través de las relaciones de sociabilidad y de poder, sustentadas en el parentesco. Durante este tiempo se identificaron diversos elementos de cohesión y disputa al interior, lo cual da cuenta de un reconocimiento de los integrantes como parte de la estructura social de esta.

La zona de estudio se ubica en la parte nororiental de la ciudad de Puebla, y tiene como principales referentes el área de los Fuertes de Loreto y Guadalupe y el mercado Morelos. Se trata de una colonia popular donde se localiza un jardín de niños público y algunas escuelas privadas, cuenta con los servicios de alumbrado público, drenaje y agua potable. Podemos identificar esta colonia como un espacio de diver-

-
1. Estudiante del Colegio de Antropología Social, BUAP (lulumago@hotmail.com).
 2. Maestra en Antropología Social, BUAP (mrmquiroz8@gmail.com).
 3. Licenciada en Antropología Social, BUAP (denise86_8@hotmail.com).

sidad carnavalera, ya que a pesar de sus dimensiones, concentra diez cuadrillas que interactúan entre sí⁴.

Por tanto, se hace referencia a la organización interna de la Cuadrilla de la 42 Norte, describiendo las actividades, conflictos, relaciones, interacciones y un organigrama que permite no solo mantener la unión de la cuadrilla, sino renovarse constantemente, entre otros elementos que posibilitan la identificación de una cuadrilla dinámica.

ACERCAMIENTO A LA SOCIABILIDAD

El ser humano se caracteriza por su capacidad de entablar lazos sociales con otros a su alrededor. Esta capacidad llamada «sociabilidad» le permite interactuar en grupos y entornos diferentes, adecuándose a las situaciones, espacios y tiempos del carnaval.

La sociabilidad «influye permanentemente en la vida cotidiana mediante códigos de comportamiento totalmente internalizados» (Giglia, 2001, p. 802). Dicha sociabilidad genera la aparición de roles sociales y estatus en los individuos, que les ayudan a vincularse en su grupo. De tal manera Chinoy menciona que:

[...] los hombres representan o desempeñan roles sociales; y llenan u ocupan status. El status es una especie de marca de identificación social que coloca a una gente en relación con otra y que siempre implica alguna especie de rol. Cada hombre ocupa muchos status y desempeña muchos roles (1960, p. 52).

En la Cuadrilla de la 42 Norte identificamos la sociabilidad observando los diferentes círculos y actores con los cuales se relacionan. En este sentido Giglia menciona que «[...] hablar de sociabilidad implica privilegiar el análisis de las formas y de las situaciones de interacción» (2001, p. 801).

4. No mayor a diez por cinco cuerdas de extensión.

Estas modalidades para compartir el espacio público y las relaciones generadas entre los actores durante el carnaval hablan de una sociabilidad, tanto al interior como al exterior de la cuadrilla, permitiendo identificar y reconocer el papel que cada uno de los integrantes asumirá durante su participación en el carnaval, así como la posición que tomarán ante los demás grupos, lo cual fortalecerá lazos afectivos y generará luchas de poder, tanto dentro como fuera de la Cuadrilla de la 42. Así, el elemento cultural se hace presente a través de la transmisión de información por parte del grupo, donde «las señas, signos y símbolos se agrupan en el acto comunicativo. El carnaval sería, precisamente, una unidad comunicativa, es decir, un suceso comunicacional» (Licona, 1994, p. 66).

De ahí que en el carnaval podemos encontrar una serie de elementos que dan cuenta de la situación de los actores en la estructura grupal, ya sea a través de la vestimenta, uso de castañuelas, e incluso de la posición jerárquica de los danzantes en las comparsas, reflejando roles y estatus en la organización de la cuadrilla. Por eso son importantes las visitas que realiza la Cuadrilla de la 42 Norte a otras colonias, pues tienen su principal escenario en la calle, espacio público donde se manifiestan múltiples formas de «lo urbano», entre ellas el carnaval, pues ofrece a los actores sociales la posibilidad de apropiarlo de diferentes formas. De tal manera que entendemos al espacio público, retomando a Manuel Delgado, como:

Ese lugar que es al mismo tiempo de comunicación y de circulación, en donde cada cual puede gozar de los placeres de la pura sociabilidad, vida relacional sin objeto concreto en la que, además, se puede ejercer el derecho a hablar y a hacer con relación a los asuntos públicos, es decir, los que conciernen a todos (2005, p. 10).

Con base en lo anterior, la calle de la 42 Norte asume otros atributos que van más allá del tránsito, el comercio o la vagancia, pues resaltan —en determinado tiempo— múltiples expresiones de sociabilidad que le

otorgan otro carácter: un escenario donde el baile desencadena múltiples relaciones sociales, afectos, apegos o bien conflictos, que van más allá de un simple uso instrumental. El carácter de la calle como espacio indefinido se remite a un escenario que presenta múltiples modalidades y funcionalidades, permitiendo que sea apropiada y transformada durante el carnaval según las manifestaciones de sociabilidad de las cuadrillas.

De esta manera, la «sociabilidad carnavalera» es entendida como un fenómeno de interacción social desarrollado en el entorno urbano, en donde el carnaval representa la actividad privilegiada que da cuenta de múltiples formas de relación social entre los integrantes de la cuadrilla, las cuales tienen que ver con los roles asumidos al interior del grupo, la relación con otras cuadrillas, con la colonia y con la ciudad, así como una serie de códigos y valores que se reactivan durante el proceso festivo, que se manifiesta en la continuidad y desestructuración de las relaciones sociales para la formación de nuevos colectivos.

En la Cuadrilla de la 42 las relaciones de amistad y parentesco son fundamentales para la cohesión del grupo, evidenciando un conjunto organizado en donde cada integrante cumple con la función que le corresponde, manteniendo una relación de respeto y juego, pero también de competencia, ya que buscan sobresalir de otras cuadrillas, generándose por momentos un ambiente tenso, pero que permite dar continuidad a la cuadrilla.

LA ORGANIZACIÓN DE LA CUADRILLA DE LA 42

La Cuadrilla de la 42 está organizada por cinco encabezados y un representante, quienes se encargan de los preparativos: invitar a las personas que van a participar, acordar la función que van a cumplir los participantes dentro de este, decidir los tiempos de ensayo y presentación.

Para garantizar una organización eficaz de la Cuadrilla de la 42 se consideran los siguientes aspectos:

Invitación

Los preparativos inician a partir de diciembre, no obstante, en ocasiones se comienza desde noviembre, dependiendo de la fecha en que se realice el carnaval.

Dos encabezados visitan —entre dos y tres ocasiones— la casa de los posibles integrantes con la finalidad de invitarlos a participar y confirmar su asistencia. Por lo general son familiares y amigos que, en algún momento, han manifestado su interés por integrarse en el carnaval, de esta manera se asegura la colaboración de la mayoría de los invitados. Sin embargo, a veces las personas cancelan su participación poco antes de iniciar los ensayos —por falta de recursos económicos principalmente—, ya que los trajes representan un gasto grande para ellos.

Para evitar deserciones, una de las estrategias de los encabezados de la cuadrilla es apoyarlos prestándoles sombreros y/o capas durante el tiempo de carnaval, pues cualquier persona puede pertenecer a la cuadrilla siempre y cuando respete las reglas de convivencia.

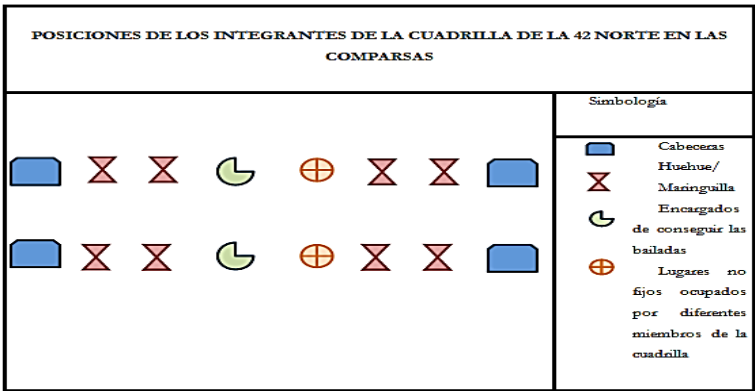


Las Cuadrillas. Fecha: 23 de marzo de 2014, 10:41 horas. Lugar: colonia El Paraíso. Durante la ejecución de la comparsa cuadrillas, los integrantes se dividen en dos grupos, en un momento de esta ejecución cada grupo entrelaza sus listones para formar una red, posteriormente uno de los grupos pasara por debajo de los listones, y se repetirá la ejecución en sentido contrario, para que finalmente ambos grupos unan sus listones. En la fotografía podemos distinguir a ambos grupos unidos por los listones (Fotografía: Lourdes Margarita Ortega Pérez).

El parentesco como base de la organización social

La Cuadrilla de la 42 se compone por familias nucleares de dos y hasta cinco o seis integrantes, pues se menciona que es en el lazo familiar donde se recibe más apoyo. Una de las familias más importantes — por tratarse de quienes encabezan la cuadrilla principalmente— es la de Agustín, conformada por sus tres hijos, Esmeralda, Perla y Agustín (hijo), así como por su hermano Ángel. Sin embargo, sus hijas integran familias aparte, por lo que va creciendo el número de estas dentro de la cuadrilla. Por ello se ha incrementado el número de sus miembros hasta llegar aproximadamente a 44.

No hay un límite en cuanto al número de integrantes, aunque consideran importante que se componga mínimo de veinte para que «se vea bien», es decir, entre más integrantes tenga el grupo, mayor será el reconocimiento y aceptación por parte de la colonia 10 de Mayo, pero, sobre todo, habrá una mayor relación de sociabilidad entre ellos, pues factores como edad, compadrazgos, lazos familiares y fraternales posibilitan la asociación entre los integrantes. Por tanto, en la calle se manifiestan un sinnúmero de relaciones sociales, las cuales se presentan antes, durante y después del carnaval, pues la calle representa el escenario donde los integrantes pueden expresarse bailando, conversando o gritando alburas, y un mayor número posibilita que los miembros se desenvuelvan mejor, haciendo sus lazos más dinámicos.



Esquema 1. Posición de los integrantes de la Cuadrilla de la 42 Norte en las comparsas que muestra las jerarquías al interior del grupo (elaborado por Miriam Quiroz Ramírez a partir de datos de campo).

Dentro de la cuadrilla predomina la presencia masculina; solo son ocho mujeres las que participan constantemente durante el carnaval. Los integrantes viven en colonias como Manuel Rivera, Bosques de San Se-

bastián, Bosques de Manzanilla, El Cristo y la propia 10 de Mayo, por lo tanto, durante la temporada de carnaval, la colonia y calle de la 42 Norte son un eje de referencia organizacional y de sociabilidad para los participantes de la cuadrilla, al convertirse en los espacios de ensayo, reunión, «bailada» y cierre de carnaval, pues el papel que cada uno juega tiene que ver con los roles de parentesco, es decir, los integrantes que estén más cercanos al círculo relacional de la cuadrilla son los que adquieren mayor jerarquía y reconocimiento ante los demás integrantes.

Encabezados

Los encabezados⁵ son los encargados de apoyar en la organización de la cuadrilla, ya que cada uno tiene que aportar la cantidad de \$1,000 pesos para los gastos del carnaval, así, entre más sean, más recursos se obtendrán para cubrir los preparativos, mediante la incorporación de nuevos miembros, adquisición de pirotecnia, programación de «bailadas», etcétera:

Ves que hay momentos en los que me desaparezco por completo (durante las presentaciones) y es que tengo que bajar a ver cómo va lo del sonido, cómo va lo del diablo, cómo se va a poner, entonces tengo que desaparecerme y ya bajo... pero a la mera hora todos te responden...cuando termina todo el baile, todo el relajo, pues nos tenemos que quedar a barrer la calle para dejarla presentable y pues si se quedan los encabezados porque ya saben que se deben de quedar para barrer y levantar lo que más se pueda de basura, si responden⁶.

Agustín Reyes y su hermano Ángel son los encargados tanto de organizar a los integrantes como de resolver cuestiones técnicas, e incluso durante sus presentaciones se separan de la cuadrilla para ofrecer las «bailadas» y recolectar dinero, también llevan las camionetas que trasladan el equipo de sonido y a los integrantes a las distintas colonias.

5. Los integrantes que por cuestiones personales o económicas deciden dejar el cargo de encabezado, pueden seguir participando como danzantes junto a los demás miembros de la cuadrilla.

6. Fragmento de entrevista a Agustín Reyes Quecholac, realizada el 20 de febrero de 2014.

Son los unificadores de la cuadrilla, pues parte de su responsabilidad tiene que ver con las relaciones que se desarrollan y que pretenden sea de respeto y armonía entre los participantes, por lo que establecen reglas y constantemente organizan reuniones con el grupo para resolver aquellos conflictos a presentarse.



Completar la bailada. Fecha: 2 de marzo de 2014, 10:30 horas. Lugar: colonia Roma. Durante las bailadas (como se denomina a las presentaciones de la cuadrilla), dos huehues recolectan en cajas de madera la cooperación de los espectadores para cubrir los gastos generados durante el carnaval (Fotografía: Miriam Quiroz Ramírez).

Los hijos de Agustín —Perla, Esmeralda y Agustín (hijo)— cumplen una función importante dentro de la cuadrilla, pues además de participar bailando las comparsas, Perla es una de las encargadas de la reproducción de la música, Esmeralda es una de las organizadoras de las coreografías y Agustín es su mano derecha, pues lo acompaña durante todo el proceso de la celebración para que aprenda y sea él quien se haga cargo de la cuadrilla después de su padre⁷.

Esmeralda formó una familia con Antonio López, quien también apoya a Agustín en los preparativos de la celebración y manifiesta su

7. Agustín Reyes Montiel menciona que «de hecho quisiera ser el encabezado principal», ya que en «el carnaval son más los momentos de risa y cotorreo», y es que «yo con mi jefe voy a todos lados y me gusta andar viendo todo eso y también porque me imagino es lo que espera mi papá» (entrevista realizada el 7 de mayo de 2014).

interés por ser encabezado en posteriores celebraciones, pues le resulta interesante e inquietante todo el proceso de organización del evento. Perla también conoció a su esposo en la cuadrilla; Carlos Alonso, uno de los integrantes más activos de esta, pues además de ser encabezado, en ocasiones representa al huehue y en otras a la maringuilla, su particular forma de bailar es uno de los aspectos que más lo caracteriza, pero también la manera en que socializa con sus compañeros y con el público, convirtiéndolo así en uno de los integrantes unificadores.



Huehue bailando la comparsa «garrocha o garrucha». Lugar: colonia La Roma. Se realiza la presentación afuera de la casa de una de las familias que ofrecen la comida a los integrantes de la cuadrilla. Mientras algunos integrantes bailan la comparsa «garrocha o garrucha», un Huehue baila a unos metros de ellos (Fotografía: Denise Montserrat Ramos Olvera, 2014).

También pertenece a la cuadrilla la familia de Carlos; su padre, José Carlos, se caracteriza por usar la vestimenta típica de huehue; su hermano, José Alberto, participa en la celebración festiva representando al huehue, y su hermana, María Luisa, encarna a la maringuilla.

César Montiel es hijo de una de las hermanas de Agustín, quien tiene ya algunos años como integrante de la cuadrilla, él porta la indumentaria de un catrín durante la celebración; Gabriel y Mario Alberto Báez son sus sobrinos y ambos personifican a los huehues; Gabriel es uno de los tres integrantes más jóvenes de la cuadrilla, quien esperaba

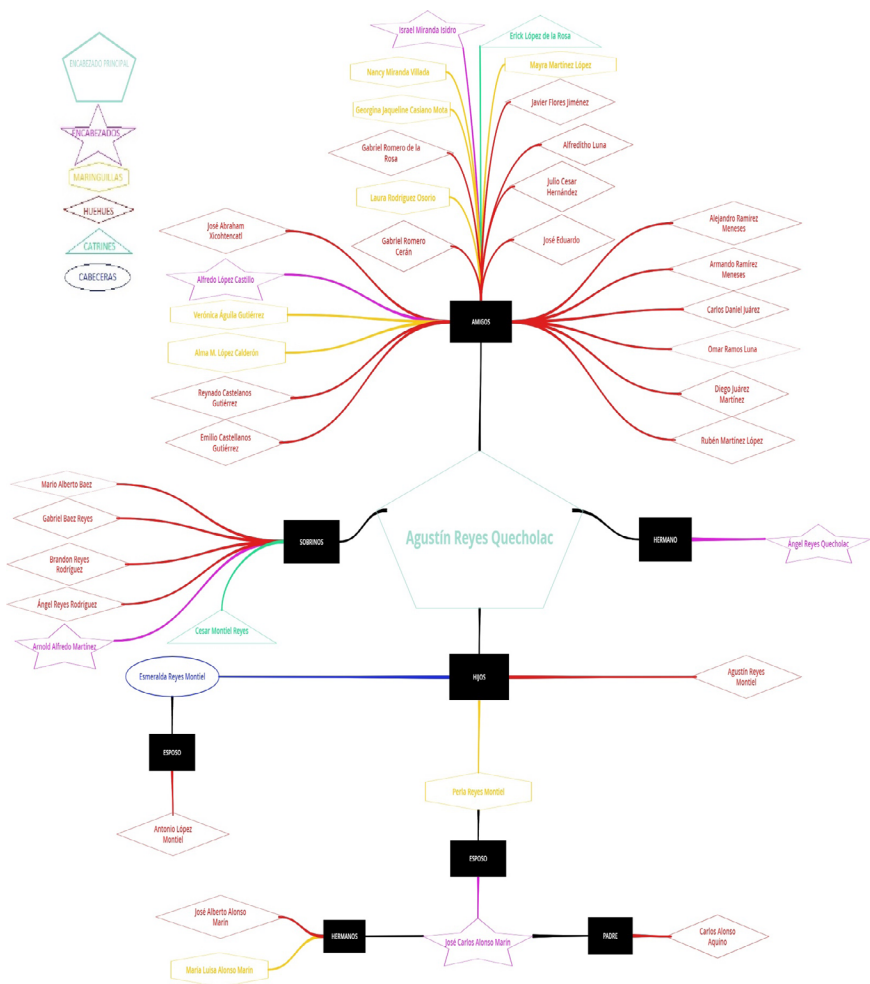
el momento en que lo dejaran participar, pues si bien no hay límite de edad para ingresar, la altura es fundamental para los encabezados. Por su parte Brandon y Ángel Reyes también se unieron a la cuadrilla a petición del padre de Agustín; y por último, Arnold Martínez, sobrino político, quien a pesar del corto tiempo de pertenecer a la cuadrilla, es uno de los encabezados que durante el carnaval encarna a un catrín.

Los demás integrantes son conocidos o amigos de Agustín y su familia, los cuales, posteriormente, integran a la cuadrilla a uno o hasta cuatro miembros de su familia y, poco a poco, se van generando relaciones de sociabilidad entre todos los integrantes, iniciándose en algunos casos, sobre todo entre los jóvenes, fuertes lazos afectivos que en ocasiones derivan en noviazgos y/o matrimonios:

[...] [sic] mi yerno Carlos ya va con toda su familia, van él, su papá, sus hermanos, su primo, un sobrino, aquí se compone de acuerdo a las familias y ya los que no son de la familia, pues es Erick, conocemos a su papá de muchos años, él por su papá entró, «Cace» también, lo conocemos desde hace muchos años... después llegó con su esposa y a todo dar, que a la mera hora llegó con su hijo, pues bien, pero pues de hecho somos entre cuatro y cinco familias⁸.

Además de los ya mencionados, la cuadrilla se compone por José Abraham; Alfredo Leobardo, encabezado, y Verónica Águila, su hija; Alma López, Reynaldo y Emilio Castellanos, los integrantes más jóvenes de la cuadrilla; Israel, encabezado, y Nancy Miranda, padre e hija, Jacqueline Casiano, sobrina de Israel; Gabriel Romero y Laura Rodríguez, matrimonio que participa desde hace varios años con ellos, además de su hijo Gabriel Romero; también participa Alejandro y Armando Ramírez, Carlos Daniel, Omar Ramos, Diego Juárez, Rubén y Mayra Martínez, Erick López, Javier Flores, Alfredito Luna, Julio César y José Eduardo. Todos ellos se complementan formando una estructura significativa de aproximadamente once familias que refleja un equipo bien organizado y unido.

8. Fragmento de entrevista a Agustín Reyes Quecholac realizada el 20 de febrero de 2014.



Esquema 2. Organización de la Cuadrilla de la 42 Norte, derivada de los lazos de parentesco y afectivos (elaborado por Denise Montserrat Ramos Olvera a partir de datos de campo).

«FUERZA»⁹: CONFORMACIÓN DE LA CUADRILLA DE LA 42

La existencia de varias cuadrillas en una misma colonia genera competencias y luchas de poder, reconocimiento y críticas hacia los «otros»,

9. Palabra mencionada en múltiples ocasiones por los integrantes para llamarse, además de ser el apelativo del encabezado principal Agustín Reyes Quecholac.

marcadas por las autodenominaciones, competencias y apelativos dirigidos hacia otras cuadrillas. A partir de esto podemos mencionar que la Cuadrilla de la 42 muestra un historial de disputas y conflictos con otros grupos de la colonia, derivados de la popularidad, así como del prestigio y jerarquía de los integrantes.

La Cuadrilla de la 42 se creó hace aproximadamente diez años por dos personas que, teniendo como experiencia la participación en otra —Nueva Generación—, crearon y dirigieron una nueva, invitando a amigos y familiares a participar. A partir de esta ruptura, la 42 se ha dividido en cuatro ocasiones, generando inestabilidades, aunque con el tiempo el grupo ha recuperado su fuerza y permanencia. A partir de estas divisiones, dos grupos crearon sus cuadrillas fuera de la colonia 10 de Mayo, los otros dos se iniciaron dentro de la colonia.

La primera separación que sufrió la 42 fue dos años después de su creación, se dice que el cuñado del actual «representante» se mudó hacia Clavijero y decidió formar una en su lugar de residencia, invitando a nuevos integrantes y provocando la desertión de otros. De la segunda división se generó una cuadrilla dentro de la colonia 10 de Mayo, aunque no se tiene más datos, ya que el tema fue evitado por los informantes.

En un tercer momento de separación los integrantes crearon una cuadrilla en la zona de San Antonio y, aunque no mencionan mucho este caso, parece haber concluido la relación en buenos términos.

La última fragmentación culminó con la creación de una cuadrilla en la colonia 10 de Mayo y, a decir de los informantes, la relación con los líderes es «buena», aunque en la práctica se puede observar el conflicto. Esta segmentación se dio hace dos años y provocó la creación de una cuadrilla en una calle aledaña: la privada de la 42 Norte, dirigida por la familia Romero, llamada «La intelectual», algunos integrantes de la Cuadrilla de la 42 argumentan que no puede haber un conflicto

con este grupo, debido a que existen lazos de parentesco —compadrazgos— con los representantes.

En general los integrantes prefieren omitir en sus discursos estas divisiones. Sin embargo, se menciona que no existen resentimientos hacia esas cuadrillas, ya que en algunos casos ayudan o asesoran a los nuevos líderes de otras en la organización de sus eventos. Esto da cuenta de que la continuidad de la 42 se debe a los lazos de parentesco entre los integrantes, lo cual posibilita la permanencia y unificación del grupo.



La Entrada. Lugar: colonia Roma. Durante la ejecución de la comparsa llamada Entrada, los danzantes se entrelazan por los brazos y manos para moverse hacia el otro lado del grupo, donde los espera la última pareja que sostiene un listón en lo alto, por debajo de este listón todos los integrantes pasarán sin soltarse, mientras se trasladan, hacen un movimiento con la cabeza de arriba hacia abajo repetidas veces. En la fotografía se distingue al frente del conjunto a una maringuilla que guía (Fotografía: Lourdes Margarita Ortega Pérez, 2014).

CONCLUSIONES

Las relaciones sociales y organización del carnaval dentro de la Cuadrilla de la 42 Norte reflejan una sociabilidad carnavalera sustentada en las relaciones de parentesco y lazos de amistad, lo cual posibilita que los integrantes se asuman como parte de un grupo que les permite interactuar libremente —siempre y cuando sean respetadas las normas

de convivencia—, y que a través de prácticas y discursos simbólicos se reconozcan como una cuadrilla diferente y auténtica, lo cual es evidenciado en sus distintas formas de usar y significar el espacio público, a su vez, dicha sociabilidad refleja el conflicto derivado de las interacciones entre los sujetos.

Esas relaciones, roles y estatus se conjugan para dar forma a una organización social del carnaval:

a) Basada en lazos de parentesco y amistad, lo cual hace de los conjuntos familiares nucleares y extensos, conglomerados de sociabilidad, al ser colectivos relacionales que son empleados y trasladados de lo cotidiano a temporalidades de fiesta y celebración.

b) En la que la organización de la cuadrilla permite la manifestación de iniciativas individuales, es decir, actores sociales que desean ocupar cargos específicos, y de un acuerdo colectivo que posibilita que esos roles sean aprobados y reconocidos por el grupo.

c) Que brinda una estructura organizativa dialéctica conformada por: 1. Encabezados y danzantes, 2. Hombres y mujeres, y 3. Vestimenta tradicional y urbana; términos que, a pesar de mostrarse como dicotómicos, contrarios y excluyentes, muestran interdependencia, pues sin uno u otro la puesta en marcha del carnaval no podría realizarse.

d) En donde las actividades de planeación, preparativos y obtención de insumos se caracterizan por la constante negociación entre los participantes, evidente en la invitación a los sujetos para ser miembros de la cuadrilla.

e) La 42 manifiesta una organización dinámica, que se expresa en los cambios constantes de sus integrantes en cuanto a la disposición y posibilidad de tiempo de participación, así como roles asumidos dentro del grupo. Esta organización no siempre se manifiesta de manera positiva, puesto que existen conflictos al interior que son generados por la posición de cada uno de sus integrantes y por determinadas relaciones sociales que no necesariamente obedecen al ideal y objetivo de «sana convivencia».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chinoy, E. (1960). *Introducción a la Sociología. Conceptos básicos y aplicaciones*. México, Buenos Aires: Paidós.
- Delgado, M. (2005). *El animal público* (4° Ed.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Giglia, Á. (2001). Sociabilidad y megaciudades. *Estudios Sociológicos*, 19(57), 799-821. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59805710>
- Licona, E. (1994). El carnaval en Papalotla. *Mirada Antropológica*, 1(1), 57-71. México: BUAP-CAS.

EL CARNAVAL DE SAN BARTOLO
COMO CONSTRUCTOR DE UN TERRITORIO

Mariana Figueroa Castelán¹

Alejandro García Sotelo²

Laura Penelope Urizar Pastor³

El objetivo de este capítulo es analizar el carnaval de San Bartolo como una práctica ritual que condensa una representación dramatizada del sentido de movilidad e interrelación múltiple que se da en el sur de la ciudad de Puebla, es decir, que a través del carnaval se extrae el sentido de territorialidad sureña. El sur es un sistema territorial de redes en cuanto supone un sentido de territorialidad (Raffestin, 2011) en las relaciones y prácticas sociales que se establecen entre habitantes de distintas colonias del sur y que mantienen una constante movilidad de caracteres económicos, laborales, parentales, fraternales y de poder.

La idea de una dramatización que caracteriza un espacio-tiempo delimitados en los que se despliega la práctica ritual deja a la vista la estructura y el constante conflicto que intervienen en las prácticas y relaciones que se mantienen en el sur como un sentido de territorialidad particular. De tal manera que hay una vinculación en cuanto al carnaval de San Bartolo y la experiencia de territorialidad del sur, por lo que se vislumbra la idea del carnaval del sur como una expresión ritual de carácter territorializado que se identifica —en primera instancia— por la suposición de un tiempo-espacio extraordinario en el que se entrevé la estructura y conflictos territoriales del día a día, y en segundo lugar

1. Profesora-investigadora del Colegio de Antropología Social, BUAP (mariana.figueroa@correo.buap.mx).

2. Profesor-investigador del Colegio de Antropología Social, BUAP (alejandro.sotelo@correo.buap.mx).

3. Profesora-investigadora del Colegio de Antropología Social, BUAP (urizar79@gmail.com).

que identifica una experiencia social enclavada en el territorio sureño con prácticas y formas simbólicas que lo caracterizan ante otras expresiones carnavalescas en la ciudad.

Por lo tanto, esta investigación pretende mostrar la construcción de un territorio vivido y diferenciado a través de una práctica ritual específica: el carnaval. Si bien, este carnaval está enclavado desde su organización y ejecución en San Bartolo, apela a un sistema más amplio de sujetos, relaciones, prácticas y sentidos sociales, en medida en que incorpora la participación activa de agentes de otras colonias diferentes a San Bartolo, pero que inscriben su experiencia social sureña a partir del establecimiento de relaciones y estrategias de movilidad social que se expanden por el sur y que se concretizan en una práctica específica denominada carnaval.

En primera instancia, se plantean herramientas teóricas para abordar la territorialidad como una experiencia social en diferentes niveles y que funge no solo como el escenario en el que se lleva a cabo el ritual, sino que alude a la experiencia social de sus habitantes. Posteriormente, se aborda el origen del carnaval de San Bartolo como una estrategia de continuidad tradicional, así como una estrategia de visibilidad simbólica enmarcada en una territorialidad periférica. Después se presenta un apartado etnográfico del desarrollo del carnaval en cuanto a su organización, estructura y ejecución, considerando los significados que los participantes le atribuyen a las danzas, así como a las formas simbólicas que se despliegan en este. Finalmente, se desarrolla la noción de «territorio carnavalesco» con una carga socioespacial, en la cual se establecen relaciones y prácticas en torno al carnaval, pero que dan cuenta de la experiencia social de habitar el sur.

EL CARNAVAL TERRITORIALIZADO

La territorialidad sureña se materializa a través de redes y prácticas como el carnaval de San Bartolo, el cual permite reconfigurar las relaciones territoriales y políticas que perfilan un sentido del «sur»⁴ como proyecto urbano desorganizado y emergente ajeno, en gran medida, a proyectos urbanísticos controlados o basados en horizontes a corto, mediano o largo plazo. Representa una experiencia particular de vida social anclada al sistema de redes de relaciones y movilidad que particulariza al sur de entre otros modelos urbanísticos sureños como la Reserva Territorial Atlixcáyotl, la cual parte de una serie de objetivos y horizontes económicos y políticos que apelan a la capitalización de los espacios.

Por lo tanto es posible abordar el carnaval como expresión territorial ritualizada en la que se inscribe un sentido de experiencia social anclada en un ámbito territorializado, sin embargo, no hay que perder de vista su dimensión de práctica secular en el contexto de un calendario festivo religioso. Bajo esta dimensión el carnaval representa la teatralización de la lucha del bien contra el mal detrás de una serie de facetas chuscas y divertidas, sin embargo, esta significación sagrada y religiosa-secular, que subyace en la organización y ejecución del carnaval es también una dimensión territorial y política, es decir, es una práctica que establece una serie de conflictos que se inscriben en el espacio social vivido en la cotidianidad, así como en la planeación y desarrollo del carnaval a lo largo de los nueve fines de semana durante los cuales se realiza.

De tal manera que el enfoque territorial y de conflicto permanente que emerge en el sentido simbólico y de planeación del ritual habla de cómo el espacio-tiempo extraordinario que se suscita en el carnaval es

4. Entendemos el «sur» como un proyecto urbanístico fallido que inicia en Puebla a partir de la década de los ochenta con la construcción de unidades habitacionales y el poblamiento de terrenos, ejidos y otras colonias a partir de un proceso emergente de población que fue cubierto de infraestructura conforme se dio la ocupación de espacios y no como un plan habitacional gestionado desde un proyecto urbano de crecimiento.

un modo de reconfigurar las relaciones y prácticas de movilidad dentro del sur, disolviendo el sentido de conflicto inscrito en las relaciones del día a día y que se manifiesta, tanto en la gestión como en la negociación cotidiana del poder político, por lo que es posible afirmar que el carnaval de San Bartolo como «carnaval sureño» da cuenta de una territorialidad caracterizada por relaciones de poder —con sus tensiones y acuerdos— que son funcionales y significativas para la vida cotidiana de los habitantes de las colonias que conforman el área.

Las dinámicas del carnaval —en relación con el territorio— son diversas en cuanto que suponen la acción y decisión de los actores en distintos ámbitos de experiencia del territorio. Por un lado, viene la gestión administrativa que se ejerce con la administración de la unidad habitacional, así como con las representatividades de las colonias que invitan a la cuadrilla a bailar, y quienes hacen sus propias gestiones territoriales. En segunda instancia, y relacionada con la gestión local del espacio, se considera el cierre de calles, la selección de rutas para que pasen los bailarines o el transporte de la cuadrilla. Posteriormente, se realizan las solicitudes ante el municipio en cuanto a las vialidades grandes que se ven intervenidas por el paso del carnaval, así como en el establecimiento de criterios de conducta, e incluso de vestimenta, para los huehues⁵. Por otra parte, la idea de que el carnaval de San Bartolo —año con año cambia de ruta de acuerdo a las invitaciones que se les hagan de distintas colonias o barrios— toma sentido territorial en

5. Se le denomina «huehue» a los hombres que participan activamente en el carnaval bailando y adoptando una serie de comportamientos y vestimentas como máscaras, sombreros, plumas y capas bordadas. La noción del huehue se deriva del vocablo náhuatl *huehuetl* que significa «anciano», y su objetivo es parodiar a los españoles que vinieron a México durante la conquista. Por su parte, las maringuillas son la representación de la mujer en el carnaval, para esto es posible que mujeres adopten este papel o lo ejerzan hombres caracterizados como mujeres, lo cual, según los bailadores de San Bartolo, le aporta alegría al carnaval. El diablo es la representación del mal, y busca provocar al público para participar de manera económica y festiva en el carnaval. Finalmente, el *encabezado* es la figura organizativa y de liderazgo de una cuadrilla; es el personaje que convoca, organiza y toma decisiones en torno a la organización y ejecución del carnaval.

cuanto a la planeación de rutas o selección de plazas o calles representativas de cada colonia para hacer las presentaciones principales, como es el caso de anécdotas exitosas de cierres de calles importantes en Balcones o Agua Santa. Asimismo, al interior de San Bartolo, la realización del cierre del carnaval en la plaza principal de la unidad, así como su paso por las calles más transitadas, implica una apropiación del sentido de importancia y tránsito de espacios públicos y la incidencia visual y emotiva que busca causar el carnaval con su bullicio y algarabía.

Así como apuntan los huehues de la cuadrilla de San Bartolo, existen diversas formas de ejecutar el carnaval de acuerdo a su inscripción barrial y/o territorial. Si bien cada cuadrilla busca imprimir su estilo particular, de manera muy superficial es posible dar cuenta de cómo los bailes, canciones y las formas simbólicas en las que se ejecutan «los carnavales» son lo mismo de acuerdo al sentido tradicional que se busca expresar. Sin embargo, cabe rescatar la idea de la particularidad de los carnavales de acuerdo a su inscripción local. En el caso del carnaval sureño emerge un sentido —en primera instancia— de conflicto social de acuerdo a la intervención de los actores sociales con respecto al territorio y, por otro lado, se particulariza en cuanto a su despliegue de acuerdo a otros carnavales en la ciudad. Ejemplo de esto es cómo la esposa del encabezado prepara y distribuye comida cada fin de semana para todos los bailarines, cosa que no se realiza en ningún otro espacio de la ciudad en el cual se lleva a cabo el carnaval.

Ante este panorama de una ciudad que presenta carnavales diversos, en cuanto a sus particularidades locales, es posible identificar dos grandes modalidades: el carnaval como espectáculo, en el cual las formas simbólicas rituales hacen incidencia en lo vistoso y bullicioso, haciendo hincapié en la confirmación de un carnaval consolidado en un contexto local desde hace varias décadas y que busca, a través de la opulencia, demostrar los capitales y capacidades organizativas de las personas que

«llevan» el carnaval. Por otro lado, y no necesariamente anteponiéndose a la previa modalidad, se encuentra la idea de carnaval territorializado como una serie de estrategias y formas simbólicas rituales que buscan expresar un sentido de experiencia particular ante un panorama de opciones —carnavalescas— en otras instancias de la ciudad. En el caso del carnaval de San Bartolo o carnaval sureño, es posible hablar de la organización y ejecución desde un sentido de lo identitario, en términos de expresar, a través de los conflictos que se resuelven en el carnaval, una experiencia social adscrita al territorio y que conforma un sistema territorial anclado en relaciones y prácticas sociales que hablan del «sur» como el criterio de un modo de vida.

Consideramos hacer una pausa aquí, y dar paso a dos enfoques en torno a la práctica del carnaval como momento-espacio extraordinario que irrumpe la cotidianidad a través de estrategias y formas simbólicas. Entonces, por un lado se atiende el aspecto sagrado-secular que expresa la tensión constante ante las ideas del «bien» y del «mal» —los sentidos sociales del carnaval—, y por otro las referencias espaciales y sus apropiaciones, que dan paso a la idea un sistema territorializado —materialización de los sentidos sociales—; por lo que a continuación se desarrollan los planteamientos de Roberto Da Matta (2002) sobre el sentido social del carnaval y sus despliegues rituales, así como las propuestas en torno a la territorialidad de Claude Raffestin (2011) para entender el carnaval como una experiencia social inscrita en el ámbito espacial que condiciona el comportamiento y permite el establecimiento de relaciones y prácticas del territorio.

Los rituales carnavaleros, menciona Da Matta (2002) son modos de reflejar y expresar la estructura social mediante mecanismos básicos de clasificación y ejecución. Los carnavales son «rituales nacionales-locales» basados en la posibilidad de dramatizar valores, críticos e incluyentes de la sociedad. Cuando se realiza este tipo de rituales, la

sociedad debe estar orientada hacia el acontecimiento centralizador de esa ocasión, con la colectividad que «para» o cambia radicalmente sus actividades y sus roles sociales diarios. Siguiendo a Da Matta, (2002), un ritual territorializado es el reino de lo exclusivo que especifica las diferencias entre los mundos sociales, como lo detalla la dialéctica social. Los rituales carnavaleros —solemnes y festivos— instruyen un contraste con los actos del mundo diario, de modo que el punto focal de su ejecución se centra en las oposiciones básicas entre las secuencias de acciones triviales y las dramáticas que todo acto ritual debe necesariamente contener, construir o elaborar.

Los carnavales son momentos en los que la sociedad se descentraliza, pues son situaciones de alto desentendimiento, dado que la discusión y la confusión llegan al límite del desorden porque todos «hacen» al mismo tiempo, señal de una descentralización y transgresión máxima. El paso de lo cotidiano a lo extraordinario implica una modificación en el comportamiento, lo que crea su percepción como «especial».

Por su parte, Raffestin (2011) hace una diferenciación entre los sentidos de espacio y territorio, haciendo un énfasis en la idea de sistema territorial como un escenario de la territorialidad de los grupos sociales. De acuerdo con su postura, el espacio precede al territorio. El territorio es el espacio semantizado. El territorio es, pues, el espacio apropiado, y esa apropiación revela relaciones de poder; un sistema de relaciones estructuradas por el poder. El espacio está dado como una materia prima en la que se inscribe la experiencia social y el territorio emerge de esas relaciones estructuradas, donde las acciones sociales suponen un lenguaje, un sistema sémico que siempre se actualiza. No hay territorio sin sistemas sémicos, sin códigos, por lo que el espacio no existe sino a través de una representación; la relación entre actor y espacio se da

por representaciones en donde el actor invierte un trabajo o energía intencional que produce algo, y esta producción es el territorio, el cual es primordialmente la acción del actor sobre el espacio.

La representación que exhibe el lenguaje, exhibe las relaciones de poder en el lenguaje y en el territorio. Las representaciones del territorio son las representaciones del poder en imágenes emplazadas del espacio, suponen relaciones jerárquicas de poder que se «territorializan». Cualquier representación de la realidad es un instrumento de poder. La distribución de los nudos sociales en los espacios establece las relaciones de poder de donde emerge el territorio que se emplazan en elementos sémicos que hablan de la negociación jerárquica del poder, a esto Claude Raffestin (2011) lo denomina como «la producción territorial», que es la construcción de sintaxis euclidiana de tramas, nudos y redes en el territorio. Los sistemas de tramas, nudos y redes son la envoltura en donde emergen las relaciones de poder. Estos sistemas son distintos en cada sociedad pero se pueden identificar en todo contexto social, y es aquí donde radica el modelo analítico y metodológico de este autor. Estos sistemas son la estructura profunda del territorio, pues son elementos estructurales que organizan toda práctica social donde emerge la negociación del poder en la representación del espacio. Son los conjuntos estructurales del poder pero territorializados. El Estado, las sociedades y los sujetos construyen territorios, y la producción de un territorio cambia y se redimensiona conforme se generan distintas negociaciones o gestiones históricas del poder inscrito en el espacio, pues en toda construcción de territorio está implícita la idea de límite y los límites son relaciones conflictivas del ser humano con el espacio y con otros sujetos. La delimitación es una manifestación del poder en áreas específicas y, por lo tanto, delimitar es producir territorio; toda delimitación es jerárquica y supone la negociación del poder. La escala de la trama es la escala de los poderes.

Hace más de diez años —en 2004— y por iniciativa de uno de los hijos del encabezado quien lo motivó, «[...] se salió por primera vez a bailar», a continuar con una tradición que venía desde su bisabuelo, quien bailaba en la cuadrilla del barrio de Analco. Al principio eran ocho personas quienes conformaban la de San Bartolo, y entre ellos se distribuyeron los papeles de maringuillas, huehues y diablo. Menciona el encabezado que el sonido que utilizaban para realizar sus bailes era un «triciclo tamalero» con bocinas. Otra de las motivaciones por las que lo hicieron es que no solo en San Bartolo no había carnaval ni cuadrilla, sino que en las otras colonias sureñas tampoco había cuadrillas, entonces ellos iniciaron bailando en San Bartolo y conforme creció el grupo su presencia se hizo más notable, y desde las demás colonias comenzaron a identificarlos, a invitarlos a bailar, o a solicitar ser parte de este grupo carnavalero. Mencionan sus miembros que, a lo largo de estos años, se han enfrentado a ciertas complicaciones porque «[...] como tal no somos un grupo conformado, es muy variante y algunas personas que se unen por un año luego hacen desvaríos...» o suceden confrontaciones suscitadas por personajes políticos y barriales que quieren desestabilizar la figura del encabezado; así, y aunque cada año cambie el panorama de bailadores, el encabezado y su grupo tratan de cerrar filas en torno a la cuadrilla y, de ser necesario, cortan relaciones con ciertos barrios o colonias, con otras cuadrillas de la ciudad, o con representantes de ciertos territorios, como los de la colonia vecina Loma Bella. El principio desde el cual parte el encabezado es el de crear un espacio de algarabía donde el respeto es fundamental, sin embargo, al considerar en todo momento a los integrantes provenientes de las otras colonias sureñas como «externos», se sugiere una tensión constante entre los miembros; menciona el encabezado que mientras «los otros» vengán a bailar y no a conflictuar, serán bien recibidos y apoyados. Cuando las

relaciones y los conflictos barriales-territoriales se mantienen estables, esta cuadrilla es considerada como invitada especial en las fiestas patronales o en las ferias vecinales de determinadas colonias «[...] porque se dan cuenta que bailamos bien, y eso está bien porque es motivo de orgullo, porque nosotros no le invertimos tanto tiempo a los ensayos, no tenemos tiempo, aunque luego solo van algunas personas para ver y robarnos los pasos, pero nosotros siempre seremos los representantes del sur».

Esta cuadrilla, menciona don Lope⁶, comenzó con cosas muy básicas, pero a lo largo de este tiempo ha ido armando una colección de trajes, capas, máscaras, música, vestidos y relaciones que se han extendido dentro y fuera de la unidad habitacional, pues la misma lógica urbanística actual ha provocado que el sur sea un sistema territorial en el que existe una movilidad y dependencia interna.

Desde el inicio se ha mantenido una estrecha relación con la mesa directiva de la unidad, la cual determina, en gran medida, la ejecución y movilidad de la cuadrilla dentro de esta y en las diferentes colonias. La estrecha relación que mantiene la cuadrilla con la directiva ha sido tanto conciliadora y exitosa, como conflictiva. Ejemplo de esto es cómo el «Güero» recuerda que uno de los momentos más importantes de la cuadrilla fue cuando el anterior administrador los felicitó en un acto público en la plaza principal, lo cual fue muy emocionante para el encabezado y el resto de la cuadrilla, ya que él fue un administrador que facilitó y apoyó la ejecución del carnaval de diversas maneras, pero durante la organización del carnaval en su edición del 2014, y al cambiar la administración, su desconocimiento lo llevó a presentar, en un acto público a la cuadrilla de Xonaca, lo que mermó la relación con la cuadrilla sureña, la cual llegó a considerar la cancelación del cierre/remate de ese año; al final accedieron a bailar, pero fuera de la programación

6. Encabezado de la cuadrilla de San Bartolo.

establecida. Cabe señalar que la administración de la unidad es el vínculo entre la cuadrilla y el municipio, y es a través de la administración como se reciben los dictámenes municipales que regulan y establecen los criterios para las presentaciones, como no beber en la calle, no alterar el orden público o no portar imágenes religiosas en las capas.

De esta manera la articulación de los conflictos en la organización y ejecución del carnaval recae en la figura de líder-encabezado, pues en él se condensa la idea de la resolución de los problemas o cuestiones inevitables que van emergiendo a lo largo del espacio-tiempo ritualizado, significativo. De tal manera que, aunque estas problemáticas son filtradas a través de los personajes que se ven involucrados en ellas, es la figura del líder la encargada de resolverlas a partir de estrategias específicas de regulación o inclusión-exclusión, pues el compromiso social del encabezado es cumplir con las expectativas carnavaleras de las realidades territoriales del sur.

Otra obligación social es que el encabezado-líder y su comité de apoyo busquen cambiar o innovar cada año los pasos de baile que presentan, con la finalidad de «imprimir una esencia o un estilo que caracterice a la cuadrilla de San Bartolo», incluso afirman que llegan huehues de otras partes de la ciudad como del barrio de El Alto o Garibaldi para verlos bailar y copiarles los pasos. También «intentamos tener vestuario y accesorios nuevos, aunque a veces no se puede porque no hay dinero, pero le invertimos por lo menos tiempo a los bordados de las capas para que sean nuevas [...] día y noche...»; la confección les puede llevar de seis a nueve meses, dependiendo del tiempo que le destinen al día. De igual manera, rediseñan año con año las rutas o las colonias que visitan de acuerdo a las invitaciones que se les hace, así han podido hacerse presentes en colonias como Tres Cerritos, La Popular, Rincón Arboledas, en el mercado Independencia, San Ramón, Balcones, Coatepec, Loma Bella, San Miguel, y algunos barrios de San Andrés Cholula.

El carnaval de San Bartolo busca consolidarse como una práctica propia del sur, en donde su historia hace uso de la memoria de sus fundadores, ubicando a sus ancestros —bisabuelos— como aquellos primeros sujetos que migraron del norte de la ciudad hacia el sur, por cuestiones principalmente relacionadas con la obtención de sus viviendas de interés social, y donde las generaciones que los secundaron propiciaron la conformación de un sur un tanto marginado. La emergencia del carnaval en San Bartolo habla del sur como un sistema territorial que, en las últimas dos décadas, ha adquirido un sentido de particularidad en cuanto que supone un reconocimiento interno. Es por estos elementos que la cuadrilla se caracteriza por la agregación de agentes de diferentes colonias para hacerla posible, el encabezado afirma: «quien quiera bailar siempre será bien recibido, en cuanto cumplan con el criterio de elegancia y respeto que deberán mostrar quienes pretendan incorporarse a la cuadrilla».



Miembros de la cuadrilla de San Bartolo. Los detalles como el sombrero, plumas, cacle y hasta la «guama» o cerveza que les acompaña durante el baile, son el resultado de la cooperación de los «compas» que les miran bailar (Fotografía: Alejandro García, 2015).

Cada personaje que integra esta cuadrilla representa a un(a) «compa» que condensa reconocimiento al interior y exterior de la unidad, un ejemplo de ello es la figura del diablo, a quién le preguntan año con año: «¿Cuándo te vas a volver huehue?», porque su baile suele ser más llamativo que el de los huehues, sin embargo, él se niega a cambiar de papel, mencionando que él es el «mismísimo diablo» y que por ello ese personaje le gusta: «[...] puedo echar desmadre, puedo divertirme y divertir a los demás, aparte soy muy bueno con el chicote⁷ (risas)», de ello que en los últimos años haya participado en retas de chicotazos con otros diablos, en las cuales gana quien soporte más golpes sin expresar dolor, y él ha ganado en tres años consecutivos. Sabe de muchos diablos que utilizan cuero debajo de los pantalones para amortiguar los golpes y el dolor, sin embargo, él ha participado vistiendo pants y pantalón de mezclilla «común», por lo que «el rol de diablo me pertenece a base de práctica y trabajo»; ambos elementos le otorgan distinción y reconocimiento en San Bartolo y en las distintas territorialidades que conforman el sur. Al diablo sureño no le gusta bordar, no sabe y no se imagina pasar cinco o siete meses bordando día y noche una capa, razón por la cual prefiere usar atuendos en tonalidades rojas y una máscara que impone un tanto de terror al momento de observarlo bailar y dar chicotazos al pasar.

7. El chicote es una cuerda o látigo que usa el diablo y que sirve para hacer estruendo al agitarlo. Generalmente se utiliza para azuzar animales de carga o ganado, pero en el contexto del carnaval busca despertar y motivar la alegría del público.



El diablo de San Bartolo cuenta con una vestimenta que nos habla de la personalidad de quién interpreta este rol, además de ser el encargado de realizar la recolecta y resguardar la «caja del varo» de las cooperaciones que recibe la cuadrilla durante el baile (Fotografía: Mariana Figueroa, 2015).

San Bartolo como tal no es un barrio, sino unidad habitacional, pero tiene modos, relaciones y prácticas sociales que apelan a un sentido barrial. Mencionan los habitantes de San Bartolo que en el «barrio» (haciendo mención a la unidad habitacional) existe y se comparte una realidad económica «difícil» y una suerte de «abandono» por parte del gobierno, por lo que el carnaval tiene como objetivo brindar alegría a la gente a fin de generar un momento extraordinario que los separe — temporalmente— de esa vivencia dificultosa. Esta esencia del carnaval sanbartoleño se proyecta y se comparte en las otras colonias vecinas, por lo que las experiencias territoriales particulares encuentran un punto de comunión a partir del carnaval, validando así la constitución de un territorio más amplio, complejo, compartido e identitario: el sur.

El carnaval de San Bartolo se articula en torno a la figura del encabezado o líder, el cual ha sido el encargado de convocarlo y organizarlo por trece años. Don Lope toma decisiones sobre aspectos estructurales, y si bien es él quien articula el carnaval, cuenta con un comité operativo y analista, cuya función principal es la de apoyar en todo momento al encabezado, por ejemplo, el «Güero», junto con su hermano, son los encargados de revisar las danzas y montar las coreografías, proponen nuevas, cambios de paso o ritmo, etcétera, sin embargo, es el encabezado quien toma última decisión aprobando o no los cambios e innovaciones.

Otra figura central dentro de este carnaval es la de la esposa del encabezado, quién actúa como una líder moral y proveedora de la cuadrilla, pues es la encargada de darles de comer a los huehues, tanto en los ensayos, como en las presentaciones; situación particular del sur, puesto que en la mayoría de las cuadrillas de la ciudad solo se otorga comida en las aperturas y remates. Una mujer que alimenta a la familia carnalera es quien se encarga también de proveer continuidad y permanencia del ritual mismo. Así, la esposa del encabezado realiza estas funciones no solo a través de la comida, sino de los rezos que dedica a todos los carnavaleros ante la Virgen de Guadalupe y el Niño Doctor antes de comenzar con las presentaciones: «Se le dedica el baile a la virgencita y se le pide al niñito doctor que cuide a los integrantes de la cuadrilla». Este acto se lleva a cabo en la entrada del edificio de don Lope y su esposa, siendo ella la encargada de dirigirlo.



Rezarle a la Virgen y al Niño Doctor es una forma simbólica de dedicar la actividad a estas advocaciones, pero también de reconocer la figura de la esposa del encabezado como líder moral de la cuadrilla (Fotografía: Alejandro García, 2015).

Así, uno de los nodos centrales del carnaval se encuentra en el domicilio de don Lope; es el lugar donde se realizan los ensayos y juntas, funciona como la bodega del vestuario y de los accesorios, es el punto de partida del carnaval cada fin de semana, es el sitio desde donde se despliega la organización para las coreografías y danzas, donde llega el sonido y los autobuses que recogen a los huehues para trasladarlos a las distintas colonias, y donde se encuentran los huehues habitantes de las diferentes territorialidades del sur. Por lo tanto, en este edificio puede observarse año con año una manta que convoca al carnaval, pues esta práctica extraordinaria se concentra físicamente en el hogar del encabezado, líder y fundador del carnaval sureño, de sus hijos y las esposas de todos ellos, quienes en primera instancia fungen como el comité base que lo sustenta.

BAILAR EN EL CARNAVAL

El carnaval no solo implica bailar por las calles, para llevarlo a cabo se requiere de una logística particular en cuanto a la música y las danzas,

por lo que existen diferentes etapas que se marcan en el carnaval de acuerdo al orden de las melodías del disco que se utiliza para musicalizar el evento. Por lo general son diez bailes los que interpreta esta cuadrilla: la entrada, el hilo, listones o puentes, la garrocha, la estrella, los compadres, el jarabe, el charrito, el ocho y la muñeca. No necesariamente se siguen en ese orden —eso es algo que se establece en su mayoría durante el mismo carnaval—, y los dos huehues que son «punta» o «llevan» el baile son quienes se encargan de hacer una serie de indicaciones en el momento para informar qué baile continúa, por lo que la habilidad y estilo de la cuadrilla radica en la ilación de las melodías con respecto a los tiempos y el mismo ambiente que se esté generando, presentando la combinación de bailes ensayados con improvisaciones. El estilo de cada cuadrilla se pone a prueba en las «retas carnavaleras», las cuales son enfrentamientos de baile entre cuadrillas en donde primeramente se debe aceptar el reto, «no achicarse ante el reto», para posteriormente demostrar en público las características, particularidades y talentos —los estilos— de cada una, haciendo énfasis en las improvisaciones.



El baile de los listones da cuenta del tiempo invertido en ensayos y en la enseñanza de las coreografías a los nuevos miembros, con la intención

de ofrecer un buen espectáculo en cada colonia que visitan (Fotografía: Laura Urizar, 2015).

En cada baile se hace referencia a dos aspectos generales: despertar la algarabía de los espectadores fomentando la diversión y el baile, y representar a través de diferentes microhistorias una lucha constante entre el bien y el mal. Ejemplo de esto es el baile de la muñeca, donde una maranguilla sostiene a una muñeca imaginaria y el diablo constantemente intenta arrebatársela, ella esquivo cada movimiento del diablo, quien se frustra y, finalmente, cae muerto. Con este baile se apela a una serie de movimientos chuscos para generar risas entre los espectadores, pero la narrativa sustenta al mal; el diablo, quien hace gesticulaciones de coraje y frustración cada vez que la maranguilla lo esquivo, intentando «robar» el bien (la muñeca que representa la inocencia, la pureza). El sentido de la lucha del bien contra el mal es la expresión del conflicto que se inscribe en la historia y en la vida cotidiana, y se teatraliza en el marco del calendario festivo de la comunidad, haciendo referencia a experiencias de vida y de espacialidad que consideran al conflicto como parte esclarecedora de los acuerdos sociales.

La cuadrilla suele comenzar con los ensayos dos o tres meses antes del carnaval, realizándolos de dos a cuatro días a la semana, dependiendo de la experiencia de los danzantes, ya que el encabezado insiste en que los bailes deben ser presentados de manera elegante y sin errores. Para que el baile cumpla con su función primaria, que es generar en los espectadores algarabía y un sentido de fiesta, la música se vuelve un elemento fundamental, y aunque no cuentan con la infraestructura de otras cuadrillas, presentan música en vivo; el sonido que acompaña a esta cuadrilla es grabado y transmitido mediante bocinas que son colocadas, en un primer momento, en un triciclo tamalero y, actualmente, en una camioneta de batea adaptada y operada por un sonidero contratado para poner las melodías.

Otra característica del carnaval sureño es que su encabezado parte del postulado de que cualquier persona puede incorporarse al carnaval siempre y cuando tenga iniciativa y ganas de bailar y pasarla bien, fomentando la alegría entre la comunidad, por lo que no es estrictamente necesario contar con un vestuario carnavalero, lo que implica que, en el caso de las maringuillas, es posible utilizar vestidos de bodas o quince años, antifaces o cualquier ropa y accesorio que refleje lo extraordinario del momento. En otro sentido, también se especifica que todas las capas deben ser bordadas a mano —aunque no necesariamente sean nuevas—, y que no debe haber dos huehues portando la misma, por lo que el encabezado las dictamina antes de ser utilizadas en el carnaval.



Una de las capas usada por los huehues del carnaval, misma que porta el nombre de la unidad habitacional, ejemplo del trabajo invertido por par-

te de los danzantes en la performatividad de su participación (Fotografía: Alejandro García, 2015).

LA CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO CARNAVALERO: A MODO DE CONCLUSIÓN

De acuerdo a las invitaciones que se le hagan a la cuadrilla a lo largo del año, se establecen las rutas que se toman cada fin de semana. Como se ha mencionado, las invitaciones van desde las colonias del sur hasta fiestas patronales en barrios en Cholula. La modalidad de invitación considera un sentido de relación social que se establece con múltiples sujetos y por diversos medios, puede ser por parte de un agente administrativo o político mediante la directiva de la unidad, o a través de contactos familiares y vecinales que se encargan incluso de contratar microbuses para trasladar a la cuadrilla desde San Bartolo a donde se tenga que ir a bailar. Es por este entramado de relaciones y movilidad alrededor de la cuadrilla que se expresa el sentido de sistema territorial que implica el sur en cuanto a vivencia y práctica ritual. La cuadrilla de San Bartolo congrega una organización que permite hablar de un carnaval del sur al incorporar danzantes de diferentes colonias que conforman este gran territorio, al mismo tiempo que busca medirse e identificarse de entre las otras cuadrillas de la ciudad y los «otros» modos de hacer del carnaval poblano.

Cada año aumenta el número de personas que salen a las calles a observar el carnaval. Según el «Güero», cada vez es más común que le pregunten las personas sobre la organización, vestuario y bailes que van a incorporar o cualquier cuestión relacionada con esta práctica. Un vecino de don Lope se mudó a San Bartolo desde hace unos cuatro años, pertenecía a la cuadrilla de la 33 del barrio de Xonaca y cada domingo observa el baile de la cuadrilla de San Bartolo desde su ventana. Viste

y arregla a su hijo de cuatro años para bailar con la cuadrilla, y aunque considera que no cumplen con los criterios estéticos necesarios y de organización para «hacer un carnaval», opina que es bueno que haya una cuadrilla en el sur para que su hijo pueda continuar con esta tradición. Asimismo, los nietos del encabezado, junto con muchos otros niños de San Bartolo y otros barrios como Coatepec y la Popular, se han integrado a la cuadrilla, viendo a pequeños de tres años de edad que participan de manera profesional y activa durante los ensayos y las presentaciones.

La cotidianidad respalda el sentido de hacer y las formas de performativizar el ritual del carnaval, al mismo tiempo que este implica un enfoque a largo plazo en cuanto a su involucramiento, ejecución e incorporación en los horizontes de vida de los sujetos que lo hacen posible; el bordar todos los días y todas las noches durante varios meses implica hacer del carnaval un proyecto personal o familiar de vida.

El carnaval representa una postura política en cuanto a su experiencia social como agente del sistema territorial considerado como «el sur», en este sentido Da Matta (2002) afirma que los «desórdenes» festivos, como el de los carnavales, se centran en las inconformidades políticas que establecen determinados valores, estrategias u objetivos dados racionalmente y dramatizando de forma ritual, a manera de confrontación entre los partícipes —la sociedad— y aquellos intermediarios que históricamente los han despojado como personas morales. Estos malestares se vuelven pasajeros, pero sumamente relevantes, puesto que la inconformidad subyace como una paraestructura que los motiva al descontento por la cotidianidad mediante una protesta de algarabía extraordinaria; su descontento ante el «sistema» es regulado mediante el anonimato que les brinda las máscaras, el maquillaje y los antifaces.

La puesta en marcha de un hecho festivo como los carnavales inscribe en su práctica conflictos que permiten delinear y esclarecer no solo el sentido del carnaval en su dimensión sagrada-secular y de alteración

cotidiana, sino también en las formas que delimitan las experiencias en tanto ideas, ejercicios de poder o apropiación y delimitación de los espacios, los cuales no son delimitados geográficamente, sino a través y con base en la experiencia que se vive diariamente, así como en función de las dinámicas que territorializan los espacios, por lo que la periferia de manera intestina se mira como un territorio propio a partir de prácticas que aglutinan múltiples maneras de vivir, significar y apropiarse del sur; el pan que se produce en la cuarta sección de Castillotla, por ejemplo, se encuentra a la venta en distintas colonias del sur llegando hasta San José Mayorazgo, así, el pan circula como circula el carnaval por el sur. Es por eso que se afirma que este es una reproducción de las relaciones sociales y de las formas de solidaridad del sur, además de que posibilita la construcción simbólica e imaginaria de un territorio común; ese espacio que crece desorganizado, con carencias en cuanto a infraestructura urbana, alberga una compleja red de relaciones barriales, vecinales y de parentesco, red que está en una constante expansión y reconfiguración a partir de la realización de prácticas sociales cuyo matiz específico es el de bailar para hacer pasar un buen rato a los miembros de la comunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Da Matta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Raffestin, C. (2011). *Por una geografía del poder*. Michoacán: COLMICH.

CARNAVAL Y CONFLICTO EN SAN MIGUEL CANOA,
PUEBLA: ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

Ernesto Licona Valencia¹

Fátima Zuñiga Silverio²

Ana Gabriela Rojas Cuautla³

I. PRESENTACIÓN

El objetivo de este texto es analizar etnográficamente el carnaval en San Miguel Canoa a modo de suceso celebratorio festivo en conflicto, teatralizado, periódico, no prohibido y de alteración transitoria del orden cotidiano que funciona como forma simbólica de posicionamiento sociocultural de actores sociales que habitan un pueblo urbano, en el que la celebración es un dispositivo socioestético de expresión fugaz de diferentes grupos que componen la comunidad.

Entendemos que el carnaval en San Miguel Canoa es un hecho social que disyuntivamente envuelve otras esferas de la vida social de la comunidad, por lo que en el carnaval se expresan acuerdos por la utilización del territorio, tensiones por preferencias políticas y confrontación socioestética en relación con los atuendos por parte de las cuadrillas existentes. Estas luchas dinamizan el suceso celebratorio, expresan un posicionamiento actoral con lo que se edifica aparentemente una tregua simbólica carnavalera en la comunidad.

1. Doctor en antropología social. Profesor-investigador en el Colegio de Antropología Social, BUAP (licona123@yahoo.es).

2. Estudiante del Colegio de Antropología Social, BUAP (fatimus_05@hotmail.com)

3. Estudiante de la Licenciatura en Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP (agroc_25@outlook.es)

En este texto consideramos al conflicto como una forma de socialización, una relación de armonía y desarmonía, de asociación y competencia, de favor y desfavor (Simmel, 2014). El carnaval no pierde su condición porque alberga luchas, tensiones y convenios establecidos entre las cuadrillas a fin de mantener constante la práctica carnalera, sino que adquiere su carácter precisamente por esa cantidad inevitable de sucesiones, innovaciones, batallas socioestéticas, etcétera, por lo que un carnaval armónico es irreal (Simmel, 2014); sin las relaciones de tensión no hay carnaval.

Para la mejor comprensión del texto, lo dividimos en cuatro apartados y una reflexión final. El primero describe a San Miguel Canoa como un pueblo urbano, un asentamiento nahua de origen colonial que mixtura diferentes tradiciones culturales. El segundo ubica al carnaval dentro del ciclo celebratorio del pueblo de San Miguel Canoa. El tercero hace una reconstrucción breve de la historia del carnaval en Canoa con base a testimonios de algunos de sus habitantes. El cuarto, que denominamos «Estructura del carnaval» describe etnográficamente danza, organización, indumentaria, etcétera con la finalidad de comprender todos los elementos involucrados en el carnaval y finalmente unas reflexiones generales.

2. SAN MIGUEL CANOA, PUEBLO URBANO

San Miguel Canoa es una junta auxiliar que pertenece al municipio de Puebla y al área metropolitana de la ciudad de Puebla. Con una población de 15 mil habitantes según el INEGI (Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 2010), y según sus pobladores de 40 mil. El 80% de su población es hablante de lengua náhuatl y se localiza en las faldas del volcán La Malinche, por lo que su población todavía guarda fuertes vínculos simbólicos y materiales con la montaña.

Una de las principales características de la zona metropolitana de la ciudad de Puebla es la incorporación a su dinámica metropolitana de pueblos de origen prehispánico y colonial que ha generado una compleja combinación de rasgos socioculturales de vida urbana e indígena/campesina. La zona metropolitana, en muchos aspectos, presenta una faceta de urbanización vertiginosa, como en el caso de San Andrés y San Pedro Cholula, que siendo pueblos de origen prehispánico hoy son expresión de modernización urbana y con ello han sufrido cambios en sus estilos de vida tradicionales. Pero también existen otros pueblos que siguen reproduciendo elementos culturales anclados en un mundo indígena campesino con un complejo simbolismo en torno a la tierra, cultivo de maíz, rituales de petición de lluvias y otros aspectos de su vida diaria, así lo observamos en San Miguel Canoa, ejemplo de urbanización restringida⁴.

La mixtura sociocultural también la observamos contrastando lugares de cultivo en donde se desarrollan prácticas agrícolas, con sujetos campesinos que definen un territorio indígena campesino, con lugares de la noche que edifican los jóvenes como territorio juvenil, caracterizado por prácticas de consumo de alcohol, baile y drogas, construyendo una nocturnidad urbana en sociabilidad endógena, pero no por ello contradictorias; ambas son expresión de la vida social contemporánea, gesto de la progresiva composición urbana del pueblo.

A la par que se mantienen formas de trabajo indígena/campesino de subsistencia, las nuevas generaciones han incorporado nuevos oficios y profesiones en Canoa, instaurando recientes lógicas en la comunidad. Algunos adultos y jóvenes que se emplean en la ciudad para trabajar

4. Por ejemplo, en San Miguel Canoa la coexistencia de tradiciones culturales se observa en la vida cotidiana. El *tlecuitl* (fogón donde se preparan los alimentos) y el *temazcal* (baño indígena) son figuras socioespaciales muy antiguas que están asociadas a un sistema de creencias y prácticas indígenas. Ambas coexisten sin ningún conflicto con otras figuras socioespaciales, como el cuarto de baño, cocina o la «tiendita». En Canoa coexisten diversas figuras socioespaciales, como las mencionadas con un consultorio, despacho de abogado, estética, farmacia o molino.

como obreros en las fábricas o albañiles en las grandes construcciones no se deslindan de sus obligaciones sociales con la comunidad; algunos también son propietarios de tierras y cultivan maíz, tienen itinerarios específicos para dirigirse hacia el territorio Matlacuéyatl —la montaña—, y hacerle ofrendas a la Malintzi⁵, de tal forma que el trabajo en Canoa es otra dimensión en donde observamos la transformación sociocultural, donde se pasa de la monoactividad a la multiactividad de los sujetos como signo de su condición económica precaria y de urbanización restringida. En San Miguel Canoa tanto el papel de los campesinos, carboneros, leñeros, tlachiqueros y recolectores de hongos son tan significativos como el que desempeñan los obreros, albañiles, mariachis, sonideros, vendedoras de tortillas, gorditas, empleadas domésticas, siendo incluso que algunos sujetos desarrollan más de una actividad según situaciones específicas. Ejemplo de lo anterior son las personas que dedican su dinámica diaria a vender tortillas o memelas en la ciudad, pero en épocas específicas dedican su tiempo a actividades como la recolección de hongos, moras, ocoxal, quelites y otras especies vegetales⁶. Desarrollar varios papeles es propio de sociedades urbanas diversificadas, donde encontramos a una persona que es campesina porque cultiva su tierra y meses después se integra al trabajo industrial o en fines de semana es mariachi, y participa en las mayordomías⁷ con responsabilidades para la comunidad. Todas estas prácticas se expresan en espacios específicos, en lugares como la calle, la tienda, la tortillería,

5. Para muchos habitantes de Canoa la montaña es una mujer que los provee y protege, la nombran Malintzi.

6. La recolección para la población de San Miguel Canoa representa una de las actividades más importantes, su práctica depende principalmente de los ciclos climáticos y calendáricos rituales. La recolección se centra en especies variadas de hongos, plantas, flores y raíces, mismas que son recolectadas para consumo familiar o venta en los principales sitios de mercadeo en la ciudad de Puebla.

7. La mayordomía es una forma de organización socioreligiosa que tiene la finalidad de organizar la fiesta de los santos y vírgenes del pueblo. El mayordomo es designado por los miembros de la comunidad y es ayudado por otras personas (cargos) que atienden durante un año las necesidades del santo o virgen custodiada.

la plaza central, etcétera. Lo urbano también es mixtura de tradiciones culturales y de desigualdades sociales, porque a pesar de contar con el acceso a la educación, salud, electricidad, telefonía, etcétera, siguen viviendo en condiciones precarias. Canoa, que es una junta auxiliar del municipio de Puebla, es un pueblo considerado en pobreza.

La incorporación de San Miguel Canoa a la dinámica del área metropolitana ha sido distinta a la de otros pueblos conurbados. A diferencia de las Cholulas, en San Miguel Canoa se presenta una urbanización restringida porque no hay avocados masivos, centros comerciales o nuevas unidades residenciales, instalación de fábricas en gran escala, cambio drástico de uso del suelo, etcétera, a pesar de estar ubicado a doce kilómetros de la ciudad de Puebla, pero no por ello ajeno a los procesos de urbanización y presencia de la globalización. Históricamente ha sido y es abastecedor de recursos naturales —piedra, arena, madera, hongos, pulque—, y de fuerza de trabajo para la ciudad de Puebla. Es un mercado potencial para venta de mercancías y servicios de todo tipo. Usuaría cotidiana de servicios en la ciudad como educación superior, salud, diversión, etcétera, y cíclicamente consumidora de mercados y supermercados para el abastecimiento de determinados bienes.

San Miguel Canoa comparte los siguientes rasgos con los pueblos urbanos de la ciudad de México: es de origen colonial, mantiene fuerte vínculo con la tierra y control de recursos naturales, ciclo festivo patronal sustentado en el sistema de cargos, panteón administrado por la comunidad, estructuras de parentesco consolidadas y un asentamiento urbano particular determinado por un centro o plaza central (Portal y Álvarez 2011), atributos que adquieren matices específicos en Canoa. A estos rasgos agregamos la existencia de un complejo sistema de intercambio, circulación y reciprocidad comunal de bienes y servicios en todas las dimensiones de la vida social. Sistema que se observa fun-

cionar en los ámbitos festivos —como Día de Muertos—, laborales, comerciales, políticos, de transporte y recursos naturales, por citar los principales.

En un pueblo urbano como Canoa, el uso de la lengua náhuatl es común, por lo que, como ya mencionamos anteriormente, se convierte en una comunidad bilingüe. El náhuatl se utiliza en todos los ámbitos de la vida social; la familia, el trabajo, el transporte, la escuela, etcétera. No es una lengua que tienda a la desaparición, ya que su uso resulta también estratégico en las negociaciones políticas de la comunidad y constituye un recurso comunicativo entre los habitantes.

Un pueblo urbano se define también por narraciones fundacionales que marcan un antes y un después en la historia de la comunidad. En Canoa se combinan narraciones que hacen referencia a su cosmovisión de origen en torno al volcán —Malintzi—, a una entidad mágica —el Pillo—, y a un acontecimiento histórico de la segunda mitad del siglo xx —linchamiento de trabajadores de la BUAP en 1968—.

En este sentido, su incorporación a la dinámica metropolitana es circunscrita por lo que se ha constituido como un pueblo que conserva su territorio, estructura espacial antigua sin espectaculares cambios y una comunidad que se expresa frente a la ciudad como un pueblo con poderosa identidad local. Habitan el territorio desde dos escalas: el pueblo y el barrio. La primera como la adscripción más estructural frente a los «otros» de la ciudad y de pueblos vecinos, esgrimiendo la lengua y una compleja cosmovisión en torno al volcán, que erigen como símbolos propios. La segunda como la adscripción parental primaria, escala territorial que los vio nacer y desde donde negocian y se relacionan con los habitantes de otros barrios, no sin conflictos y tensiones por el agua, los recursos que proporciona la montaña, preferencias políticas, etcétera. Entonces el territorio se revitaliza cíclicamente por la redistribución de bienes ofrendados en canastas, porque entrelaza parentalmente y por

afinidad a todos los barrios mediados por el ritual de llevar y recibir dones, pero también con una lógica utilitaria para integrarse al trabajo asalariado industrial, con la tierra que poseen y cultivan, y con un ciclo ritual intenso en donde la celebración más importante es la de Día de Muertos.

3. SISTEMA DE CELEBRACIONES FESTIVAS

El carnaval forma parte de un sistema de celebraciones festivas cíclicas más amplio, que define a San Miguel Canoa como una comunidad en conmemoración permanente. Hay diferentes tipos de fiestas, las que se celebran en relación a la vida individual, como nacimientos, bautizos, presentación de tres años, xv años, bodas, cumpleaños, etc.; fiestas cívicas, como el Día de la Independencia Nacional; religiosas, donde algunas coinciden con las conmemoraciones del ciclo agrícola⁸, como la bendición de semillas, la petición de lluvias, la fiesta patronal, Semana Santa, y muchas otras que celebran a santos y vírgenes católicas, etcétera.

El sistema de fiestas en Canoa es abundante, colectivo y fundamentalmente se desarrolla a través del sistema de cargos —mayordomías—, como la organización socioreligiosa más significativa de la comunidad. Aproximadamente existen alrededor de sesenta fiestas institucionalizadas, que en los barrios⁹ y el templo principal marcan la diferencia

8. En San Miguel Canoa la siembra comienza el 17 de enero —día de San Antonio— con la celebración de la eucaristía, que se realiza en el atrio del templo, adonde los pobladores llevan sus animales a bendecir adornados con collares de flores o pintados con colores diversos: burros, vacas, toros, yeguas y caballos, además incluyen el arado y la «volteada» de la tierra, por lo que también deben bendecirse. El ciclo ritual agrícola continúa con la bendición de semillas el 2 de febrero —día de la Candelaria—, cuando las semillas de maíz, frijol, calabaza y chayote se ofrecen al santo patrón, mismas que serán sembradas en los campos: «El campo nos da alimentos, es por eso que tenemos que bendecir nuestras semillas para que levantemos buenas cosechas; a veces la semilla se pudre, no crece bonito o de plano nos deja sin comer» (Gómez y Correa, 2013: 242-243).

9. San Miguel Canoa está estructurada espacialmente por diez secciones y/o barrios. Los santos y vírgenes de estos se piensan como «guardianes», pues cuidan a sus habitantes, por ello en el ciclo festivo se incluyen sus celebraciones: sección primera, San José; sección segunda, Santo

con la sociedad urbana. El ciclo festivo está integrado por una red de celebraciones, entre las que destacan las siguientes:

- > 1 de enero: Celebración de Año Nuevo y cambio de mayordomías.
- > 6 de enero: Los Reyes Magos. Levantamiento del Niño Dios.
- > 17 de enero: La bendición de animales.
- > 2 de febrero: La Candelaria, bendición de semillas y presentación del Niño Dios.
- > Febrero (movible): Fiesta del Altepeilhuitl —Fiesta del Pueblo—, una semana antes del carnaval.
- > Carnaval (movible) y procesión del Santísimo.
- > Miércoles de ceniza.
- > Marzo-abril (movible): 5° viernes de Cuaresma.
- > Marzo-abril (movible): Semana Santa.
- > Abril (movible, dependiendo de la época de lluvia): Misas de rogación o petición de lluvias. Salida del Padre Jesús, La Virgen de Guadalupe y San Isidro.
- > 30 de abril: Misa del Día del Niño.
- > 1° de mayo: Inicio de rosarios dedicados a la Virgen María.
- > 3 de mayo: Santa Cruz.
- > 8 de Mayo: Aparición de San Miguel.
- > 10 de mayo: Misas dedicadas a las madres.
- > 15 de mayo: San Isidro Labrador.
- > 24 de mayo: Purísima Concepción de María.
- > 30 de mayo: Coronación de la Virgen.
- > 1 de junio: Rosarios de los niños.
- > 13 de junio: San Antonio Abad.

Domingo de Guzmán; sección tercera, La Santa Cruz; sección cuarta, San Buenaventura; sección quinta, Ntra. Sra. de Guadalupe; sección sexta, San Antonio de Padua; sección séptima, San Miguel; sección octava, Divino Salvador; sección novena, Apóstol Santiago y sección décima, Ntra. Sra. del Carmen (Gámez y Correa, 2013, p. 239).

- > 16 de junio: Virgen del Carmen.
- > 29 de Junio: San Pedro y San Pablo.
- > 30 de junio: Coronación del Sagrado Corazón de Jesús.
- > 1 Julio: Preciosa Sangre de Cristo y peregrinación a Tlacotepec.
- > 6 de agosto: Divino Salvador.
- > 14 de agosto: Visitación a la Virgen.
- > 15 de agosto: Virgen de la Asunción.
- > 19 de septiembre: Inicio de las subidas de las imágenes de las secciones de San Miguel Canoa (novenario de San Miguel)
- > 28 de septiembre procesión de los San Migueles.
- > 29 de septiembre: San Miguel Arcángel (fiesta patronal).
- > 30 de septiembre: San Miguel del Milagro.
- > 1 de octubre: San Miguel Espejo.
- > 18 de octubre: Día de San Lucas.
- > 28 a 31 de octubre: Día de Muertos o Santo Ánimas.
- > 1 y 2 de noviembre: Santo Ánimas y Día de Muertos.
- > 19 o 22 de noviembre (movible): Celebración de Cristo Rey y cierre del ciclo litúrgico.
- > 26 de noviembre: Primer domingo de Adviento.
- > 8 de diciembre: Santísima Concepción y peregrinación a Juquila y Concepción Capulac.
- > 12 de diciembre: Virgen de Guadalupe (decenario).
- > 13 de diciembre: Celebraciones dedicadas a la Virgen de Guadalupe.
- > Diciembre (movible): La octava de la Virgen.
- > 13 de diciembre: Inicio de las posadas.
- > 24 de diciembre: Navidad.
- > 29 o 30 de diciembre: salida del Santísimo.
- > 31 de diciembre: celebración de Fin de Año (Gámez y Correa, 2013, p. 237).

De las anteriores destacan la Fiesta Patronal, Día de Muertos/Santo Ánimas, la de la Virgen de Guadalupe, Fin de Año y rituales a su «Madre», la dueña de la montaña Malintzi, que son las celebraciones festivas ritualizadas que congregan a más personas, complejidad de su estructura social, cosmovisión y apropiación social del territorio. Así lo detallan Alejandra Gámez y Angélica Correa de la Garza al señalar que:

La cosmovisión se expresa abiertamente en estos escenarios festivos en los que se homenajea a las deidades y a los santos como seres vivos que están contentos, tristes, se enojan, otorgan cosas, pero también quitan. Para tenerlos contentos y retribuir los favores y la protección otorgados, sus hijos les hacen su fiesta. La práctica cíclica de las fiestas reproduce las creencias, el derecho a la tierra, la cohesión social, el corpus cultural y la identidad comunal, al mismo tiempo que refuerza los lazos históricos del grupo con su territorio, escenario donde sus abuelos, en el pasado, homenajearon a las deidades-santos-dueños; en el presente ellos los siguen festejando y sus hijos lo harán en el futuro. (Gámez y Correa, 2013, p. 238)

De esta manera, religión, cosmovisión, mayordomía y fiesta son un todo complejo que legitima y regula la vida social canoense, así como su derecho a un territorio sagrado cargado de simbolismos, en el que la madre Malintzi y el padre San Miguel Arcángel otorgan la tierra y el sustento para que sigan viviendo y retribuyéndolos por los dones y favores recibidos (Gámez y Correa, 2013, p. 239).

El carnaval en San Miguel Canoa forma parte de dos calendarios festivos institucionalizados y ritualizados. El religioso católico, ya que se realiza antes del miércoles de ceniza, previo a la Semana Santa e inauguración de la cuaresma, por lo que es movable su celebración, puede efectuarse en el mes de febrero o marzo de cada año. También el carnaval se inserta al inicio del ciclo agrícola, ya que en días previos se bendice a los animales y semillas que se utilizarán en el cultivo de maíz y frijol. El carnaval no es un suceso celebratorio aislado, sino integrado al sistema de celebraciones festivas canoenses y a uno más amplio, el del valle Puebla-Tlaxcala¹⁰.

10. El valle Puebla-Tlaxcala es un área pluricultural y multiétnica que desde hace 15 mil años

El carnaval en San Miguel Canoa se realiza en tres días principales —domingo, lunes y martes—, y el siguiente domingo se realiza la «octava» por una de las cuadrillas, dependiendo de los recursos recaudados; otra de las cuadrillas evita la «octava», ya que bajo su explicación la esencia legítima del carnaval se representa únicamente en el tradicional baile con duración de tres días, en los que se ve manifestado el gusto por el carnaval, esperando anualmente las fechas para volver a danzarlo.

En Canoa, el carnaval lo realizan tres cuadrillas diferenciadas —La Original, Nawgi Xochitelpoch y Huehues Mazame—, que emplean días y espacios diversos. A continuación presentaremos la experiencia carnavalera vivida por las tres cuadrillas.

4. BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL EN SAN MIGUEL CANOA

Es difícil saber la antigüedad del carnaval en Canoa, debido a que no existen registros documentales que ayuden a determinarla, pero por los testimonios recopilados con anteriores encabezados de cuadrillas, podemos afirmar que se realiza desde hace muchos años, con un periodo de crisis. Aunque hay que señalar que existe una antigua fotografía donde aparecen huehues o negros retratados en situación festiva, la cual

existe presencia humana. Lo constituyen dos grandes ciudades (Puebla y Tlaxcala) y gran número de ciudades pequeñas y pueblos, muchos de estos tienen orígenes prehispánicos y otros virreinales. Dentro de esta gran área destaca la zona metropolitana de la ciudad de Puebla estructurada con treinta y ocho municipios, la mayoría pertenecientes a Tlaxcala y otros más a Puebla como San Pedro Cholula, Cuatlancingo y San Francisco Totimehuacán, entre otros; configurando la cuarta área metropolitana de país con alrededor de tres millones de habitantes. La ciudad de Puebla es un crisol de expresiones culturales, adonde destacan las celebraciones festivas de todo tipo: religiosas, cívicas, políticas, ferias, festivas, escolares, privadas, etc.; todas ellas combinan rasgos culturales que provienen de muchos lados: tanto de sociedades campesinas como urbanas; nacionales como globales, siempre fijadas en territorios específicos expresan un modo de habitar la ciudad. Habitar un pueblo, barrio o colonia es decisivo para deletrear cómo se vive la urbe y como se celebra colectivamente. Las celebraciones festivas son diversas porque los territorios y sujetos que los habitan son desemejantes. Dentro de las celebraciones festivas, colectivas, cíclicas y continuas se encuentran los carnavales, estos son un rasgo cultural específico del área cultural mencionada, aproximadamente se han registrado 600 en el valle Puebla-Tlaxcala.

es utilizada por otros habitantes para afirmar que este se ha llevado a cabo desde hace aproximadamente cien años.

Los testimonios coinciden en mencionar que siempre ha persistido el carnaval, también concurren en testificar que durante pocos años, una de las cuadrillas dejó el carnaval, pero siempre hubo continuidad, y que fue la cuadrilla La Original la que revitalizó el carnaval a finales de los noventa. Posteriormente, en los años dos mil, nació la «camada» de San Isidro Buen Suceso, luego la cuadrilla Nawi, y por último la Mázame.

De los cambios significativos en relación a la música, mencionan los entrevistados que anteriormente, hace aproximadamente sesenta años, se utilizaba únicamente violín, incorporándose posteriormente la guitarra —guitarrón—, y finalmente la trompeta, para llegar a la conformación del actual mariachi, conformado por cuatro integrantes. Para aumentar el sonido de los sones se introdujeron amplificadores, pues decían que: «entre más potente el sonido mejor». Señalan los entrevistados que este recurso tecnológico y de nuevos instrumentos lo realizaron con el objetivo de «ganar más gente» y «darle en la torre» a la otra cuadrilla, porque siempre estaban en constante competencia. Se observa que en algunas cuadrillas la utilización del sonido es usado para buscar reconocimiento, mientras que para otras este elemento es insustancial. Una de las cuadrillas da prioridad a la música en vivo, afirmando que con ella el danzante la disfruta más y con ello la danza adquiere mucha calidad, y los huehues se sienten motivados y dignifican el carnaval.

Uno de los primeros músicos era conocido como el Cuachichi. Cuentan que solo había una persona que tocaba la trompeta, pero que se «chiqueaba» o quería cobrar más que otros músicos, sin importar que fuera integrante del mismo grupo, por lo que en ocasiones no quería participar. En una ocasión lo grabaron con las iniciales cintas de

cassete, y esta fue proporcionada a otros músicos para que ensayaran y conocieran los sonos requeridos para el carnaval, lo que ocasionó una rencilla con el inicial trompetista, pero no paso a mayores problemas. Fue así que esta cuadrilla de Canoa se hizo popular entre los pueblos vecinos y fueron ellos los que participaron por primera vez en el Primer Encuentro de Huehues que organizó el Ayuntamiento de Puebla¹¹. La participación de músicos profesionales en el carnaval siempre ha sido muy costosa, por lo que su contratación requiere la cooperación de todos los huehues, y muchas veces no cooperaban, por lo que el encabezado de la cuadrilla tenía que poner de su dinero, lo cual fue una de las razones de un paréntesis y relajamiento en la actividad carnavalera.

Otro cambio significativo que se observó en la composición de la cuadrilla fue la participación, por primera vez, de una mujer, conocida como Chiquitita ley, de la segunda sección. En ese momento no fue bien aceptada, ya que se prohibía que las mujeres danzaran. Antiguamente solo participaban hombres y algunos de estos se vestían de xilonas¹², decían: «cómo va ir una mujer», «antes era muy pecado salir entre los hombres», «nadie quería, tenían muchas críticas». Según los entrevistados, el carnaval fue interrumpido momentáneamente debido a los altos costos de los músicos y otras razones como que: «ya no compraban máscara», «antes los jóvenes se vestían de mujer, no tenían pena, ahora ya tienen pena...son la comunidad gay que se visten de mujer¹³», «la economía se vino abajo», etcétera.

Anteriormente los negros¹⁴, integrantes de las cuadrillas, se llevaban cosas de las tiendas y casas, asustando a los niños y personas del pueblo, «se emborrachaban y hacían más desmadres», gritaban entre ellos

11. Señala el coordinador de la cuadrilla La Original: «[...] en esa época nos invitaron de San Isidro Buen Suceso y La Resurrección... bajamos y nos contrataron los fiscales».

12. Xilona es la mujer u hombre vestido de mujer y xixilona es el travesti vestido de mujer.

13. Las personas gay, autonombradas travestís, introdujeron cambios estéticos al carnaval, empezaron a utilizar pelucas, maquillaje, zapatillas, etcétera, imprimiendo otro sentido al carnaval.

14. Una de las versiones del nombre de «negros» es que estaban vestidos todo de negro.

«Huehue choca», que era una seña de que debían escucharse más, transitaban por las calles de Canoa y sus pobladores decían: «Ahí vienen los negros, por lo que cerraban todo; tiendas, casas, se llevaban de todo, machetes [...]». Dicen los entrevistados (Coordinadores de cuadrillas, Comunicación personal, 2017) que anteriormente era un verdadero relajó, muchas madres prohibían a sus hijos integrarse a la cuadrilla, porque era malo y lo consideraban un pecado, les decían a los jóvenes que se iban a condenar e ir al infierno. Dice un entrevistado que también se fue relativizando el carnaval porque ocasionaba muchas broncas al encargado de la cuadrilla. A los negros se les asociaba con el mal, el pecado y el relajó, por lo que cuando pasaban por delante de la iglesia, una imagen sagrada o la procesión del Santísimo, y solo en martes de carnaval, tenían que quitarse la máscara y esconderse, porque se decía que si no lo hacían se quedaban como negros toda la vida; así el mismo martes de carnaval, y ya para finalizarlo, antes de las siete de la noche, se subía un señor en la iglesia y tocaba el *toch acatl* —trompetita— anunciando la salida del santísimo, y mientras entonaba la melodía, los negros se desvestían rápidamente, y por no hacerlo eran enviados al infierno, esa era la creencia, y de esta manera terminaba el carnaval.

Según testimonios, fue la comunidad gay de Canoa quien mantuvo el carnaval a partir de la década de los noventa e introdujo mujeres en la cuadrilla, y ya más recientemente se integraron más niños y niñas a otra cuadrilla, y con ello el carnaval en San Miguel Canoa adquirió un nuevo auge y carácter social. Hoy el carnaval de San Miguel Canoa se realiza con tres cuadrillas, cada una con sus respectivos encabezados y danzantes, y solo una de ellas ha evitado introducir niños y niñas por seguridad y respeto a estos.

5. LA ESTRUCTURA DEL CARNAVAL

El carnaval en San Miguel Canoa se estructura en tres momentos que llamamos: presentación y recorrido, boda tradicional y agradecimiento en reciprocidad —remate—. La presentación inicia con el primer domingo de carnaval, danza la cuadrilla para la cuadrilla pasando por el pueblo, transitan por las casas de los danzantes, y otras casas que solicitan su presencia con sones danzados¹⁵. Este recorrido nace de un espacio público o semipúblico —puede ser el jagüey, calle, o casa de algún integrante o colaborador—, transita hacia el espacio semipúblico —comercios—, prosigue por espacio privado —patios—, y termina nuevamente en el espacio público —la calle—; es un recorrido intestinal, al igual que el segundo día de recorrido —lunes—, que transita por calles y barrios¹⁶, danzando en casas que fueron solicitadas.

El martes de carnaval se realiza la representación de la boda tradicional. El recorrido empieza en la casa de la novia y termina en el centro simbólico del pueblo: la plaza central o casa de alguno de los representantes, según la cuadrilla. Va del espacio privado al espacio público central y termina con la representación de la boda tradicional, tal como se casan los canoenses en la actualidad y el momento culminante es bailar el Xochitelpoch, que es el símbolo dominante, ese día terminan rompiendo el Xochitelpoch a manera de metáfora para que a los novios les vaya bien en su vida de casados, mostrando agrado hacia la novia.

Finalmente, el domingo siguiente se construye el agradecimiento en reciprocidad¹⁷, opcionalmente las cuadrillas realizan un recorrido y

15. Regularmente, pero no siempre, se danza en la casa de los danzantes o de los patrocinadores siempre y cuando se otorgue por parte de ellos una cooperación económica. Dos de las cuadrillas no danzan el día lunes, principalmente para que los integrantes no falten a sus trabajos.

16. Durante el recorrido que realiza la cuadrilla, el cual dura dos días y no tres, lo llevan a cabo principalmente por motivos de trabajo, ya que los integrantes de las mismas no dejan de trabajar el día lunes. En el recorrido por las calles de Canoa el tráfico vehicular se detiene de manera respetuosa, nunca muestran desacuerdo ante el carnaval, se establece un momento preciso para dejar continuar el tráfico, no hay inconveniente, hay aceptación al carnaval.

17. No todas las cuadrillas lo realizan o designan otro domingo, ya que varios huehues se van de peregrinos al santuario de Chalma, Estado de México.

parten de la casa del novio hacia la plaza central, del espacio privado al espacio público. Las cuadrillas se entregan con gusto al pueblo, que se arremolina en la plaza mirando también a otra cuadrilla invitada, que procede de la ciudad de Puebla. Mirar los integra al conglomerado que danza, mirar los añade a una comunidad poco activa, no participativa, ya que se asumen como espectadores legitimadores, no hay desaprobación, se insta un orden propio al de un espectáculo. Cabe señalar que en el año 2015 las tres cuadrillas participaron en el zócalo o en calles aledañas para realizar el agradecimiento.

La cuadrilla es una organización social construida desde el parentesco, la vecindad, el cuatismo o el compadrazgo, que año con año se revitaliza para danzar. Nace necesariamente de otra ya existente, se desprende el vecino o el amigo para formar su propia cuadrilla; proceden de rupturas, de las diferencias por la apropiación de los territorios, por el estatus, por lograr el lugar de encabezado y de sobrecabeceras, por las responsabilidades no cumplidas —ya sea de transporte, música, bebida u otros aspectos—, por el uso del Kikimichi o del Xochitelpoch, por el orden de los sones, etcétera; son tensiones domésticas y secretas las que generan que la cuadrilla viva en paradoja constante¹⁸. Emergen diferencias socioestéticas por la negación de algunos Huehues de utilizar música grabada, por la homogeneidad del atuendo, por el uso o no de mallas en las xilonas o por la participación de niños y niñas en la cuadrilla, son batallas socioestéticas por el atuendo, los personajes, las danzas, la música, etcétera, porque impere la tradición o su innovación.

En el carnaval las cuadrillas se ponen de acuerdo sobre los territorios que utilizará cada una, evitan encontrarse, se esperan a que termine una para que prosiga el recorrido de la otra; así se expresa cierta armonía. En el domingo de agradecimiento, en dos cuadrillas, se presenta una

18. Por ejemplo, de la cuadrilla La Original, que tiene una antigüedad de treinta y cinco años, nació la cuadrilla Nawi Xochitelpoch, hace aproximadamente siete años; y de esta la cuadrilla Huehues Mazame, hace un año.

disputa por la plaza central, mientras que la tercer cuadrilla evita la tensión y su participación en la lucha por el espacio. El presidente auxiliar media, pero inevitablemente algunas cuadrillas danzan en la calle contigua, lo que genera descontento; emergen tres públicos, porque cada cuadrilla construye su propio conglomerado de espectadores, y recurrentemente hay acusaciones de unos sobre otros. La tensión entre cuadrillas es corriente, siempre se afirma que son «originales» y «tradicionales», discurso que funciona como recurso de autodefinición socioestética, pero paradójicamente siempre hay innovaciones de un año a otro, inevitablemente se incorporan nuevos elementos, y con ello la cuadrilla y el carnaval se recrean cíclicamente. El momento culminante es la representación de la boda tradicional, y así termina el carnaval en San Miguel Canoa.

5.1. LA CUADRILLA

La cuadrilla es una figura agregativa, de organización social construida desde el parentesco, la vecindad, el compadrazgo y el cuatismo, que año con año se revitaliza para danzar efusivamente. Meses antes del carnaval se reactiva con los ensayos coreográficos, solicitud de personas para ingresar, renovación de caretas, vestuario y sociabilidad local que configura un grupo social celebratorio. La cuadrilla está organizada jerárquicamente, los encabezados se distinguen por su experiencia, conocer la coreografía, mando y destreza corporal. Anteriormente la cuadrilla estaba conformada solamente por hombres, ahora también se han integrado mujeres¹⁹. Las cuadrillas no están ausentes de tensiones al interior y frente a otras. La cuadrilla comunica a los otros habitantes

19. La integración de las mujeres que danzan fue por falta de hombres que quisieran vestir de mujer y los niños se integran por falta de hombres mayores que participaran en el carnaval. Dicen los entrevistados de una cuadrilla que los niños tienen más tiempo para participar en los ensayos y existe una intención de incorporarlos regularmente para darle continuidad al carnaval. Además, los niños que participan regularmente pertenecen a familias de antiguos huehues o xilonas, por lo que heredan la tradición de danzar. Solo una de las cuadrillas de San Miguel Canoa incorpora gran cantidad de niños.

del pueblo el *ethos* del mismo. La cuadrilla danza para los suyos, familiares y vecinos se integran al recorrido; danza para ella misma, sus integrantes se danzan para construirse con pasado, presente y futuro. La cuadrilla grita, hace oír su palabra festivamente. La mayoría de cuadrillas buscan maneras de diferenciarse de otras, ya sea dentro de su misma adscripción territorial o distinguiéndose de las otras, esgrimiendo su originalidad en los sones, danzas, atuendo, etc. Implementan estrategias de visibilización e identificación, una de las cuadrillas de Canoa utiliza fajillas, banderolas e incluso un tipo de insignia como los *xochiltepoch* o el *xochipenacho* para distinguirse.

En San Miguel Canoa cada cuadrilla tiene un modo peculiar de organizarse. Por ejemplo, una de ellas se organiza a partir de un comité coordinado por dos profesoras hermanas y otras cuatro personas. Todos en conjunto organizan las danzas, hacen difusión, gestionan recursos económicos, contratan el sonido y diseñan el *xochiltepoch* —el emblema— y las adecuaciones al vestuario. En otra cuadrilla no existe un organigrama diseñado, toman las decisiones de manera colectiva, es una organización más horizontal.

En relación a los integrantes de la cuadrilla, deben tener conocimientos básicos de los sones y «tener gusto» por el carnaval. Existen liderazgos al interior, son los encabezados los que van primero porque se reconoce su destreza y habilidad en la ejecución de los sones, por lo que en momentos se «chiquean» expresando tensión por los liderazgos al interior de la cuadrilla²⁰. Ir lo más adelante dentro de la cuadrilla es un marcador de rango²¹, y entre los integrantes existen rencillas según la interacción social y habilidad en la danza, también la tensión se expresa entre parejas, entre huehues y xilonas, a veces se da el noviazgo e inclu-

20. «Chiquear» se dice en náhuatl *moneneki*, que los entrevistados traducen como «berrinche o molestar», a manera de estrategia para obtener algo.

21. Dice un entrevistado que antiguamente el liderazgo residía en el porte, conocimiento de los sones y desenvolvimiento en la danza.

so el casamiento, dicen los entrevistados, se fragua el «amor de huehue» (*Huehu-Tlanekills*). La cuadrilla está compuesta por familiares, vecinos, compadres o compañeros de escuela, en algunos de ellos ha quedado «el gusto en la familia», por eso participan cada año. Se reconoce que los principales barrios o secciones que llevan a cabo el carnaval son la segunda, tercera y la cuarta, y dicen: «Aquí está el orgullo canoero», «Está la gente locada del carnaval». Es en estos donde la tradición de bailar sigue —en algunas cuadrillas se han integrado bailarines de San Isidro Buen Suceso o de la sección séptima—, no se pierde y se reconoce a la cuadrilla de la sección segunda como la más antigua, la integrada por los de La Original. La cuadrilla de esta sección está dirigida, principalmente, por una persona que trabaja seis o siete meses en la ciudad de Puebla o en otra parte del país y cuatro o cinco meses antes del carnaval regresa al pueblo y empieza a citar a los integrantes de la misma para ensayar, decidir sobre el sonido, buscar apoyos, etcétera.

Para integrarse a una de las tres cuadrillas en Canoa, se les pide a los aspirantes orden y disciplina en las danzas, queda impedido hacer escándalos, consumir bebidas alcohólicas y usar palabras altisonantes. Los integrantes pueden ser objeto de castigos, como prohibirles bailar o colocarlos hasta el final de la cuadrilla. Cabe señalar que las otras dos son más flexibles.

Permanecer en una cuadrilla depende de la atención a su vestuario, el cual se les revisa, y de su aprendizaje de las danzas. Por ello, los ensayos son muy importantes en todas las cuadrillas. Por ejemplo, en una de las cuadrillas se realizan cada viernes de cinco a siete de la tarde, se les enseñan los pasos de las danzas y se observa a los que mejor bailan e interiorizan el gusto por el carnaval, y los ensayos empiezan una semana después de finalizado el carnaval. En otras cuadrillas varía la organización de los ensayos, algunos los realizan en la calle y otros en un espacio cerrado y con tres o cuatro meses de antelación para observar

quiénes son los mejores ejecutantes para formar parejas²², quién cuenta con vestuario para seleccionar a los novios, etcétera; «pulen pasos», un huehue le enseña a otro huehue, una xilona a otra, y así, dicen los entrevistados, se identifican con la cuadrilla y nace un estilo propio. Los novios son seleccionados por su antigüedad y destreza en la ejecución de los sones. Los novios tienen que trabajar todo el año, hasta que son sustituidos por otra pareja que es seleccionada durante los ensayos, culminando su papel en la feria del maíz, cabe mencionar que la pareja de novios, en algunas cuadrillas, nunca se repite. Una de las cuadrillas procura mantener oculta la identidad de la nueva pareja de novios ante la comunidad, e incluso ante los integrantes de la cuadrilla, y en algunos casos, estos se vuelven novios de verdad.

5.2. LA DANZA

Las danzas que se llevan a cabo en el carnaval son varias, conforman un total de diez y nueve sones. Los integrantes de una cuadrilla dicen que el número original de sones constaba de una treintena, pero desafortunadamente solo se conservan algunos de ellos. Cada cuadrilla realiza entre ocho y catorce danzas, con características que las diferencian entre sí. También hay polkas que se danzan para descansar, es un tipo de danza «más libre». Los sones se dividen, según sus características en:

De presentación y clausura:

- > La entrada
- > La salida

Vanidosas:

- > Balanceo
- > La Revestida
- > La Sostenida

Militares:

- > La marcha de 5 de mayo

22. El Huehue decide con quien danzar, es decir escoge a la xilona. Se ponen de acuerdo sobre el vestuario, utilería, colores, implementos, etc.

> Paso Doble

Hombre-Naturaleza:

> Kikimichi

> Estrella

> Colorín

> Cuatro Rosas

Rituales:

> Xochipitzahuac ²³ (el baile de El Guajolote, La flor y La víbora de la mar, solo en algunas cuadrillas)

Si bien las danzas cumplen con estructuras definidas, encontramos improvisaciones en donde los integrantes de la cuadrilla se adaptan a los espacios, modificando el orden y la disposición, y es justo aquí donde hay variaciones al ejecutar los sones. La calle, el zócalo, el interior de las casas, definen la forma, pero a pesar de estos inconvenientes, se cumplen ciertos constituyentes para la interpretación de las danzas. Por ejemplo, en las polkas —al igual que en los sones—, sus formas son circulares, pero estas van deformándose sin un orden establecido, es más libre, «como descanso», pero a pesar de la libertad de pasos, la forma base sigue siendo el círculo, como si fuese una manera de concentrar la energía entre todos los integrantes. Las polkas tienen la característica de no ser tan estrictas, la manifestación de cada integrante es natural, «los negros sueltan a las xilonas», además de que en estas, la presencia de los observadores se hace visible. Los integrantes de la cuadrilla incitan e invitan al espectador a participar y ser parte del baile y «la fiesta», las parejas que se forman, e inclusive tríos, cuartetos, y hasta quintetos, bailan y ríen, mientras algunos pasan al centro y llegan al otro lado, los

23. La danza del Xochipitzahuac en el carnaval se integra simbólicamente por tres momentos: La flor, La boda y El guajolote (entrega de chiquihuites). Antes de bailar La Flor, existe la espera de tíos, hermanos, familiares, padrinos, etcétera; esperan a la novia, al novio o a ambos en una casa, para trasladarse al altar de la iglesia, allí empiezan a «pedir perdón», a «pedirse disculpas». Una vez que entregan a los novios, estos bailan La Flor como símbolo de alegría. Luego sigue la representación de la boda, y finalmente se baila El guajolote con la entrega de chiquihuites, que se significa el momento de la despedida.

pasos y el camino o guía desaparecen, dejando ver un aparente caos.

Los movimientos del cuerpo permiten una interpretación única en el carnaval de San Miguel Canoa, el meneo de cada integrante y sus pasos llaman la atención de los observadores, tal es el caso del particular «arrebato de cadera y falda» de xilonas y el «bailar de capa» de los huehues o negros.

Es difícil saber el origen o los antecedentes exactos de la danza de carnaval en San Miguel Canoa, lo que sí es claro es la intención por conservarlas para la permanencia del carnaval en la comunidad, y algunos significados atribuidos por algunos coordinadores de cuadrillas²⁴, por ejemplo, en La Entrada y La Salida lo que destaca es el sonido de la cuarta, aviso de llegada o de clausura de carnaval, además, según un entrevistado, significa los «látigos» usados en la conquista, como símbolo de represión a los indígenas, e inclusive también, según algunos entrevistados, emulan el sonido de las balas en las batallas que han ocurrido en nuestro país, o representa el movimiento de Quetzalcóatl y el llamado de la lluvia y los truenos. El Balanceo, La Revestida y La Sostenida son danzas vanidosas burlescas, y se caracterizan por «bailar la falda», movimiento característico de las xilonas, que encarnan guasa a las mujeres de la Puebla española, reproduciendo —hasta la actualidad— la relación asimétrica entre Canoa y la ciudad en esos movimientos coquetos de las mujeres extranjeras. Con el movimiento exagerado de cadera, las xilonas figuran la vanidad de las mujeres ciudadinas.

La Marcha del 5 de mayo y Paso Doble son danzas militares que imitan los trotes de los soldados y de batallas que han dejado huella en la memoria de los habitantes del país.

En *Kikimichi*, Estrella, Colorín y Cuatro Rosas se evidencia la relación entre el hombre y la naturaleza²⁵. *Kikimichi* personifica el andar

24. Algunos entrevistados señalan la influencia de la Revolución Mexicana en las danzas que se bailan actualmente.

25. En cada una de estas danzas, se ejecutan cuatro veces, para hacer referencia a los cuatro puntos cardinales, según una entrevistada.

y correr del ratón, mientras huye o se esconde, *kimichi* significa en náhuatl «ratón» y *Kikimichi* «el ratón se burla»; precisamente en la danza se entremezclan los danzantes, se intercalan unos a otros, tratando de encarnar a un ratón que se esconde. En La Estrella, una vez que se realiza la figura base, los danzantes se van introduciendo en la figura por parejas, de tal forma que aparentan el «titilar de las estrellas». En El Colorín los danzantes se entrelazan figurando el «entrerramado de un árbol». En Cuatro rosas, dos parejas de danzantes se integran entrecruzando las manos para formar una flor de cuatro pétalos, de ahí el nombre de Cuatro rosas o Cuatro flores.

En el *Xochipitzahuac* se teatraliza la boda indígena, tal como se realiza actualmente en San Miguel Canoa, elemento de la identidad nahua.

5.3. INDUMENTARIA

El carnaval en Canoa es representado por cuatro personajes: el novio, la novia, los huehues y las xilonas²⁶. La figura masculina es el huehue, con características físicas extranjeras, traído durante la época de la conquista y guerra. El huehue es un hombre que baila al lado de la representación femenina de la danza; la xilona. En una de las cuadrillas, la indumentaria del huehue lo componen: sombrero militar —simulación de un militar francés— llamado *quepi*, pantalón negro, chaleco, corbata, camisa blanca, capa de terciopelo con lentejuelas, guantes, pistolas, listones, cuarta, animal disecado que antiguamente se cazaba en la región —llamado *cuza*, *cozan*, *tecuzan*, *tlacuatl*, *techalot*, etcétera—, careta, botas o botines negros, cinturón —decorado con hilo de pita, plástico, ixtle o rafia—, *xochitelpoch* en el *quepi* del encabezado —*xochipenacho*—, y tiras decorativas en la muñecas con cascabeles. Para

26. En algunas cuadrillas introducen un Tlamatiqui, que se traduce como aquel que espanta a los conejos en la milpa. Mencionan los entrevistados que en otros años ha salido un diablito, en realidad en el carnaval de Canoa no existe un personaje “demoniaco”, sino uno que trata de simbolizar a un “viejito”.

otra cuadrilla, lo básico solamente es la capa, careta —de fibra de vidrio o madera— y el *quepi* con muchas plumas. Estos elementos remiten a universos significativos de extranjeros, naturaleza y prácticas rituales, así como lo describimos a continuación.

Dentro del carnaval se hace burla de las batallas nacionales y se representa principalmente a los llamados «pelones» de la Revolución, por lo que los huehues danzan usando elementos de vestimenta militar; asimismo en los sones se hace burla de batallas militares y de la supuesta elegancia que caracterizaba a los personajes que invadieron el país.

Los elementos de la vestimenta del huehue son los siguientes: como calzado se usa botín negro, para que el sonido de los tacones sea bastante fuerte en la danza, principalmente en sones militares como 5 de Mayo y Marcha los integrantes discurren alrededor de un sitio con sonido de pies destacante; el cinturón es importante para la figura estética del huehue, que por lo regular es ancho y va en combinación con el color del traje y la capa, como es el caso del dirigente de una de las cuadrilla. En otra de ellas, pueden llevar la cuarta enredada como cinturón, o incluso llevan a un animal disecado. La camisa del huehue es de manga larga y tiene un cuello que sostiene una corbata, el color no es exigido bajo la norma de igualdad de los elementos indumentarios, por lo que se deja a libre elección. De la misma forma, el chaleco, corbata o corbatín y pantalón de vestir son elementos importantes, pero no hay una condición de color más que una buena combinación que sea agradable a la vista. El pantalón debe ser de vestir acampanado, con colores oscuros, preferentemente negro, que es usado por la mayoría de huehues, exceptuando determinados casos en que usan pantalón de mezclilla. Los guantes y los listones no requieren color específico, regularmente son blancos o negros. Los listones, en algunas cuadrillas, son usados en codos, muñecas y rodilla, y representan la elegancia que antiguamente distinguía a los extranjeros que residían en el país, según

cuentan algunos entrevistados. Otro entrevistado menciona que anteriormente lo importante de los adornos en la vestimenta era para que se burlaran del huehue o para que se distinguiera, por lo que recurrían a cualquier cosa disponible, evitando la homogeneidad.

Según los entrevistados, la capa es muy importante para el huehue, al grado que un huehue sin capa no es considerado portador típico del personaje. La capa puede ser de tela brocada o tela lentejuelada. En una de las cuadrillas, la capa puede ser sustituida por una mascada de seda que mide aproximadamente un metro por un metro, colocada en la cabeza y sostenida por el quepí, mientras que el resto de la mascada-capa cuelga cubriendo la espalda del personaje. En algunos casos muy particulares, que se justifica en la jerarquía y experiencia del huehue en la cuadrilla, le es permitido portar una capa que no sea de seda, sino que tenga incrustaciones brillantes como decoración. La capa se le atribuye a la vestimenta de los españoles, quienes usaban comúnmente este elemento brillante de seda.

Las caretas emulan una cara con finos rasgos extranjeros —como la de los españoles y los franceses— y se utiliza como burla de los indígenas para con los españoles. Es representada con piel blanca, barba, ojos claros, nariz delgada y afilada, y en algunos casos se dibuja un lunar en la mejilla. Sin la careta un huehue no puede salir a bailar, es característico de la identidad de los carnavaleros, además de ocultar su verdadera identidad. Solamente a los niños se les autoriza bailar sin careta, debido a que «aún no están en sus capacidades físicas de bailar con ella».

El quepí es un tipo de sombrero que designa jerarquía en el lenguaje militar, y es otro elemento sin el cual el huehue no puede bailar, además, en algunos casos es usado para detener la capa-mascada. La mayoría de los elementos usados en el traje del huehue son los utilizados por extranjeros que invadieron al país, como en la invasión francesa.

En relación a los elementos simbólicos referidos a la naturaleza, des-

taca la fauna y una de las actividades más antiguas de Canoa; la caza de animales. La cuza, tecozán, cozán, conejo, zorrillo, venado, etcétera, es un animal disecado que es llevado al costado del huehue, no de todos sino solo de algunos, pues es difícil conseguirlos actualmente y representa, en conjunción con el quepí, jerarquía.

La cuarta es el elemento del huehue con el cual simula el sonido del trueno²⁷, anunciándose antes, durante y después de danzar, mide aproximadamente dos metros de largo y la parte donde se sostiene es un madero de grosor considerable²⁸ para poder agarrarla sin dificultad. La pieza que se hace tronar es tejida de rafia o de *ixtle*, material original con el que antiguamente se elaboraban, extraído de un maguey seco.

Las armas tienen un doble significado en la indumentaria del huehue; por un lado están relacionadas con las composiciones militares, y por otro hacen referencia a la caza del tejo o la cuza, «antes no solo se manejaban las pistolas, sino también las escopetas».

La representación de la boda indígena es un elemento peculiar en el carnaval de San Miguel Canoa. En la representación se danza el *Xochiltelpoch*, que es una estructura de madera de aproximadamente 2.30 metros de altura y un círculo formado por veinticuatro maderos delgados que tienen pequeños pliegues de siete colores elaborados con papel crepe o china, y al centro dos panes de sal, sostenidos por un morillo pequeño de oyamel pintado. En el carnaval y en los casamientos reales, se danza «hasta romperse». El *Xochiltelpoch*, durante el martes y remate, va por delante de la cuadrilla, que sale de la casa de la novia y el novio hasta el lugar determinado para terminar el carnaval²⁹, se ejecutan los sones, dentro de los cuales ocupa un lugar significativo el *Xochipitzahuac*.

27. Dicen los integrantes de la cuadrilla La Original que antes las xilonas —hombres vestidos de mujer— también tronaban la cuarta y gritaban.

28. «Ahora se usa un palo de escoba», dice un entrevistado. Este mismo señala que también se usaba como mango un encino —*cua-tlachich*—, y el árbol donde se sacaba se llama *tlachich*.

29. El *Xochiltelpoch* va adelante cuando se lleva a la novia hasta la plaza central, allí se baila y

Entre los huehues existen jerarquías, así lo afirmamos anteriormente. Ocupan un lugar jerárquico, ya sea por su antigüedad, por su habilidad en la danza o por algún elemento particular en la indumentaria o papel desempeñado en una danza. Por ejemplo, a un huehue líder de una de las cuadrillas se le permite lucir una capa de material distinto a la seda, regularmente utiliza colores fuertes coordinados con el pantalón y el cinturón del mismo color, resaltando entre de los demás huehues y resplandeciendo por la ejecución de su danza y atuendo. También se le autoriza utilizar cintas decorativas con cascabeles, produciendo un sonido distintivo mientras danza. La utilización de una *cuza* en el *quepí* es signo de distinción importante, porque anteriormente al Huehue o Negro que lo portaba, se le reconocía como hombre valeroso por haberlo cazado. El *Xochiltelpoch* en el *quepí* es otro signo de jerarquía, ya que solamente es usado por él, encabezado de la cuadrillas. En el caso de la cuadrilla La Original, la experiencia de huehue es el rasgo más valorado.

La xilona es la figura femenina de la danza, se traduce como «mujer vanidosa». Los movimientos de la xilona son alocados a fin de verse exagerada por el meneo de caderas que hacen volar su falda. Las faldas son elementos característicos de las xilonas, son cortas, tableadas, hechas de tela de seda, se usan arriba de la rodilla y sobrevuelan coquetamente. La xilona personifica a una mujer hermosa cortejada por un hombre. Los elementos en la vestimenta de las xilonas son: su calzado va desde huaraches hasta zapatillas; *mancax-tetepon* —blusa bordada de manga corta—; aretes de fantasía o de plata y collares de plástico, vidrio rojo o artesanales de chaquira o semillas; *tlanicueitl panicueitl*, que es un babero o mandil bordado medio circular liso o circular completo y fondo con pliegues —la falda, el babero y el fondo actúan en conjunto, y por su peso permiten el movimiento característico de la falda de la

se termina el martes de carnaval con el mismo. Se vuelve a ocupar en el remate cuando se sale de la casa del novio; se usa en los dos momentos, si se destruye el martes, se elabora otro para el remate.

xilona—; trenzas de *ixtle*, estambre o sintéticas; cenidor rojo o *ilpicatl*; mascada; rebozo de seda, de algodón o de payo; en el caso unas de las cuadrillas se agregaron mallas color negro; sombreros tejados negros con espejos y banderilla de satín de bordado artesanal o un paleacate.

A diferencia de los huehues, las xilonas no tienen elementos que las distingan de las demás, todas usan los mismos. Lo que destaca a la xilona encabezada es su danza y el hecho de que participa como pareja del encabezado masculino de la cuadrilla. Las xilonas son peleadas por los hombres para conformar parejas de danza. Llevan en la cara dos mascaradas, una cubre medio rostro y otra el rostro completo. Antiguamente, con la prohibición de las mujeres para bailar en el carnaval, los hombres se vestían de xilona, todavía algunos lo hacen, y para cubrir sus facciones masculinas y pasar sin ser identificados, se cubrían la cara con estas mascaradas.

Las xilonas recuperan, en algunas cuadrillas, el vestuario tradicional de las mujeres de Canoa. Por ejemplo, reivindican el babero, que necesariamente tiene que ser bordado en el contorno. De la misma manera, y solo en algunas cuadrillas, la blusa debe ser de manga corta y bordada en la parte superior de esta. Sobre el vestuario no existe acuerdo entre las cuadrillas, porque se van introduciendo materiales según la época y moda³⁰. El *tlanicueitl* es el fondo que usan bajo la falda, elemento protector que se usaba anteriormente para evitar la traslucidez. Hoy las mujeres mayores utilizan todavía rebozo y trenzas, que recuperan las xilonas. Estas últimas son largas y decoradas con listones. En carnavales anteriores, los hombres xilonas buscaban pencas del maguey y extraían el *ixtle*, lo teñían de color negro fuerte y elaboraban las trenzas, actualmente son principalmente de estambre y sintéticas. El rebozo es indígena y hoy las mujeres lo utilizan para protegerse del frío. En el carnaval, a excepción de la novia que usa el rebozo cubriendo el rostro,

30. Dice un entrevistado que anteriormente las xilonas se vestían con lo que contaban en casa, lo que les proporcionaba la hermana, la tía o abuela.

en una de las cuarillas, las xilonas lo portan en forma de carrillera, que cruza por las espaldas y el pecho tapando gran parte de la blusa, colocando las dos puntas en la parte del frente; es probable que el uso del rebozo en esa posición tenga que ver con la participación de la mujer en las guerras de Independencia y la Revolución Mexicana, como las famosas Adelitas. El cenidor, en conjunto con la falda, es de uso antiguo en la población femenina de Canoa, se acostumbra a la altura de la cintura como cinturón unido a la falda, y permite el movimiento y soltura de esta, además de delinear la figura de la xilona. La *panicueitl* es la falda tableada corta y brillante que usan para llamar la atención de las personas, elaborada de tela ligera y tableado ideal para girar fácilmente y lograr el efecto deseado; alocarse o coquetear. Los aretes y collares se utilizan para enaltecer la belleza de las xilonas.

Algunas cuadrillas han introducido innovaciones en la indumentaria. Por ejemplo, el uso de mallas negras, que anteriormente no se utilizaban, porque, afirman los consultados, era necesario exagerar «el lado picaresco de las xilonas», mostrando ciertas partes del cuerpo. Actualmente el uso o no de mallas ocasiona tensiones estéticas entre las tres cuadrillas existentes, alguna de ellas argumenta que las utiliza para «cuidar el aspecto moral y pudor de las mujeres que bailan en el carnaval, evitando la morbosidad del público masculino», mientras que en otras aseguran que esa es la esencia del carnaval.

Los sombreros con plumas y espejos son otra innovación; antiguamente se usaba una tejana, posteriormente un sombrero circular negro de tipo cordobés adornado con plumas. También la banderilla y el paliacate, en una de las cuadrillas, son de reciente introducción.

La vestimenta del novio, al igual que la de la novia, es la típica de la población indígena antigua de Canoa, para el caso de una de las cuadrillas. El traje del novio, para una de las cuadrillas, consta de: quepí o sombrero con un paliacate, pantalón —calzón— y camisa de manta

con bordado artesanal, cuarta, huaraches, jorongo o manga y morral de *ixtle*, careta —que es opcional según el novio—. La indumentaria de la novia es la siguiente: *xoxocueitl* falda de lana en color negro o azul marino y blusa bordada *mancax-tetepo*, huaraches, *ilpicatl* —cenidor—, aretes, trenzas, rebozo completo o de brazada completa, y collares.

Todos los integrantes hacen un esfuerzo notable para la adquisición del vestuario, sobre todo los encabezados de la cuadrilla son los que más invierten. Las coordinadoras de una de las cuadrillas explican que el traje de un huehue puede llegar a costar, con los elementos originales y de acuerdo con el traje tradicional, aproximadamente siete mil pesos, al igual que el traje de la xilona. Los elementos más costosos de la indumentaria del huehue son: la careta original está hecha de madera y de un barniz especial que no permite el daño de la misma, además de crear un efecto lumínico para que el brillo sea aún mejor. La capa de un encabezado de cuadrilla se eleva su costo porque es más grande y de tela brocada. Para las xilonas, lo más caro es el babero bordado a mano que cuesta aproximadamente setecientos pesos, las plumas del sombrero que cuestan, cada una, aproximadamente ciento cincuenta pesos y la blusa. Para una de las cuadrillas, el triángulo o banderín que llevan en la espalda las xilonas, con el nombre de la cuadrilla bordado, les cuesta aproximadamente cuatrocientos pesos, y la elaboración de la falda hasta mil pesos. Algunos de los implementos los compran en la ciudad de Puebla y otros, como las blusas, faldas, y baberos en Canoa, o son heredados por familiares.

5.4. MÚSICA

Anteriormente señalamos que uno de los cambios significativos dentro del carnaval se refiere a la música. Los entrevistados mencionan que anteriormente se utilizaba «guitarra con músicos que sabían tocar los sones» y otros dicen que era únicamente violín. Una de las permutaciones

fue la introducción de la trompeta, bajo y vihuela «tipo mariachi» con cuatro músicos y ya no de dos, para aumentar el sonido de los sones se introdujo también los amplificadores. Hoy una de las pugnas más importantes que existen entre las cuadrillas es la utilización de música en vivo o de amplificador, lo que implica una concepción sobre la importancia de la participación de músicos profesionales y su inevitable alto costo, que no pueden pagar fácilmente, por lo que optan, algunas cuadrillas, por utilizarlos solamente un día, principalmente el último del remate. El origen de la música del carnaval es desconocido, solamente se conocen una veintena de sones que se han transmitido de generación en generación³¹, reconocen que hay más, pero se han perdido «porque ya no hay músicos jóvenes que los toquen y el señor que los sabe es muy celoso para transmitirlos». Actualmente la música es interpretada por mariachis cuyos elementos son: guitarrón o bajo, guitarra, trompeta y violín, sin importar el número de integrantes.

La música en vivo se utiliza los dos últimos días de carnaval y es de mariachi. Afirman los entrevistados que les hacen un descuento por pertenecer a San Miguel Canoa, cobrando cinco mil pesos por día, más dos mil pesos de la renta de bocinas, que da un total de catorce mil pesos. Los cuales se juntan por medio de cooperación entre los integrantes de la cuadrilla, apoyo económico de un candidato a la presidencia municipal y contribución del público asistente, además de los patrocinadores de las cuadrillas. El descuento de los mariachis para con la cuadrilla es parte de un sistema más amplio de favores dentro del pueblo que se expresa no solo en tiempo de carnaval sino en otros eventos festivos y de la vida cotidiana; así lo expresan los comerciantes de San Miguel Canoa, ya que también aportan económicamente y ayudan al sustento de la cuadrilla, y por lo tanto a su continuidad.

31. Las personas mayores ayudan a la comprensión y aprendizaje de la música de forma lírica, se desconoce la forma escrita de los sones, los identifican por el nombre del son y ritmo que lleva. Los espectadores reconocen el son más por los pasos de la danza que por la música que acompaña.

CONSIDERACIONES FINALES

A diferencia de postulados clásicos, que hacen referencias a otros contextos sociales y caracterizan al carnaval como «fiesta de inversión»³², pensamos que el carnaval en San Miguel Canoa tiende a manifestarse como una celebración festiva de alteración efímera restringida de su vida cotidiana, ya que su comunidad reducidamente deja de trabajar, alteran momentáneamente el tráfico vehicular, instauran sonidos musicales y los habitantes se conforman más como público que como participantes del evento; y a pesar de la utilización de vestimenta festiva, máscaras, cambio de roles y expresión danzaria no es una «fiesta de locos» y mucho menos una práctica social que desestructura el orden social, configurándose más como una «fiesta de representación» que participativa (Duvignaud, 1979). Para nosotros el carnaval en Canoa es un suceso celebratorio festivo en conflicto, cambio, teatralizado, periódico, no prohibido y de alteración transitoria restringida del orden cotidiano.

El carnaval como celebración festiva define, en primer lugar, el inicio de una fase que concluirá para empezar otra; es un marcaje social dentro de un ciclo celebratorio más amplio y que ubica a las personas y sus prácticas dentro del mismo. Es festivo por su laboriosidades, ya

32. María Guimarey (2016, p. 2) señala que los actuales estudios sobre el carnaval se enfocan a dos cuestiones: «Están aquellos que hacen hincapié en el origen, todavía discutido, de la fiesta rastreando la etimología de su nombre, ya sea que se remonte a la Antigüedad pagana o al Medioevo cristiano. En este marco existen dos posturas contrapuestas: los autores que proponen que el carnaval sería un resabio de la Antigüedad Clásica que persiste durante la Edad Media, resguardada en la cultura popular y los autores que sostienen que el carnaval estaría ligado a la liturgia cristiana medieval como contrapunto de la Pascua antecediendo a la Cuaresma. Por otro lado, están los estudios que, dando cuenta de la condición popular y ampliamente participativa de los festejos, sostienen la tesis de que el carnaval es la “fiesta de la inversión”. El cuestionamiento de las jerarquías y poderes establecidos derivaría en la subversión de los roles sociales vigentes funcionando como una válvula de escape de las tensiones para luego no solo restablecerlos sino reforzar el orden establecido». (María Guimarey, “El carnaval como práctica social espectacular: perspectivas para una revisión de la historiografía tradicional del Carnaval”, http://patrominocarnaval.weebly.com/uploads/1/4/1/6/14161655/3-el_carnaval_como_prctica_social.pdf). Dentro de los autores más influyentes de esta posición se encuentran Mijail Bajtin, Duvignaud, Callois, etcétera.

que se prepara con un vestuario, careta y personajes especiales, se especifican danzas, música exclusiva, comida ritualizada, teatralización de escenas cotidianas, comportamientos extraordinarios, formas de beber, despliegue de recursos económicos, reunión de muchas personas, construcción de un espacio lúdico, etcétera, sin desestructurar el orden social, porque transitoriamente es parte del mismo, solo que con otros signos. El carnaval en Canoa no es una celebración prohibida, se pide permiso a las autoridades para que transiten las cuadrillas por el pueblo.

El carnaval, a modo de celebración festiva, es principalmente una práctica expresiva que integra signos, símbolos, sujetos, grupos y discursos con cambios continuos. Nunca el remate es el mismo al del año pasado, al igual que la boda indígena, ya que constantemente se integran nuevos signos, incluso los miembros de las cuadrillas se separan y se desplazan a otra —fenómeno que no necesariamente ocurre en todas las cuadrillas—, para regresar el año próximo a la cuadrilla inicial, etcétera. Permutas que tienden a la «destradicionalización» del carnaval porque se acerca a su «espectacularización» en algunas cuadrillas.

El carnaval necesariamente es la manifestación de disímiles grupos sociales que ocupan una posición en el pueblo urbano, en las cuadrillas se condensan estos con tensiones, conflictos y asistencias. Entre las cuadrillas se intercambian danzantes, pero también se expresan tensiones y conflictos por la vestimenta, utilización de músicos o sonido, implementación de accesorios, integración de niños, etcétera, que revitalizan año con año al carnaval, por lo que consideramos al conflicto no como un factor social negativo, sino una forma de socialización. Todo carnaval, toda cuadrilla, toda sociedad necesita la relación de armonía y desarmonía, de asociación y competencia, de favor y desfavor para llegar a una forma determinada (Simmel, 2014). El carnaval y sus cuadrillas no pierden su condición porque existe lucha, tensión y conflicto; sino que se han producido como totalidades características, gracias a la

suma de múltiples elementos entre los que figura esa cantidad inevitable de reyerta, sucesión, innovación, batalla socioestética, etcétera, por lo que el carnaval no es un constructo armónico y de unión, que se caracteriza por querellas de todo tipo.

El carnaval en San Miguel Canoa es territorial, no solo porque se realiza en el pueblo que conocen y viven sus protagonistas, sino principalmente porque las cuadrillas se disputan porciones del territorio, antes y durante el carnaval entablan negociaciones para repartirse los espacios por donde transitarán, la plaza central se convierte en la más importante porque su apropiación es lo máspreciado para lucir la cuadrilla, ser admirada y desplegar poder. El carnaval es territorial porque remite a una escala del territorio: el barrio. El barrio es la primigenia adscripción social de los integrantes de las cuadrillas, se reconoce cuáles son los barrios carnavaleros, muchas de las pugnas al interior de las cuadrillas se explican por las procedencias barriales, por lo que el carnaval es una práctica sociocultural lúdica territorializada. Una mención especial merece la cuadrilla que es la forma de organización principal del carnaval, se construye desde el parentesco, la vecindad, el compadrazgo y el cuatismo jerarquizado, año con año se revitaliza con nuevas alianzas, y así la cuadrilla funciona como centro de una pequeña colectividad, dejándose mirar frente a otras; así también el carnaval expone internas y diferentes comunidades del territorio, que regularmente tienen preferencias políticas.

Una de las principales características del carnaval en San Miguel Canoa es la representación o teatralización de la boda indígena, rasgo diferenciador con los carnavales de los barrios tradicionales de la ciudad de Puebla. Lo interesante es que remite a un esquema cultural actual, cuyo significado reside en cómo se casan hoy los canoenses. A diferencia de teatralizaciones en otros carnavales que escenifican batallas históricas, que son sucesos pasados, reinterpretados e incluso patrimo-

nializados, en Canoa la representación de la boda indígena y su danza peculiar remite a la propia cultura de los habitantes, porque así como se escenifica, asimismo, en la actualidad, se casan sus habitantes con el *Xochiltepoch*, que es el símbolo central por su actual eficacia simbólica y no por su rememoración; todos quieren que les vaya bien a los recién casados, por eso se danza el símbolo, por lo que el carnaval y su teatralización no es una imagen de la estructura social, es componente de ella, así se revela su contenido y continuidad cultural.

Finalmente, ¿cuál es la función social del carnaval en San Miguel Canoa? Inicialmente respondemos afirmando que el carnaval es un dispositivo socioestético de posicionamiento sociocultural de actores sociales que conforman pequeñas colectividades en conflicto dentro del pueblo urbano que habitan, cuya función es facilitar la continuidad de las mismas, innovándose continuamente en tensión permanente para desplegar tácticamente una posición interna y estratégicamente construir un «nosotros» frente a los «otros» urbanos.

ANEXOS FOTOGRÁFICOS



Fotografía 1. Cuadrilla La Original

Autor: Ernesto Licon Valencia

Año: 2015



Fotografía 2. Cuadrilla La Original

Autor: Ernesto Licon Valencia

Año: 2015



Fotografía 3. Cuadrilla *Huebue Mazame*

Autor: Ernesto Licona Valencia

Año: 2015



Fotografía 4. Cuadrilla *Huebue Mazame*

Autor: Ernesto Licona Valencia

Año: 2015



Fotografía 5. Cuadrilla *Nawi Xochitelpoch*

Autor: Ernesto Licona Valencia

Año: 2015



Fotografía 6. Cuadrilla *Nawi Xochitelpoch*

Autor: Ernesto Licona Valencia

Año: 2015

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUVIGNAUD, J. (1979). *El sacrificio inútil*, FCE, México.
- G.AMEZ, A. & CORREA, A. (2013). Etnoterritorialidad y cosmovisión, en Licona, Valencia, *etal.*, *San Miguel Canoa. Pueblo Urbano*, BUAP, México.
- GUIMAREY, María (2016). El carnaval como práctica social espectacular: perspectivas para una revisión de la historiografía tradicional del Carnaval. http://patrominocarnaval.weebly.com/uploads/1/4/1/6/14161655/3-el_carnaval_como_prctica_social.pdf.
- PORTAL, M.; ÁLVAREZ, L. (2011). Pueblos urbanos: entorno conceptual y ruta Metodológica”, en L. Álvarez, *Pueblos Urbanos. Identidad, ciudadanía y territorio en la ciudad de México*, ed. Miguel Ángel Porrúa/UNAM, México.
- SIMMEL, G. (2014) *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, FCE, México.

LA FAMILIA Y EL BARRIO:
DOS FORMAS DE ORGANIZACIÓN SOCIAL
EN EL CARNAVAL DE SAN PEDRO CHOLULA

Alejandra Gámez Espinosa¹

Ithzel Cruz Hernández²

El carnaval es un ritual con una gran presencia a nivel mundial y una de las celebraciones más antiguas, su origen es de carácter religioso cristiano, sin embargo, posee fuertes antecedentes de celebraciones paganas que se realizaban en la Grecia Clásica —hacia el año 110 a.C.—, en el antiguo Egipto³ y en la época romana⁴, dichas celebraciones estaban relacionadas con la conclusión de las actividades agrícolas y la llegada de la primavera (Quiroz, 2002, p. 13).

El carnaval fue introducido por los romanos a Europa. Es considerada una fiesta que marca el final del invierno y un rito de inversión, es decir, «un mundo al revés», en donde todo es representado al revés, el oro no tiene valor, los ricos son pobres y estos últimos son adinerados y poderosos, las mujeres golpean a sus maridos, etcétera (Baroja, 1979, p. 50). El carnaval se fue reconfigurando durante la Edad Media, en donde se hacían grandes desfiles, y concluía con una misa, así como un baile al cual se le denominaba de *carnestolendas*, y se convirtió en una celebración que antecede a Cuaresma, es decir, al ayuno. Es la época

1. Doctora en Antropología Social, BUAP (agamez_09@yahoo.com.mx).

2. Estudiantes de la licenciatura en Antropología Social, BUAP (ithzel.cruzh@gmail.com)

3. «Celebraciones que estaban relacionadas con la adoración de Isis, diosa de la maternidad y la fertilidad» (Quiroz, 2002, p. 13).

4. «Festividades denominadas «bocadilla», en honor a Baco y Dionisios, estaban plagadas de libertinaje, banquetes y orgías» (Quiroz, 2002, p. 13).

en que aún se puede comer carne. Por lo anterior se puede decir que el carnaval es una celebración configurada por tradiciones paganas y cristianas. Son días en que la sociedad se desborda antes de dar paso a la cuaresma y el sacrificio de Cristo.

Esta fiesta está relacionada con los ritos de fertilidad y tiene un trasfondo de renovación social a través del uso del disfraz y la máscara, de la inversión y del exceso. A México llega a través de la conquista y evangelización española, y se resimboliza con las festividades indígenas, como fue el caso de las celebraciones que se realizaban con el fin del año mesoamericano y el inicio del nuevo, a principios del mes de febrero. En los carnavales indígenas se hace alusión a lo extraño, a lo que no pertenece al mundo de los hombres, por eso se visten de animales o seres burlescos, como es el caso del carnaval de Huejotzingo (Quiroz, 2002, p. 52).

El carnaval es un ritual de inversión y restablecimiento del equilibrio entre los distintos sectores sociales, un mecanismo de defensa de los derechos tradicionales de los pueblos y un límite al dominio que ejercen los poderosos, es también una expresión de rebeldía ante ese dominio (Da Matta, 2002).

Para algunos autores el carnaval alivia tensiones, como la opresión y la desigualdad, y funciona como válvula de escape. Es un evento que condensa muchos factores de la realidad sociocultural, por ello, dice Da Matta, «es un hecho social total y una dramatización en donde se inventa o revive un mundo nuevo» (2002, p. 14).

En San Pedro Cholula el carnaval es una práctica reciente, algunas personas mencionan que tiene una antigüedad de cincuenta años y es una extensión del carnaval de Huejotzingo; posee los mismos personajes, trajes, máscaras, el uso del rifle y la pólvora, la misma secuencia: «la rancheada» y/o «rancho», la visita al panteón a los caídos y antepasados, el recorrido, el robo de la novia, el casamiento, la quema de la casa, etcétera.

El carnaval en Huejotzingo posee tres escenas que representan facetas de la historia local: a) la Batalla de Puebla de 1862, en la que el ejército mexicano derrotó al francés, b) el primer matrimonio católico celebrado en la región y c) la leyenda de Agustín Lorenzo, un bandido del siglo xix que se robó a la hija del corregidor de la localidad.

En San Pedro Cholula el carnaval está constituido, principalmente, por el primer acontecimiento, es decir, la escenificación de la Batalla del 5 de Mayo y el robo de la novia. El acto del primer matrimonio católico no es de importancia y solo se ha escenificado un par de veces por algunos grupos interesados en reproducir la secuencia que se presenta en Huejotzingo. Es importante mencionar que, como se trata de la reproducción de un carnaval «ajeno», las escenas antes mencionadas no se presentan siempre de manera secuencial y ordenada. Esto se debe a que Huejotzingo ha reclamado ser el lugar de origen y, por tanto, quien tiene los derechos patrimoniales de esta festividad. Aunado a esto existen, al interior de San Pedro Cholula, grupos de personas con distintos intereses y capitales políticos y culturales que se incorporan en la organización y que pugnan porque se reproduzca tal y como se realiza en Huejotzingo. Por ello es que cada año puede variar el decurso de las escenas históricas a las que hace alusión el carnaval huejotzincan en San Pedro Cholula.

Los contingentes están constituidos por batallones que provienen de los barrios, participan personajes que hacen alusión a ejércitos extranjeros como los zuavos —soldados franceses—, los turcos y los zapadores —ingleses—. Los contrincantes mexicanos están constituidos por batallones de indios serranos y zacapoaxtlas. Todos llevan máscaras en color rosa con barbas, ostentan telas bordadas llamadas «gaznes» —la imagen más popular es el príncipe azteca llevando en sus brazos a una doncella desmallada, «el amor de los volcanes suele representarse también a la pareja del príncipe y la doncella sentados junto a un jaguar

o reclinados sobre este»—. Existe también otro grupo —menor— denominado los «negros» o «caníbales», los cuales se distinguen porque llevan todo el cuerpo pintado con carbón. Parte fundamental de la indumentaria de los batallones —contingentes que hacen alusión a los ejércitos antes descritos— son unos mosquetes que usan pólvora, los cuales disparan con gran frecuencia, haciendo del carnaval un escenario de mucho estruendo.

En el carnaval de San Pedro Cholula participan personas de Huejotzingo y viceversa, en general los cholultecas reconocen el origen de la celebración y se ciñen a las reglas de la festividad en Huejotzingo. Sin embargo, expresan que el de Cholula «tiene lo suyo», y que se diferencian en algunas prácticas de sus vecinos. Dentro de estas diferencias está la ausencia de algunos contingentes característicos del carnaval de Huejotzingo, como el de los apaches, además, la cantidad de uso de pólvora y estruendo que producen los mosquetes es menor en el caso de Cholula porque se busca que sea menos peligroso, y que otros actores como las mujeres y niños puedan participar. Por ello es que algunos cholultecas dicen que en Huejotzingo el carnaval es «más de hombres», por el peligro que implica, ya que hay secuencias —como la escena de la batalla—, en que se realiza una confrontación real entre batallones, mientras que en San Pedro Cholula no se presenta la confrontación con la «violencia» que se observa en Huejotzingo.

Por lo anterior, el carnaval cholulteca se ha convertido en una celebración familiar en donde participan hombres, mujeres jóvenes y adultas, y un gran número de niños y bebés, que las madres o padres llevan en brazos o en sus carriolas, principalmente durante el recorrido de los contingentes hasta la plaza de la Concordia, una vez que la plaza es tomada por los contingentes —los batallones—, donde en general solo participan hombres jóvenes y adultos. De esta manera, el carnaval de Cholula ha dado lugar a la integración del barrio, pero también a la

convivencia familiar, son días de disfrute y regocijo, en donde la familia se convierte en la unidad básica de la organización de la festividad. Es a partir de esta que se compran los trajes y demás objetos que se requieren, como los mosquetes, la pólvora, etcétera, y donde se cimenta la reproducción sociocultural de los barrios.

Es importante mencionar que en Huejotzingo el carnaval es una festividad que, al igual que en San Pedro Cholula, involucra a la familia y los barrios, tanto en la organización, compra y confección de los trajes, la elaboración de comida, la participación en los recorridos y escenas, etcétera. Sin embargo, los cholultecas perciben y expresan ciertas diferencias, siendo una de ellas la participación de todos los miembros de la familia en el propio carnaval, mismas que no solo se han apropiado de ciertas prácticas en el decurso festivo, como el recorrido, la toma de la plaza, y más, sino que han innovado, por ejemplo, los trajes de los batallones en donde es común que las personas —mujeres, hombres y niños— les pongan su sello particular, por ello encontramos una gran diversidad de adornos, motivos y colores en los trajes de los personajes; se presentan turcos de color rosa, blanco, morado, y otros, o zapadores en color verde, hueso, etcétera, los indios pueden llevar lentes, muñecos de caricaturas de Disney u otras.

En el presente texto realizamos un análisis etnográfico preliminar de las formas de organización social que intervienen en el carnaval de San Pedro Cholula, Puebla. Particularmente nos centramos en dos que consideramos fundamentales, como lo son la familia — nuclear y extensa— y el barrio, mismos que actualmente tienen una enorme vigencia como dispositivos de cohesión, reproducción cultural, tejido social, defensa de intereses comunes, y referente de la identidad colectiva. Ante ello partimos de la siguiente interrogante: ¿Cómo participan las familias y los barrios en la organización y ejecución del carnaval, en San Pedro Cholula?

Las evidencias etnográficas que presentamos se obtuvieron a través del trabajo de campo, realizado entre los años del 2015 al 2017, durante los cuales asistimos a las actividades previas, al clímax y la conclusión del carnaval, particularmente utilizamos dos técnicas fundamentales, la observación participante y la entrevista, las cuales nos permitieron acceder a los datos, profundizar en los significados y usos que los actores le dan a sus acciones.

EL CARNAVAL: LOS PREPARATIVOS

Son trece batallones los que se conforman en San Pedro Cholula y participan ocho de los barrios tradicionales de San Pedro⁵ y el centro de la ciudad con dos batallones. Algunos barrios cuentan con dos. Los batallones participantes son: Centro, Del Carmen, Santiago Mixquitla, Turcos de San Miguel, Jesús I, San Dieguito, San Juan II, Zacapoaxtlan de San Juan Calvario, Indios de Tlatempa, Zuavos de Santa María Xixitla, Zapadores del Centro, Indios de San Miguel y de Jerusalén.

Los batallones están formados por un general, danzantes, una escolta de abanderadas y una agrupación musical como acompañante. En Cholula hay una gran diversidad de participantes, que van desde bebés hasta adultos mayores, quienes, por lo general pero no necesariamente, profesan la religión católica.

La compra de indumentaria se realiza mayoritariamente en Huejotzingo, sin embargo, dentro del territorio choluteca también se encuentran algunos artesanos y sastres que confeccionan los trajes para

5. La ciudad de San Pedro Cholula está conformada por diez barrios y su centro, los primeros son subdivisiones socioreligiosas y territoriales, la mayoría de origen prehispánico y colonial, y son los siguientes: 1) San Miguel Tianguisnahuac, 2) Jesús Tlatempa, 3) San Matías Cocoyotla, 4) San Juan Calvario Texpolco, 5) Santa María Xixitla, 6) La Magdalena Coapa, 7) San Pedro Mexicaltzingo, 8) San Pablo Tecama, 9) Santiago Mixquitla y 10) San Cristóbal Tepontla. La división de los barrios originales debe haber sucedido en la segunda mitad del siglo pasado. Se dice que los nuevos barrios eran «capules» de los cinco iniciales. De San Miguel surgió el de Jesús; de Santiago, San Matías; de San Juan, San Cristóbal; La Magdalena se separó de Santa María y San Pablo de San Pedro (Bonfil, 1988).

los danzantes. El costo del traje varía de los diez mil a los veinte mil pesos en el caso de los danzantes, y de quinientos a los mil pesos el de las abanderadas, este precio cambia dependiendo de los detalles que requiera el traje o los que el propio danzante considere añadir.

El carnaval cholulteca posee una compleja secuencia que dura aproximadamente cinco semanas. La primera etapa se lleva a cabo cinco domingos antes la fiesta culminante y consiste en la pega de «bandos en los barrios», así como el nombramiento del general en jefe y la difusión del reglamento anual. El jefe es la figura líder de todos los batallones y le corresponde llevar el mando durante los recorridos del carnaval. Para ello los generales de cada batallón se reúnen para pegar lonas y anuncios del próximo carnaval, así como el reglamento en cada uno de los cuarteles, cuyos espacios son las casas particulares de los generales de cada batallón, mismos que fungen como sitios de reunión entre los miembros del grupo.

Los dos domingos siguientes se lleva a cabo el desfile de «las mascaritas» o «desfiguros», con el fin de anunciar que está próximo el carnaval, llevándose a cabo con el acompañamiento de una banda de música y sin el uso de pólvora. En este recorrido los miembros de cada batallón se organizan para portar vestuarios similares entre ellos, que aluden a figuras caricaturescas o representativas de otros eventos no relacionados a la Batalla del 5 de Mayo. El vestuario consiste en representaciones de mimos, adelitas, soldaderas, caricaturas de televisión o incluso hombres portando fuera de lugar una careta o un elemento de su vestuario principal.

El tercer domingo se lleva a cabo la presentación del carnaval —esta actividad es formalizada—. Los danzantes ocupan sus vestuarios representativos de cada batallón, hacen uso de mosquetones y pólvora, las jóvenes abanderadas portan pendones con el nombre de su batallón, una banda de música acompaña a cada comparsa y el punto final es la plaza de la Concordia, ubicada en el centro de la ciudad.

Los grupos musicales generalmente son bandas de viento o norteñas, mismas que entonan las melodías que inducen los movimientos y el baile de los participantes. La música en el carnaval es un componente obligado, que provoca alegría, intensificación, éxtasis, catarsis y goce.

El cuarto domingo no hay actividades, debido a que se realiza el carnaval de Huejotzingo y, por respeto a ello, se evitan festejos.

El siguiente sábado se lleva a cabo la toma simbólica de la plaza de la Concordia con la entrega de las llaves de la ciudad por parte del alcalde municipal al general en jefe carnavalero. En este día el número de los participantes en las comparsas es menor en comparación con el domingo de carnaval, donde llegan a asistir entre 150 a 200 miembros por cada batallón.

EL DÍA DEL CARNAVAL

La culminación y día principal de los festejos de carnaval es el quinto domingo —fecha móvil— antes del miércoles de ceniza. Aproximadamente a las diez de la mañana los integrantes de los batallones se reúnen en su cuartel —la casa particular del general— para prepararse e ir a «la rancheada». Esta última consiste en hacer un recorrido por las calles del barrio para arribar posteriormente a la casa de uno de los integrantes del batallón, quien es el comisionado para ofrecer un refrigerio a los danzantes, conocidos, amigos y familiares acompañantes.

Una vez terminada «la rancheada», se da paso a la reunión de los danzantes en su respectivo cuartel para partir juntos a la calzada de Guadalupe, donde se concentran todas las comparsas, e iniciar el recorrido hacia el centro de la ciudad. Cada batallón toma la posición que le fue asignada por parte del general en jefe, quien, portando una espada, va encabezando el desfile, y detrás de él su batallón. El recorrido va de la calzada de Guadalupe a la calle Miguel Hidalgo, para finalizar

en la plaza de la Concordia donde, para resguardar la seguridad, es colocada una valla metálica con un solo acceso por donde ingresan los contingentes y batallones con mosquetones, quienes realizan una gran cantidad de tiros mientras bailan.

Una vez concentrados los batallones en la plaza de la Concordia se realiza el famoso «rpto de la novia», que tiene su origen en la tradición huejotzinga de la leyenda del general Agustín Lorenzo, quien por amor raptó a la hija de un militar de alto rango. Consecutivamente se hace un breve descanso para tomar un refrigerio y continuar con la representación «del primer casamiento indígena» después de la llegada de los españoles —esta escena sobre todo se reprodujo en el año 2015—. Subsiguiente a esta escena se realiza la quema del jacal, que es encendido por los danzantes, quienes le disparan directamente con los mosquetones hasta prenderle fuego.

En 2017 el orden del carnaval fue distinto. No hubo una representación del rpto de la novia ni del casamiento indígena, en su lugar se coronó a la reina del carnaval, una joven que portaba vestido de gala y fue trasladada en un carruaje comandado por un caballero y movido por un caballo.

Para finalizar el festejo, cada uno de los batallones regresa a su barrio de procedencia, en el cual se dispone un espacio para un convite, donde se bebe alcohol en exceso y se baila, todo ello amenizado por una banda de música. El disfrute se extiende hasta la madrugada.

LA FAMILIA

Dentro de la organización básica del carnaval la familia juega un papel fundamental; un conjunto de ellas conforman los batallones pertenecientes a los barrios de San Pedro Cholula. Incluso existen familias nucleares fundadoras de ciertos batallones que actualmente continúan

participando a través de los miembros de su linaje, lo cual denota la importancia de las redes familiares para la permanencia de algunos batallones.

En el carnaval participan los miembros de todo el grupo familiar; esposos e hijos varones de cualquier edad como danzantes con mosquete, las hijas jóvenes menores de treinta años son abanderadas y las esposas o madres de familia también participan como danzantes, sobre todo las jóvenes, en el caso de las adultas es común que sean espectadoras y acompañantes de los demás miembros durante el desfile.

Los niños participantes generalmente son hijos de los danzantes, a quienes se les incorpora en el mismo batallón con el propósito de que ellos continúen con la tradición que sus abuelos les han inculcado. Los infantes portan el mismo diseño en vestimenta e indumentaria del batallón de sus padres, usando mosquetones de juguete y sin pólvora. Es hasta la edad de diez y seis años cuando les es permitido usar mosquetes cargados con pólvora. Durante los desfiles estos niños son llevados de la mano de sus padres o son conducidos por su madre, quien sin participar oficialmente como integrante del batallón, es decir no porta disfraz, desfila con ellos para infundir en su pequeño el gusto por el carnaval.

Por su parte, las señoritas de la familia toman el rol de abanderadas, quienes portan un largo pendón o banderola con el nombre del batallón. En algunos casos son invitadas por la comisionada de las abanderadas, en otras ocasiones son ellas las que se acercan al general y le solicitan integrarse con los miembros. Durante el desfile, muchas veces son acompañadas por sus madres, quienes están al pendiente de que no se deshidraten o cansen, y que sus vestimentas estén bien acomodadas.

La familia extensa es fundamental en la organización del carnaval. Primos, sobrinos, compadres, tíos, muestran solidaridad hacia los familiares que participan directamente como miembros de los batallones, ya que en algunos casos estos los apoyan para conseguir la indumentaria

a precios relativamente bajos, o incluso llegan a venderles sus trajes carnavaleros que usaron en años anteriores.

Los danzantes algunas veces requieren de la ayuda de sus familiares durante el desfile. Es común observar que los hermanos, primos y tíos tomen fotos y videos de sus parientes, siguiendo al batallón durante todo el recorrido, de esta manera se busca resguardar y perpetuar la actuación de un allegado en un material visual y mostrarlo a los demás miembros de la red parental, lo que representa para muchos de ellos una manera de contribuir a la historia familiar. Con el resguardo y muestra de fotografías también buscan animar a los más pequeños a continuar con la tradición de participar en el carnaval.

Durante el decurso del desfile se puede apreciar la participación de las familias que colaboran entre sí para lograr que todos sus miembros realicen un buen papel durante la celebración del festejo. El formar parte de los contingentes del carnaval impacta directamente en la economía de un hogar, debido a que si todos los miembros de este participan, los gastos económicos se elevan de manera considerable y para conseguir el dinero se ven en la necesidad de trabajar colectivamente durante todo el año, para ahorrar y así poder comprar los costosos trajes. Entre las explicaciones que proporcionan algunos actores sobre las razones de su participación, pese al gasto excesivo que ello implica, es «por el gusto», «la adrenalina, la euforia, la alegría y la diversión que el ambiente carnavalero produce», haciendo que el estrés y las preocupaciones de la vida cotidiana se minimicen al bailar, así como la intención de continuar con una tradición familiar heredada.

Durante el recorrido del carnaval, danzantes y abanderadas constantemente presentan síntomas de deshidratación y agotamiento físico, así como escasez de balines de pólvora. Para apoyarlos con estas complicaciones, los miembros de la familia participan solidariamente proporcionando víveres que apacigüen las necesidades e inquietudes de

sus parientes. Las madres y tíos cargan varios litros de agua embotellada que brindan paulatinamente a los danzantes, de igual manera portan mochilas en las que cargan grandes cantidades de balines de pólvora, mismos que les proporcionan cada vez que se les agotan las raciones que guardan los batallones y contingentes. También les ayudan sosteniendo los sombreros, chaquetines, mosquetones, máscaras, etcétera, cuando los danzantes se han acalorado demasiado o si en algún momento les es complicado danzar con la indumentaria puesta.

Durante todo el recorrido los miembros de las redes familiares se encuentran en constante contacto. Sin embargo, en el momento final, cuando los batallones entran a la explanada, esta relación continua se ve interrumpida por las vallas metálicas que separan a los espectadores de los miembros de los batallones, dejando fuera a todos los niños y a sus parientes. A pesar de esta separación física, los familiares continúan interactuando desde las orillas de las vallas. Todos los miembros de la familia que se quedan fuera se reúnen en un extremo y esperan a que sus allegados se acerquen para dotarlos de más agua, balines y algunas porciones de comida.

Los niños danzantes son excluidos de este espacio, prohibido para ellos por el grado de peligrosidad que guarda. Los infantes son protegidos por sus madres, tías o abuelas mientras esperan la culminación del evento. Una vez que concluyen los festejos del carnaval en la plaza de la Concordia, los batallones salen de la explanada y los danzantes buscan a sus respectivas familias para reunirse y descansar, incluso algunos, inmediatamente después del cierre, hacen un pequeño convivio en medio del zócalo, en donde comen y beben únicamente entre parientes cercanos. Muchos aprovechan ese momento para descansar antes de emprender camino a sus barrios, donde la celebración continuará.

Como hemos mencionado, durante el todo el desfile se puede apreciar la participación de familias nucleares y extensas que colaboran en-

tre sí para lograr el éxito de todos sus miembros. Sin embargo, cabe resaltar que en algunos casos no es necesario pertenecer al barrio y tener familia en el batallón para integrarse a alguno de estos. Las razones para que una persona decida unirse a un batallón varían; puede ser por tradición familiar, por invitación de amistades o por el prestigio de un batallón al que se desea pertenecer.

EL BARRIO

El barrio es un espacio sociocultural que posee una delimitación física, posee una serie de atributos simbólicos que distingue a un grupo y que son referentes de su identidad. El símbolo emblemático que los distingue es el santo patrón, el cual determina el nombre del barrio, más su «apellido», constituido por un topónimo náhuatl, que generalmente proviene de su denominación en la época prehispánica.

Uno de los símbolos centrales de la identidad histórica, la realidad presente, el futuro y la adscripción barrial en San Pedro Cholula, es el santo patrón. Por ello es que Gilberto Giménez plantea que «son los íconos de los pueblos, los abogados, padres y protectores. Los santos son la objetivación emblemática de la colectividad, simbolizan al pueblo o barrio, al territorio, y por tanto, donde está el santo, está el pueblo entero, aunque no esté la totalidad de los miembros de una sociedad en términos numéricos concretos» (1978, pp. 147-148).

Los barrios generalmente están sustentados en una serie de relaciones de parentesco, vecindad y redes sociales, cuya adscripción y pertenencia se establece, principalmente, a través de la participación en las fiestas. La pertenencia a un barrio depende de ciertos códigos socioculturales, entendidos por los propios integrantes como: «la adscripción religiosa, el lugar de nacimiento y la doble filiación, es decir, cuando

un poblador habita en un barrio distinto al que nació» (Bonfil, 1988, pp. 218-219)⁶.

Los barrios actuales de San Pedro Cholula tienen sus antecedentes en subdivisiones territoriales, culturales y político-administrativas de la época prehispánica, a las que se denominan «cabeceras», de las cuales en la época colonial surgirían cinco barrios originales, de los cuales en el siglo XIX se desprenderían otros cinco, conformando los diez barrios actuales (Bonfil, 1988). En el centro de la ciudad quedaron los poderes políticos y económicos, representados por las familias de origen español y sus descendientes, mientras que en los barrios se encuentran los sectores de origen indígena, dedicados al trabajo agrícola. Esto último trazó una diferencia entre el centro y los barrios, que no solo fue de tipo espacial, económico y político, sino principalmente sociocultural. Dichas diferencias históricamente han marcado cierta tensión entre los barrios y el centro, cuya válvula de escape ha sido la vida religiosa y, principalmente, las festividades, mismas que en muchos casos rebasan el ámbito de los barrios, como lo son las celebraciones que organizan las llamadas «circulares», denominadas: la Tlahuanca, la Fiesta de los Pueblos, la Fiesta del Santuario de la Virgen de los Remedios y el carnaval, donde los barrios se apropian simbólicamente del espacio del centro. De esta manera los rituales funcionan como formas de legitimación de la colectividad de los barrios y permiten la permanencia, el cambio y la reinención; en especial el carnaval en San Pedro Cholula, el cual es un escenario de alivio de tensiones sociales, pero también un mecanismo de defensa de los derechos tradicionales de los barrios ante los poderes del centro.

El barrio puede ser entendido como un territorio, referente de la identidad y de la memoria colectiva, constructor de símbolos, parte de

6. «Las relaciones de parentesco son una característica propia para la dinámica y organización barrial; cuando un miembro participa en un cargo o en algún evento, la responsabilidad recae en la mayoría de los integrantes de la familia, quienes apoyan al carguero en distintas actividades» (Olivera, 1971, pp. 136-137).

la estructura social urbana, espacio de segregación, de diferenciación cultural, etcétera, pero también como escenario de reproducción de las clases trabajadoras en oposición al centro u otros espacios, y por tanto consecuencia de la lucha clases (Gravano, 2003, pp. 58-62). En San Pedro Cholula podemos encontrar esta diferenciación de carácter clasista entre los barrios y el centro, misma que se expresa también en la realización de ciertas fiestas, como son la de «los pobres y labradores» y otras, sin embargo, habría que resaltar, como menciona Ariel Gravano (2003, p. 64), al barrio en su dimensión simbólica, cultural e histórica.

LOS BATALLONES-BARRIO

Durante la celebración del carnaval la organización barrial adquiere gran importancia, puesto que funge como base para la conformación de los llamados «batallones», agrupaciones fundamentales en las que se sustenta el carnaval cholulteca. En otros pueblos y barrios del Valle Puebla-Tlaxcala son las denominadas «cuadrillas», mismas que, en lo general, también se sustentan en la adscripción y pertenencia barrial.

Los batallones cholultecas —como se mencionó— son agrupaciones barriales constituidas por hombres y mujeres al mando de un general en jefe, cada una porta un traje y se identifica por representar un tipo de personajes, en ocasiones especiales hay barrios que representan al mismo personaje —turco, indio, zuavo, etcétera—, sin embargo, cada batallón-barrio cuenta con sus particularidades e identidad propia que se expresa en el uso de ciertos objetos o atributos y símbolos que despliegan, como es el caso de las lonas, banderas y/o estandartes, los cuales indican el nombre de su agrupación y el barrio de origen.

La pertenencia y relación barrial en la conformación de cada batallón se expresa en gran cantidad de prácticas y comportamientos de los agremiados. Es común que se hablen con confianza, bromeen y jue-

guen entre ellos, ya que se conocen unos a otros desde muy pequeños, por haber asistido a las mismas escuelas, concurrir a los mismos eventos y lugares, o haber participado en actividades propias de la dinámica socioreligiosa en el barrio.

La adscripción barrial en el batallón también se observa en secuencias del decurso del carnaval, ya que son únicamente los habitantes pertenecientes a cada barrio los que pueden ser encargados de brindar «la rancheada» a los danzantes de su batallón.

La organización barrial es fundamental para el buen desarrollo de la festividad, puesto que al interior de estos se organizan las agrupaciones, se eligen los cargos importantes y se discuten y consensan las reglas de participación en la celebración.

Días antes del inicio oficial del carnaval los generales realizan la «pega de bandos», carteles o lonas coloridas, que contienen el anuncio de la proximidad del carnaval con el nombre de los batallones pertenecientes al barrio de origen. Estos son colocados en las calles y lugares importantes, y se ubican de tal manera que sean visibles para todos los vecinos del barrio. Los bandos, además de anunciar la proximidad de la festividad, invitan a los miembros de los barrios a participar, por ello los interesados de pertenecer a un batallón se dirigen al general para hacerle saber su interés y pedirle los considere como miembros del batallón y en la organización de los eventos.

A la par de la divulgación de los bandos se publica el reglamento anual del carnaval, el cual es colocado en el cuartel de cada barrio, que contiene las reglas, obligaciones y prohibiciones para cada batallón, mismo que debe ser cumplido por los participantes durante los días de festejo.

Si bien en su mayoría los batallones se conforman con miembros de un mismo barrio, existen excepciones, en donde por decisión propia ciertos jóvenes o familias se integran a batallones distintos al de su

barrio de origen. Los danzantes participan con el ánimo de poner el nombre de su barrio en alto, por lo que el sentimiento de pertenencia va más allá del batallón y se relaciona con el barrio de origen.

Antes de salir al desfile el día del carnaval, por la mañana del domingo, los integrantes de cada batallón acostumbran a llevar mañanitas al santo patrono del barrio en su templo, organizan y asisten a una misa en su honor. Esto lo hacen para dar gracias y encomendarse al patrón del barrio, de modo que interceda para evitar cualquier incidente o inconveniente que pueda resultar durante las actividades, y que el espectáculo resulte de manera favorable.

Los santos patronos son considerados los padres y fundadores de los barrios, los dadores del sustento, salud y trabajo. Por tanto, tienen un papel central en las expresiones de la religión popular, entre cuyas características sobresale la relación personal que se tiene con ellos y la búsqueda de protección con la intención de obtener su auxilio ante las dificultades de la vida.

El día del clímax del carnaval, los batallones parten de la casa del general para dirigirse a la celebración. Temprano se realiza «la rancheada», posteriormente se lleva a cabo el tradicional desfile por las calles principales del centro de San Pedro Cholula para continuar con la congregación de los batallones en la plaza de la Concordia, el convite de cada batallón en su correspondiente cuartel general, lugar donde se anuncia el nombre del nuevo general responsable de la festividad para el siguiente año.

La elección del general en jefe de cada batallón se realiza tomando en cuenta su antigüedad como danzante, así como la responsabilidad y disciplina que muestre durante las actividades del carnaval. Generalmente se elige a un miembro o «hijo» del barrio, ya que la casa del general fungirá como cuartel general del batallón, donde se realizarán las reuniones de los miembros, así como la pega del bando principal y el

reglamento. Su responsabilidad será cubrir con los gastos de la comida de los miembros del batallón durante la presentación de los dos domingos de mascaritas y desfiguros, así como los domingos de carnaval.

Una vez elegido el general en jefe los danzantes regresan a la plaza de la Concordia, ubicada en el centro de San Pedro Cholula, para levantar la bandera o estandarte que representa a su batallón, posteriormente, terminada la quema del jacal el día del carnaval, se culmina con ello el evento oficial. Es entonces cuando todos los integrantes del batallón se dirigen a la casa del nuevo general postulado para llevar el mando el siguiente año. En el caso de barrio de Santa María Xixitla, por ejemplo, el batallón de los zuavos se reúne en la casa del nuevo general para hacer oficial su nombramiento y entregarle formalmente un sombrero y traje representativo de su nuevo puesto, así como la bandera de su batallón, y por último todos los integrantes, a manera de festejo, bailan la conocida «Víbora de la mar».

En el nuevo cuartel, o fuera de esta casa, se colocan lonas y mantas en la calle para cubrir del sol el espacio de convivencia, así también se disponen mesas, sillas y un lugar para música. Aquí los miembros de los batallones continúan los festejos en su barrio, bailando, tomando bebidas —principalmente embriagantes—, mientras detonan sus mosquetes cargados de pólvora toda la tarde. A las nueve de la noche son suspendidas las detonaciones, puesto que el reglamento del carnaval así lo estipula. Sin embargo, el baile, disfrute, plática, bebida de alcohol y convivencia continúan hasta altas horas de la noche. Se celebra la participación y que el carnaval haya llegado a buen puerto y sin incidentes, así como el orgullo de pertenencia a su batallón y barrio de origen.

REFLEXIÓN FINAL

El carnaval como parte del ciclo de celebraciones socioreligiosas en San Pedro Cholula es un escenario en donde, a través de la participación de los actores sociales, se reafirman los sentimientos de pertenencia, adscripción e identidad de los grupos familiares y barriales. Así, ser parte de una entidad sociocultural, como la familia y el barrio, implica compartir todo un sistema de derechos y obligaciones, manejo de ciertos códigos, etcétera, pero a su vez son productores de sentido, de disfrute y unión, y sobre todo de reproducción cultural, aspectos que se expresan con enorme concreción en celebraciones como el carnaval.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caro, J. (1979). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. España: Taurus.
- Bonfil, G. (1988). *Cholula. La ciudad sagrada en la era industrial*. México: BUAP.
- Carrasco, P. (1971). Los barrios antiguos de Cholula. *Estudios y documentos de la región Puebla-Tlaxcala*, (3), 9-88.
- Da Mata, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema Brasileño*. México: FCE.
- Gómez, A., Ramírez, R., y Villalobos, L. (2016). Las Cholulas: Historia, cultura y modernidad. En A. Gómez, y R. Ramírez (Coords.), *Territorio, fiesta y ritual en las Cholulas, Puebla* (pp. 21-108). México: BUAP.
- Giménez, G. (1978), *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. México: Centro de Estudios Ecuménicos A. C.
- Gravano, A. (2005). *El barrio en la teoría social*. Argentina: Espacio editorial.
- , (2003). *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Argentina: Espacio editorial.
- Quiroz, H. (2002). *El Carnaval en México. Abanico de culturas*. México: Conaculta.
- Olivera, M. (1971). El Barrio de San Andrés Cholula. *Estudios y documentación de la región de Puebla-Tlaxcala*, (3), 89-155.

TERRITORIO Y FIESTA EN TORNO
A LOS BATALLONES DEL CARNAVAL
DE SAN PEDRO CHOLULA: UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

Sebastián Licona Gámez

Daniel Sánchez Aguila¹

El presente texto es un acercamiento etnográfico a los actores, lugares, objetos, prácticas y demás expresiones socioculturales del carnaval anual de Cholula, que ejemplifican una forma de habitar y significar la cabecera municipal de San Pedro Cholula o Cholula de Rivadavia, producto de las complejas relaciones barriales y socioreligiosas de los habitantes de la localidad, siguiendo un calendario festivo que condensa un fuerte sistema de cargos, con lo cual logran estructurar un territorio socioculturalmente matizado.

Se parte de la premisa de que los espacios son construidos y dotados de sentido únicamente al ser practicados. Estas prácticas y sentidos cambian según los sujetos o los grupos sociales, siguiendo ejes de tiempo-espacio definidos, donde las actividades que se desarrollan en lugares determinados con la participación de actores sociales explícitos componen socioculturalmente sus escenarios. En este sentido, la cabecera municipal de San Pedro Cholula es contexto de múltiples dinámicas sociales que son producto de las prácticas y significaciones que sujetos insertos en tramas socioculturales específicas configuran su vida cotidiana, y es posible observar dinámicas que evidencian la apropiación de espacios, dando cuenta de formas de habitar, de una identidad comunitaria y de la configuración de territorios culturales concretos.

El presente trabajo plantea que el carnaval de Cholula es una expresión de un territorio lúdicamente apropiado, que posibilita y genera el

1. Estudiantes de la Licenciatura en Antropología Social, BUAP (seblic95@gmail.com; daniel-sanchezaguila@hotmail.com).

despliegue de capitales culturales que, por parte de los participantes, reconfigura los sentidos y formas económicas, políticas, religiosas y sociales de lugares cotidianos y emblemáticos de la cabecera municipal, como casas, calles, plazas, iglesias, parques, panteones, etcétera, en las que los participantes del carnaval recorren las calles de Cholula vestidos con trajes coloridos y mosquetes elaborados por ellos mismos, las calles de la cabecera municipal se ven envueltas por la pólvora, la danza de los personajes y la música de las bandas que cada batallón de carnavaleros lleva consigo; expresiones socioculturales que dan cuenta del papel activo y reflexivo de los sujetos en la dinámica del día a día, impregnada por la sociabilidad y la pertenencia local, con lo cual se perfila una identidad enmarcada en territorios concretos a partir de una compleja vida ritual y religiosa que los habitantes de la cabecera municipal de San Pedro Cholula llevan a cabo.

Lo anterior es resultado de las experiencias obtenidas en el proceso de investigación; durante el trabajo de campo se observó la constante apropiación de espacios concretos por parte de habitantes que usan los escenarios sociales, revistiéndoles de características socioculturales que cobran sentido en los espacios de San Pedro Cholula.

El método con el cual se realizó el acercamiento a estas expresiones socioculturales fue el etnográfico, el cual exige al investigador situarse y estar presente en el lugar y momento en el que el fenómeno social es expresado, por ello fue posible entablar relación con los sujetos y observar la forma en la cual las prácticas, sentidos y lenguajes socioculturales enuncian formas de pertenencia y apropiación.

EL CARNAVAL ANUAL DE CHOLULA: TIEMPOS, SUJETOS Y LUGARES

El carnaval de Cholula es realizado todos los años por habitantes de los barrios de San Pedro Cholula y la administración municipal del Estado

de Puebla, sin embargo, la organización y la preparación es llevada a cabo durante todo el año por las comitivas de los batallones barriales; los sujetos reúnen recursos, preparan los trajes y eligen al nuevo comité organizador que se encargará de administrar todos los bienes y acervos. En este sentido, existen diversas temporalidades en el carnaval de Cholula, donde los actores y partícipes realizan ciertas prácticas y actividades en lugares específicos de la ciudad.

Todo comienza cuatro domingos antes del fin de semana señalado por la iglesia católica como las «fiestas de la carne». El primer domingo se realiza la «pega de bandos», que señala el inicio de las fiestas, actividad que consiste en pegar el cartel en el cual se dan a conocer los lineamientos a seguir por parte de los participantes, reglamento que ha sido autorizado por el gobierno local y el comité organizador; las actividades continúan con dos domingos de «mascaritas» o «desfiguros», y un domingo de «presentación de batallones»; el cuarto domingo, señalado como Domingo de Carnaval, se deja libre, pues es en esta fecha en que se realiza la celebración en Huejotzingo; el siguiente fin de semana se lleva a cabo la celebración en Cholula (figura 1). Sin embargo, esta temporalidad en que se manifiestan las actividades de carácter lúdico son solo el momento cúspide que lleva de trasfondo una planeación de todo un año por parte de los miembros del comité organizador de cada batallón, en conjunto con el comité general, con el fin de preparar todos los elementos necesarios para llevar a cabo la fiesta; la obtención de recursos económicos que permitan costear los gastos que conlleva preparar los alimentos que se darán a cada uno de los participantes durante el carnaval, organizar a los participantes para que adquieran los trajes correspondientes, los permisos ante la SEDENA para el uso de la pólvora, la compra de municiones, la contratación de las bandas musicales que amenizarán los recorridos y las comidas, etcétera.

Muchos barrios poseen sus cuerpos organizativos y propios batallones, cada uno caracterizado por el tipo de trajes e individuos que

lo integran, a diferencia de otros carnavales conocidos en la región del valle Puebla-Tlaxcala, los actores partícipes del carnaval de Cholula aseguran que sus trajes y movimientos no asemejan a los de los huehues, sino que conciben personajes propios según el batallón o barrio del que procedan; los batallones y barrios que participan con sus respectivos personajes y comités son: el batallón del Centro, del Carmen, Santiago Mixquitla, los batallones de Indios y Turcos de San Miguel Tianguisnahult, de Jesús I, San Dieguito, San Juan II, Zacapoaxtlas de San Juan Calvario, Indios de Tlatempa, Zuavos de Santa María Xixitla, Zapadores del Centro y de Jerusalén.

La composición y organización de cada batallón durante los recorridos se describe a continuación: al frente se encuentra el general de batallón acompañado por un elenco de bailarinas y abanderadas, encargadas de llevar la bandera y/o cartel con el nombre del barrio y el batallón del que proceden, siendo las presentadoras y animadoras de cada contingente; acto seguido se encuentran los niños que lucen sus trajes y, en ocasiones, llevan pequeños mosquetones sin pólvora, siendo los más jóvenes en participar, acompañados por sus padres y las familias de los demás carnavaleros; después se encuentra la banda de música, que constantemente brinda melodías con las cuales se incentiva el ambiente y produce el baile. Al final se encuentra el cuerpo principal, donde los participantes lucen vestidos según el personaje que desempeñe su batallón, por ejemplo, el batallón de Turcos del Barrio de San Miguel elabora sus trajes según personajes o figuras de soldados turcos, cuyo traje consta de prendas y telas azules, acompañadas con pequeñas cajas de madera adornadas con objetos brillantes y el nombre del batallón que cada miembro porta en la espalda, y de la cual funciona como contenedor de las cargas de pólvora; usan también una máscara o careta que pretende asemejarse al soldado; con una barba postiza, turbante y pipa.

Gilberto Giménez (1999, p. 27) establece una estrecha relación entre espacio y territorio, siendo el espacio un escenario preexistente al territorio, como posible valor de uso para la construcción de este último, pero que no ha sido modificado por la intervención humana. Por lo tanto, el territorio es una creación directa del ser humano, por medio de una apropiación que también permite otorgar un valor al espacio, en una interacción de campos de poder presentes en las relaciones de los actores sociales, que a su vez van estableciendo límites o fronteras. Sin embargo, Alicia Barabas (2010, s.p.) señala que el espacio, a diferencia de la opinión de Giménez o de Gupta y Ferguson (1992, s.p.), que consideran al espacio como una hoja en blanco —resaltando el carácter neutro— en el cual las diferencias culturales, organización social y la memoria de un grupo se inscriben, el espacio es un principio activo en la construcción del territorio, donde se generan interacciones entre usuarios y espacios específicos.

En este sentido, el barrio como espacio que condensa una fuerte unión sociolocal entre sus habitantes al llevar a cabo actos lúdicos y socioreligiosos en las calles, iglesias y unidades habitacionales que siguen un calendario festivo anual, funge como uno de los principales ejes socioespaciales por los cuales se expresa el Carnaval Anual de Cholula, pues el barrio en Cholula «se caracteriza por la participación activa de sus integrantes y su organización a través del sistema de cargos, el cual destaca por ser un complejo conjunto socioreligioso» (Gámez, Ramírez y Villalobos, 2016, p. 67), además de ser guía en la adscripción y pertenencia de los sujetos, al diferenciarse de actividades económicas y lugares donde se socializa que marcan diferencias entre un barrio y otro, formas de identidad barrial muchas veces marcada y trasladada a las dinámicas carnavales al salir del barrio propio durante los recorridos de los batallones a los lugares céntricos de la ciudad, donde el habitante lúdico se transforma.

De esta manera, es la actividad de los habitantes de los barrios la que construye nuevos significados en una relación bidireccional, posibilitando la resignificación de los espacios por medio del ejercicio de construir territorios por parte de los distintos grupos sociales que habitan un espacio determinado, es decir, existen diversas territorialidades que se superponen entre sí, determinadas por las actividades, usos y significaciones de quienes ahí interactúan en una temporalidad determinada, en un espacio como San Pedro Cholula. A continuación se describen los espacios y las actividades que se realizan en los barrios durante el tiempo de carnaval.

LOS CUARTELES

Cada batallón establece un punto de reunión, al que denominan «cuartel». En este lugar se establece el centro de operaciones donde los integrantes se reúnen para preparar trajes y mosquetones de manera previa a los recorridos de carnaval, así como para continuar con las actividades lúdicas después de los recorridos, las cuales incluyen la comida, que es ofrecida por el general del batallón —convivencia acompañada de música y bebidas alcohólicas al finalizar los recorridos en los días de carnaval—, etcétera. Es posible observar lonas colgadas en el exterior del domicilio o en la calle aledaña, donde los gritos de euforia y las descargas explosivas generadas al disparar los mosquetones por parte de algunos *soldados* refuerzan esta apropiación de la calle, que solo es posible en las fechas carnavaleras.

La ubicación del cuartel puede variar de acuerdo a la dinámica de cada batallón. En algunos de ellos se realiza una elección del nuevo general en turno, el cual se da a conocer durante la comida que se ofrece a los participantes y sus familiares al terminar el recorrido del domingo de carnaval. De esta forma el cuartel se establece en la casa de quien

ejerce la función de comandar al batallón, cambiando año con año. En otros casos, el cargo de general es otorgado a los miembros de una sola familia, quienes por tradición son los encargados de organizar el batallón, por lo tanto, el cuartel no cambia de ubicación, estableciéndose en la casa familiar.

LAS CALLES DEL BARRIO

La tranquilidad que habitualmente caracteriza a las calles que se encuentran al interior de los barrios, que en otras temporalidades sirven como escenario para las procesiones y actividades que dan cuenta del intenso ciclo festivo y religioso que se vive en San Pedro Cholula, cambia durante los días de carnaval. El sonido de la música de banda que acompaña a los batallones en cada uno de los recorridos que se realizan al interior de los barrios, con melodías que incitan al baile y generan un ambiente de fiesta y éxtasis, contrasta con las habituales notas de las bandas de viento que interpretan composiciones que los pobladores ya relacionan con las celebraciones religiosas. Lo anterior puede ejemplificarse si comparamos la canción «No señor apache», interpretada popularmente por la banda Cuisillos y presente en el carnaval; y «Dios nunca muere» de Macedonio Alcalá, tema que no puede faltar en el repertorio a interpretar en las procesiones y festividades en honor a los santos. Otro elemento que contrasta es la magnitud de sonido por las detonaciones con mosquetones que los carnavaleseros realizan, dejando estelas oscuras de humo con un fuerte olor a pólvora; en comparación con los habituales cohetes que son lanzados para dar el preámbulo del paso de una procesión, o para indicar las celebraciones religiosas que se llevan a cabo en las capillas e iglesias. La presencia de turcos, suavos, zarpadores, indios y zacapoaxtlas armados con mosquetones dando gritos de algarabía que se mezclan con la música de banda, puede tomar

por sorpresa a algunos automovilistas o a los pasajeros de los autobuses que, detrás de las ventanillas, miran asombrados el paso del contingente con un claro señalamiento que ahora ellos son quienes tienen el control de la calle.

EL PANTEÓN EN TIEMPOS DE CARNAVAL

Las visitas al panteón se realizan el domingo a tempranas horas de la mañana, donde algunos miembros de los batallones se organizan con el general para asistir al panteón. En la entrada principal los soldados disparan sus mosquetones, para después ingresar acompañados por los familiares de los fallecidos, visitando las tumbas donde descansan los restos de sus antiguos generales; personajes destacados dentro de la comunidad por ser los encargados de dirigir, administrar y proporcionar la música y comida, amigos o familiares muy apreciados quienes integraron al batallón, quienes bailaron al ritmo de la música de banda, detonando los mosquetones con dirección hacia el suelo o realizando disparos al aire, en un ambiente que irrumpe el solemne silencio que cotidianamente caracteriza a este lugar, llenándolo con la alegría y euforia que solo los carnavaleros pueden expresar durante estas fechas. De esta manera mantienen el enlace con quienes «ya se adelantaron» como ellos lo expresan, por medio del carnaval, llevándoles así un poco del espíritu festivo.

LAS «RANCHEADAS»

El domingo de carnaval por la mañana, los batallones —algunos de ellos después de haber realizado la visita a los panteones— recorren las calles de sus barrios, luciendo sus atuendos y bailando con las melodías de las bandas musicales que los acompañan, visitando las casas

o «ranchos» donde previamente se les ha realizado la invitación para que pasen a recolectar refrescos, dulces, cervezas, tortas o dinero con el cual puedan obtener otro tipo de bienes. Así se demuestra el apoyo de los vecinos y familiares que tienen gusto por las fiestas de carnaval y se solidarizan apoyando al batallón del barrio o donde algunos de sus conocidos o familiares participan.

Al momento de visitar las casas son recibidos con una botella de tequila, refrescos y agua de sabores, mientras ellos se concentran en la entrada de la casa que los recibe, y ceden la palabra al general de batallón, quien agradece a los miembros del hogar las atenciones y solidaridad que expresan hacia el batallón. Acto seguido se reparten los alimentos donados, mientras algunos integrantes de la familia anfitriona, principalmente niños, aprovechan el momento para tomarse una foto con alguno de los personajes que integran el batallón. La música de banda no se hace esperar y suenan las «dianas» o fanfarrias en honor a los anfitriones, a manera de agradecimiento por parte de los carnavaleros, quienes aprovechan el momento y realizan detonaciones de sus mosquetones para deleite y sorpresa de propios y extraños. Una vez que la banda musical ha ejecutado un par de melodías, que son acompañadas por los pasos de baile de quienes están presentes en el lugar, el general reitera el agradecimiento con sus anfitriones, se dan unas detonaciones finales y el batallón continúa su recorrido para visitar el siguiente rancho, antes de llegar al cuartel para reagruparse y preparar su salida hacia la calzada de Guadalupe, lugar de concentración masiva para los batallones, previo al recorrido rumbo al centro de la ciudad.

Una de las dinámicas que ha caracterizado históricamente a la cabecera municipal de San Pedro Cholula es la relación de oposición dialéctica que existe entre los ejes socioculturales de los barrios y el centro del municipio, el primero caracterizado por condensar una estructura y prácticas con una continuidad prehispánica, colonial y agrícola; y el segundo por albergar prácticas que se matizan en perfiles urbanos y ciudadanos, además de caracterizarse por albergar espacios en donde cotidianamente no actúan o se expresan las dinámicas socioreligiosas de los barrios, pero que en ciertas temporalidades estas se apropian del centro, donde residen los poderes políticos y económicos de la administración municipal (Bonfil, 1988, p. 280).

Ejemplo de estas temporalidades —en las que las dinámicas barriales se apropian y pueden actuar en el centro— es precisamente durante el carnaval anual de Cholula, en donde muchas de las calles, casas, panteones y plazas de la cabecera municipal, que de manera cotidiana tienen una función y se ven contextualizadas por las actividades que la población realiza en ellas, como el turismo o el comercio formal e informal, se transforman en función del carnaval. En estos espacios se desarrollan las actividades lúdicas que transforman la ciudad en un campo de batalla, donde el discurso genera una toma simbólica de la ciudad, en el clímax de las fiestas, desdibujando la presencia de la autoridad para dar paso a la ley de los batallones, expresada en las figuras y actos carnavalescos en la «toma de la plaza», momento en el cual los batallones cuelgan sus banderas respectivas en el portal Guerrero, lugar en que se ubica la presidencia municipal. Destacan como eje principal la calzada de Guadalupe y los baños Tláloc, sitios que se emplean como puntos de reunión previos a los recorridos de carnaval y de mascaritas,

respectivamente; la avenida Hidalgo-Morelos, la calle 2 norte y la avenida 4 oriente como las vialidades donde se realizan los recorridos de carnaval; el Centro de Readaptación Social, ubicado sobre la avenida Hidalgo entre las calles 7 y 9 sur; el panteón municipal del barrio de Jesús, que se encuentra sobre la calle 6 norte entre calles 24 y 30 oriente, y el zócalo de la ciudad (figuras 2 y 3).

LOS PUNTOS DE REUNIÓN Y EL INICIO DEL RECORRIDO:

CALZADA DE GUADALUPE Y BAÑOS «TLÁLLOC»

Existen puntos de reunión de carácter general, donde todos los batallones convergen. Como ya se ha señalado, las fiestas inician cinco domingos antes del carnaval, donde el segundo y tercer domingo se celebran las mascaritas o desfiguros, que consiste en realizar un recorrido por las calles cercanas al zócalo de la ciudad para avisar a la población de la cercanía del carnaval. Los baños públicos Tláloc son el punto de reunión para iniciar el recorrido de las mascaritas, a las dos de la tarde. El trayecto a seguir inicia sobre la calle 6 poniente, hasta llegar a la 5 norte, sobre la cual habrán de continuar hasta la avenida Hidalgo, esta vialidad los llevará a la 2 norte, a la altura del Colegio Cisneros, luego sobre la 4 oriente, para terminar en el zócalo de la ciudad. Durante este recorrido los participantes acuden disfrazados de personajes de películas o series de televisión como los pitufos, o portando un mismo color de ropa, opciones elegidas previamente en acuerdo entre los participantes y el general del batallón. La música y la alegría se hacen presentes, sin embargo los trajes se reservan para la presentación de los batallones y el uso de mosquetones para el fin de semana de carnaval.

El segundo punto de reunión general, que da inicio a los recorridos de presentación de los batallones y el fin de semana de carnaval, se encuentra en la calzada de Guadalupe, entre las calles 6 y 2 poniente.

Los batallones salen de sus cuarteles, en medio de la música de banda y ataviados con sus respectivos trajes, hasta la calzada. Una vez ahí toman sus respectivos lugares dentro del largo contingente del desfile de carnaval. De esta manera, la calzada se transforma; los automóviles y camiones dejan de circular por esta vialidad para que los soldados de batallón afinen detalles en sus trajes, den gritos de alegría, practiquen sus pasos de baile o comiencen a disparar los mosquetones. A lo largo de las calles por donde pasan los contingentes, turistas y habitantes de la ciudad se congregan para admirar los trajes de los distintos personajes que son representados en la fiesta, mientras que las caras de admiración o sobresalto se hacen presentes al momento en que los mosquetones son accionados, dejando una estela de humo con olor a pólvora. Los batallones son acompañados por familiares y conocidos de los participantes, quienes son encargados de apoyar en las tareas de seguridad. Portando gafetes de identificación o playeras con el nombre del batallón al que se adscriben, llegan a emplear largas cuerdas, que se extienden a lo largo de cada batallón, para delimitar el espacio de acción de los carnavaleros y la interacción con el público en general, estableciendo también el límite entre el pavimento —espacio de acción para los primeros— y la banqueta —designada para los espectadores—.

EL CENTRO DE READAPTACIÓN SOCIAL

Avanzando sobre la avenida Hidalgo, los batallones llegan al Centro de Readaptación Social de Cholula (CERESO), donde cada general dará a sus soldados la orden de disparar contra este edificio. Es un acto simbólico, pues los carnavaleros detonan el mosquetón, apuntando hacia las paredes o la entrada principal, sin causar algún daño a la estructura. Sin embargo, se dispara con la intención de recordar a todos aquellos inocentes que se encuentran presos. De esta forma, los batallones ha-

cen «justicia», fusilando la institución penitenciaria para «liberar» a los inocentes por medio del carnaval.

LA LLEGADA AL ZÓCALO Y LA «TOMA DE LA PLAZA»

El recorrido continúa hasta llegar al cruce entre la avenida Morelos y la 2 norte, frente al colegio Cisneros, avanzando hasta la 4 poniente para, finalmente, ingresar al zócalo de la ciudad. Todo el recorrido va acompañado por un ambiente festivo, donde los pasos de baile van acompañados por el ritmo de las melodías entonadas por las bandas contratadas. Por medio del baile y la música, las calles se transforman para ser escenarios de la fiesta, territorios de carnaval.

La plaza de la Concordia se convierte en campo de batalla, donde los mosquetones serán detonados en un ambiente eufórico. Durante el sábado de carnaval, cada batallón coloca su bandera sobre los portales que ocupan la presidencia municipal. En un acto simbólico los batallones se apropian del corazón de la ciudad, mientras que las llaves de la misma son entregadas al general en jefe de todos los batallones, cediéndole así el control de la población, con el acto de tomar la plaza. El día domingo, cuando el desfile llega al zócalo, los batallones ingresan a la plaza de la Concordia, lugar donde se escenifica el rapto de la novia y la quema del jacal como referencias a la leyenda de Agustín Lorenzo, un famoso bandolero de la región que raptó a la hija del corregidor, para posteriormente huir del asedio de las autoridades, quienes buscaban hacer justicia ante el desagravio que sufrió el corregidor a manos de tan peculiar personaje. Acto seguido, el general en jefe entrega nuevamente el control de la plaza a las autoridades para, posteriormente, retirar las banderas y dirigirse nuevamente a sus cuarteles, ubicados en los barrios de la ciudad. Sin embargo, durante el tiempo en que el control de la plaza queda en manos de los batallones de manera simbólica, resalta

el hecho de que los poderes municipales se hacen presentes por medio de los policías que resguardan el orden durante el carnaval, o la delimitación de la plaza por parte de barandales para evitar el ingreso de personas ajenas a los batallones, así como para delimitar el espacio en el cual se permite la detonación de los mosquetones. Otro de los contrastes que puede observarse es que, al mismo tiempo en que las nubes de pólvora cubren la plaza, los jardines son ocupados por las familias que se instalan para hacer un día de campo y convivir con los carnavaleros.

CONCLUSIONES

Los elementos mostrados a lo largo de este texto sustentan la presencia de tres ejes: tiempo, sujetos o actores, y lugares, que en su conjunción permiten el desarrollo de actividades lúdicas que refieren a un acontecimiento simbólicamente de carácter bélico y que permiten establecer un momento de tensión figurada, manifestando además una relación dialéctica entre las autoridades, cuyo territorio se encuentra en el centro y el pueblo, es decir, quienes habitan los barrios. El corazón de la ciudad, que ha sido ocupado desde la llegada de los españoles por familias de condición social acomodada, es controlada y resignificada por parte de los barrios, representados en los batallones, que toman el poder durante los tiempos de carnaval.

Dichos elementos conforman la particularidad del carnaval. En este sentido se pretende sugerir que el carnaval de Cholula es expresión de una identidad territorializada, de un conjunto de signos y valores, reconociéndose como una construcción social donde sobresale el papel de la práctica, pensamiento y acción de los sujetos en el marco de coordenadas de tiempo y espacio específicas. Los carnavaleros se apropian del espacio por medio de actividades lúdicas simbólicamente bélicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonfil, G. (1988). *Cholula. La ciudad sagrada en la era industrial*. México: BUAP.
- Gómez, A., Ramírez, R., y Villalobos, L. (2016). Las Cholulas: Historia, cultura y modernidad. En A. Gómez, y R. Ramírez (Coords.), *Territorio, fiesta y ritual en las Cholulas, Puebla* (pp. 21-98). Puebla, México: BUAP.
- Giménez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 5(9), 25-57.
- Gupta, A., y Ferguson, J. (1992). Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference. *Culture Anthropology*, 7(1), 6-23.
- Barabas, A. M. (2010). El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas de México, 17. *Avá. Revista de Antropología*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169020996001>

ANEXOS

Temporalidad del Carnaval de Cholula				
Pega de bandos en los cuarteles de cada batallón y en la plaza principal	Primer domingo de mascaritas o disfiguros	Segundo domingo de mascaritas o disfiguros	Presentación de los batallones	Domingo sin actividad (Celebración de Carnaval en Huejotzingo y fecha señalada por la Iglesia Católica)
				Fin de semana de Carnaval

Figura 1. Distribución de la temporalidad de las fiestas de carnaval en Cholula (elaboró Daniel Sánchez Águila, con la información recopilada en trabajo de campo).

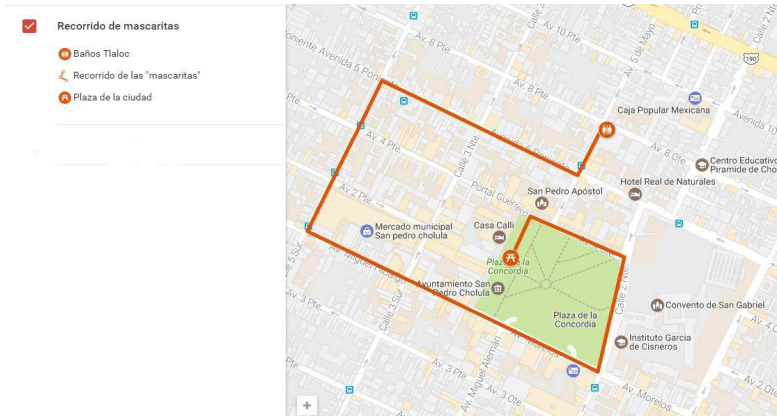


Figura 2. Recorrido de los batallones durante los domingos de mascaritas (elaboró Daniel Sánchez Águila, con la información recopilada en trabajo de campo).

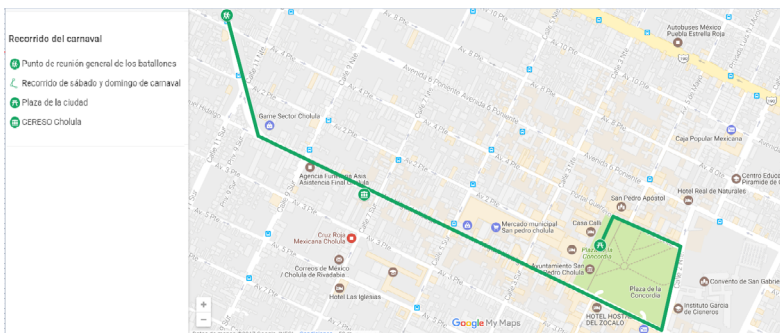


Figura 3. Recorrido de los batallones durante el fin de semana de carnaval (elaboró Daniel Sánchez Águila, con la información recopilada en trabajo de campo).



Batallón de Turcos de San Miguel Tianguisnahuac recorriendo las calles del barrio propio (Fotografía: Sebastián Licona Gámez, 2016).



Batallón de Turcos de San Miguel Tianguisnahuac desfilando por las principales calles del Centro Histórico de San Pedro Cholula (Fotografía: Sebastián Licona Gámez, 2016).



Toma de la Plaza de la Concordia por parte de los batallones de San Pedro Cholula (Fotografía: Sebastián Licona Gámez, 2016).



Paso del batallón de Indios de Tlatempa, captado desde el interior del autobús ruta Directo Cholula (Fotografía: Daniel Sánchez Águila, 2016).



Carnavaleros detonando sus mosquetones al interior del panteón del barrio de Jesús Tlatempa (Fotografía: Daniel Sánchez Águila, 2016).



Miembros del batallón de Indios de San Miguel en la rancheada ofrecida en casa de la familia Ávila (Fotografía: Daniel Sánchez Águila, 2016).

EL CARNAVAL DE HUEJOTZINGO
Y SU INFLUENCIA EN LAS LOCALIDADES DE LA SIERRA NEVADA

Francisco Farfán Salas¹

EL CARNAVAL EN MÉXICO: UNA FESTIVIDAD SIN DEFINICIÓN UNÍVOCA

El carnaval de Huejotzingo, desde su conformación durante la segunda mitad del siglo XIX, se ha convertido en uno de los carnavales más importantes a nivel nacional, atrayendo a todo tipo de visitantes; desde curiosos turistas, hasta artistas, periodistas y académicos nacionales y extranjeros, que han encontrado en esta extraordinaria fiesta un motivo que ha inspirado su labor intelectual. Al preguntarnos por qué esta festividad ha llamado tanto la atención, se debe tener presente la peculiaridad de la forma festiva creada por los huejotzingas; su riqueza simbólica, lo espléndido de sus representaciones, la solemnidad de sus rituales y la acuciosa elaboración de la fiesta; su organización, la hechura de sus atuendos, etcétera, han impulsado a que esta forma festiva se haya transformado en un modelo que se ha adoptado a lo largo del valle Puebla-Tlaxcala.

Para saber en qué consiste la originalidad del carnaval de Huejotzingo es importante saber que en México, como en muchos otros países, el carnaval es una fiesta caracterizada por la multiplicidad de significados que le otorgan sus participantes en cada una de las localidades en que se realiza. Es tal la heterogeneidad de esta celebración, que al comparar algunas de ellas resulta casi imposible encontrar puntos en común, incluso la fecha de realización, que al contrario de lo que pudiera pen-

1. Alumno del Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP (franc132@hotmail.com).

sarse, no es invariable², pues como se verá más adelante, el tiempo del festejo está dictaminado por una dinámica autónoma sustentada en la tradición, y depende de la región en la que se lleve a cabo.

Como bien apunta Francisco Serrano Osorio, el carnaval de Huejotzingo «no acaba de encuadrar con la idea occidental que del carnaval tenemos» (1997, p. 231). Esta idea tiene que ver con un conjunto de rasgos que le otorgan una unidad de estilo y que, conformados durante la Edad Media, siguen aún vigentes en muchos de los carnavales de corte occidental; el carácter cómico, la risa y la dualidad del mundo —hombres vestidos de mujer, reyes tontos o bufones, etcétera—, el mundo al revés, la abolición de jerarquías, reglas y tabúes, que en última instancia son actos simbólicos dirigidos contra la autoridad que representan «un segundo mundo y una segunda vida» al lado de la oficial (Bajtín, 1998, pp. 10-12). Asimismo, el carnaval, entendido como carnestolendas, remite al retiro de la carne, que son «los días anteriores a la cuaresma» (RAE, 2014, s.n.), definición que tampoco aprehende el significado del carnaval de Huejotzingo. Apoyan esta idea los comentarios vertidos por Francisco Serrano:

[...] muchas de las festividades que se realizan antes, durante o incluso después de la Cuaresma en el valle poblano-tlaxcalteca reciben el nombre de carnaval, conservando al mismo tiempo elementos que parecen contradecir la «esencia» de las carnestolendas[...] Se dan eso sí, roles diferentes a los habituales, el tiempo-espacio festivo contrasta con la cotidianidad, es un tiempo-espacio diferente y por lo tanto sus reglas son distintas y no simples inversiones de las reglas del mundo cotidiano (1997, p. 231).

EL CARNAVAL DE HUEJOTZINGO

Oficialmente el carnaval de Huejotzingo se lleva a cabo los cuatro días anteriores al Miércoles de Ceniza, ritual con el que da inicio la Cuares-

2. Formalmente los carnavales o carnestolendas se llevan a cabo los cuatro días previos al inicio de la Cuaresma católica, que se inaugura con los rituales del Miércoles de Ceniza.

ma, periodo de tiempo perteneciente a la liturgia de la tradición cristiana, aunque en realidad esta celebración no respeta los límites marcados por el calendario litúrgico cristiano.

Las actividades del carnaval comienzan con la «pega del bando de policía y buen gobierno de las fuerzas carnavalescas», que es el reglamento que deberán respetar todos los participantes. Esta actividad es realizada por los organizadores del carnaval; el patronato y el general en jefe, junto a su Estado Mayor. El general en jefe es el comandante supremo de los generales y reyes de cada batallón y grupo, respectivamente. Una semana después los contingentes desfilan por las calles principales de la localidad acompañados de las bandas de música en lo que se denomina como «mascaritas», «desfiguros» o «viejitos», que se llevan a cabo todos los domingos a partir de enero y hasta la semana antes de la fecha oficial de celebración, y son considerados como bailes precarnaval³. El carnaval concluye en Huejotzingo con la «Octava de carnaval», el domingo que sigue a los cuatro días oficiales, en donde se realiza el carnaval infantil, una réplica del carnaval pero con participantes que van desde el año de edad hasta los doce años.

Son tres los sucesos que cada año se reviven en el carnaval de Huejotzingo y que constituyen su esencia:

• El rapto de la dama, hija del corregidor de Huejotzingo, por el célebre bandido Agustín Lorenzo y su gavilla de salteadores; el Meco, el Tierra Adentro, el Gachupín, el Tecotén o Tecolote, el Pato y el Zopilote. En una de sus muchas andanzas, Agustín Lorenzo, al llegar a Huejotzingo se enamora perdidamente de la hija del corregidor, un amor imposible dada su condición social. El bandido enamora a la dama por medio de cartas que su secuaz, el Meco, le hace llegar hasta su balcón, y ambos acuerdan fugarse. Los enamorados logran escapar a la persecución de la guardia del corregidor y se casan en una pequeña choza ubicada al pie de los volcanes, en el escondite del bandido. Poco después la guardia encuentra el escondite y quema la pequeña choza, pero los enamorados consiguen huir una vez más⁴.

3. Los desfiguros se caracterizan por su carácter cómico, quizá por ello no son considerados como parte del carnaval, pues para los huejotzingas este debe sustentarse en hechos históricos.

4. Existen, dentro y fuera de la localidad, variaciones de la leyenda de Agustín. Las hazañas del mítico bandido aún están presentes en los estados de Morelos y Guerrero, al respecto ver

- El segundo suceso tiene que ver con la lucha contra la Intervención Francesa y la representación de la Batalla del 5 de Mayo de 1862, en la que se rechazó el ataque fraguado por las tropas francesas que, posteriormente, posibilitarían la efímera existencia del Segundo Imperio Mexicano. En dicha batalla participaron algunos habitantes de la población, de acuerdo con los testimonios vertidos por los danzantes actuales, como en su momento lo hicieron sus abuelos y bisabuelos. «Antes la fiesta se realizaba por medio de bailes de viejos hasta que algunos huejotzings liberales decidieron crear algunas comparsas que recordaran a los batallones participantes durante la intervención» (Dávila, Serrano y Castillo, 1996, p. 17). Esto le platicó su abuelo a Maximiliano Ávila, nacido en 1902. Los demás testimonios coinciden en señalar que la fiesta se transformó entre 1868 y 1876, años en los que se crearon y anexaron los batallones de soldados franceses o зуавos, turcos —considerados soldados africanos traídos a luchar por órdenes de Napoleón III—, zapadores, zacapoaxtlas e indios serranos.

- Finalmente, el tercer suceso tiene que ver con la conmemoración del primer casamiento católico de indios en la Nueva España celebrado en Huejotzingo, de acuerdo con el testimonio dejado por fray Toribio de Benavente Motolinía, quien lo celebró antes de 1526. Este contingente lleva a cabo un casamiento tradicional típico de la región.

Además de los personajes mencionados, existen otros grupos de danzantes que complementan el cuadro histórico de Huejotzingo representado en el carnaval: el señorío huexotzinca —antes conocido como los Apaches—, que recuerda a la comunidad sus orígenes prehispánicos, y el grupo de negritos, el cual es una reminiscencia de la condición de esclavitud de los africanos llegados a la Nueva España. Junto a estos existen otros personajes como el arriero, que es ahorcado frente al palacio y que forma parte de la trama de Agustín Lorenzo, o los diablitos.

Otro de los elementos peculiares del carnaval en cuestión está re-

(Sánchez, 2006) y (Dávila, Serrano y Castillo, 1996).

Sobre esta representación y el carnaval en general Arturo Warman (1972) ha dicho, de manera simplista, que es una variante de la danza de moros y cristianos, lo cual está equivocado, en primer lugar por el escaso o nulo trabajo de campo realizado en Huejotzingo y sus consecuentes equívocos al describir e interpretar el significado de la fiesta, en segundo lugar, por las funciones diferentes que cumplen ambas fiestas; una se representa en las fiestas patronales, mientras que la de Huejotzingo durante su carnaval, y finalmente, por el conocimiento fragmentado de Warman sobre la extensión de la leyenda de Agustín Lorenzo y el complejo fenómeno de mitificación de personajes como este. La multiplicidad de la fiesta huejotzinga invita a mirarla como una fiesta nueva, con matices propios.

lacionado con las actividades realizadas por los diferentes batallones y grupos. Algunas de estas actividades rituales contienen una fuerte carga emocional y un gran valor simbólico.

La «entrega de la plaza de armas» es el acto mediante el cual el presidente municipal entrega simbólicamente el poder al general en jefe; la «colocación de banderas» tiene lugar el sábado después del desfile de entrada, actividad que marca el cuartel de cada batallón. Posterior al desfile y al robo de la dama se realizan los «simulacros», en el cual dos batallones guerrear tratando de hacer retroceder al bando contrario; los días lunes y martes de carnaval se realizan las «visitas al panteón». En uno de los actos más emotivos de la fiesta, los danzantes acuden a las tumbas de los que en vida fueron carnavaleros pertenecientes a su batallón, dejan una corona de flores mientras bailan, disparan, toman y comen junto a los difuntos, acompañados por la música de banda, y finalmente, con la «entrega de banderas» del día martes por la tarde, los generales de cada batallón traspasan la responsabilidad de llevar el batallón el próximo año.

Las representaciones y demás actividades dentro del carnaval dejan claro que todas las actividades en la celebración deben ser coherentes, fundadas en el pasado de los huejotzingas. Así se puede decir que el carnaval en Huejotzingo cumple una función primordial dentro de la población; la de recordar su pasado, uno que los huejotzingas han hecho suyo, o dicho en otras palabras, es el carnaval una forma de memoria colectiva festiva.

Para André Leroi-Gourhan «la esfera en que se cristaliza la memoria colectiva de los pueblos con y sin escritura es la que da fundamento a su existencia: los mitos de origen, que a su vez, se resguardan al interior de los rituales: es dentro de la memoria colectiva donde se entreveran historia y mito, se confunden en un solo relato verídico que da cuenta del devenir de la población» (Le Goff, 2004, p. 135). Por ello es co-

recta la aseveración de Luis Cardoza cuando afirma que el huejotzinga en el carnaval no está representando, está viviendo una experiencia, en su fiesta hay algo remoto, algo propio de ellos «que no comprendemos con nuestros ojos occidentales» (Cardoza, 1942, pp. 207-211), es decir, que no se actúa ni se representa sino que se reviven los acontecimientos, los límites entre el pasado y el presente se difuminan.

EL CARNAVAL EN EL VALLE PUEBLA-TLAXCALA, UNA CELEBRACIÓN CON RASGOS HUEJOTZINGAS

La cualidad del recuerdo colectivo, la elegancia de los trajes de los soldados; las barcinas repletas de fruta y un cacomixtle u otro animal disecado en las espaldas de los indios serranos; el característico movimiento del penacho de un zapador, de los «cabezones», al bailar, o de los «papeludos», los zacapoaxtlas, con sus elegantes trajes, casi invariables en el tiempo; la euforia sentida al disparar un mosquetón; el olor a pólvora, la vehemencia de la danza bajo la música de las innumerables bandas locales o de Oaxaca; los simulacros de guerra, desfiles, el robo... en fin, todos estos elementos generan un éxtasis colectivo, comunitario, al que se suma la solemnidad de sus actividades rituales: las visitas a sus fallecidos, la entrega simbólica del poder al general en jefe, el traspaso de cargos mediante la entrega de banderas. A fin de cuentas, es a todos estos elementos a que se debe el éxito de la fiesta, la inmensurable importancia que tiene para los huejotzingas y la adopción de la misma por sus vecinos de las comunidades aledañas, para quienes el carnaval se ha convertido en uno de sus más importantes rasgos de identidad, en la fiesta más trascendente para la localidad, título que comparte con sus fiestas patronales.

La forma de carnaval inventada en Huejotzingo se ha expandido por las comunidades y municipios ubicados en las faldas de la Sierra Nevada a lo largo de un proceso iniciado en los albores del siglo pasado —o incluso antes—⁵. Es la fiesta por excelencia del valle Puebla-Tlaxcala, pues diversas localidades han adoptado esta forma festiva trazando con ello los límites de una región carnalesca, una región cultural cuyas fronteras son dibujadas por la realización del carnaval y de la cual Huejotzingo se posiciona como el centro⁶.

La región se hace visible al concluir los cuatro días oficiales de carnaval en Huejotzingo; a partir de ese momento se inaugura un ciclo de festividades que terminarán hasta el último fin de semana del mes de mayo. Estas celebraciones se dividen en dos tipos: Las «Octavas de carnaval» y los «Simulacros —o representaciones— de la Batalla del 5 de Mayo». En 2015 se registraron un total de 16 celebraciones y se clasificaron de la siguiente manera⁷:

Carnavales, octavas y simulacros en la región de la sierra nevada (2015):

14-17 de febrero

Carnaval de Huejotzingo, Puebla

Carnavales:

22 de febrero

Santa María Nepopualco (Primera octava, Huejotzingo)

Santa Ana Xalmimilulco (Huejotzingo)

Domingo Arenas, Puebla (Cabecera municipal)

San Pedro Cholula, Puebla (Cabecera municipal)

San Antonio Tlatenco (Chiautzingo, Puebla)

5. Esto no quiere decir que antes no se celebrara el carnaval en las localidades cercanas, sino que esta fiesta pasó por una reinterpretación, adoptando los personajes y actividades creados en Huejotzingo.

6. Esta afirmación se sustenta en el trabajo de campo realizado entre los años 2015-2017, periodo en que se visitó un total de veinte celebraciones de diversas localidades de la Sierra Nevada.

7. Es importante señalar que el presente texto forma parte de un trabajo de investigación más amplio aún en proceso de conclusión, y si bien la información vertida en él es confiable, la clasificación de la información obtenida y la interpretación de los datos no son los definitivos.

1 de marzo

Santa María Atexcac (Huejotzingo)
Santa María Nepopualco (Segunda octava, Huejotzingo)
San Juan Pancoac (Huejotzingo)

8 de marzo

San Miguel Tianguizolco (Huejotzingo)

Simulacros y representaciones del 5 de mayo:

5 de mayo

San Felipe Teotlalcingo, Puebla (Cabecera municipal)
San Miguel Xoxtla, Puebla (Cabecera municipal)
Santa María Zacatepec (Juan C. Bonilla, Puebla)
San Juan Tuxco (San Martín Texmelucan, Puebla)

10 de mayo

San Buenaventura Tecaltzingo (San Martín Texmelucan)
Santa María Moyotzingo (San Martín Texmelucan)

17 de mayo

San Matías Atzala (San Felipe Teotlalcingo)

24 de mayo

San Agustín Atzompa (San Lorenzo Chiautzingo, Puebla)

Cuadro de clasificación de las octavas y simulacros (elaboración con base al trabajo de campo realizado durante el primer semestre de 2015).

Además de estas localidades, la forma festiva de Huejotzingo se ha extendido a otras poblaciones: San Baltazar Atlimeyaya⁸, Tianguismalco; al estado de Tlaxcala, en el municipio de Nativitas, donde se realiza el carnaval en tres localidades: San Miguel del Milagro primero, Nativitas después y, finalmente, en la Concordia. Los mosquetones tallados por los artesanos huejotzingas y algunos trajes han llegado también al estado de México, en las celebraciones del 5 de Mayo del Peñón de los Baños y San Juan de Aragón. De igual forma se ha expandido hacia Estados Unidos gracias a los migrantes de Huejotzingo y la región: en Philadelphia, Pensilvania; Passaic, Nueva Jersey y Willimantic, Connecticut. Este proceso ha convertido a esta forma festiva en una de las más difundidas y con mayor número de participantes del país, pues tan solo en Huejotzingo llegan a bailar alrededor de veinte mil per-

8. Cecilia Vázquez, comunicación personal.

sonas (H. Ayuntamiento de Huejotzingo, 2017), en otras localidades como San Pedro Cholula, San Miguel Xoxtla, San Felipe Teotlalcingo o Santa María Moyotzingo, de tres mil a cuatro mil danzantes por cada una, y en los de menor tamaño siempre rondan los mil participantes.

LAS OCTAVAS DE CARNAVAL EN SANTA MARÍA NEPOPUALCO Y EL SIMULACRO DEL 5 DE MAYO EN SAN FELIPE TEOTLALCINGO

En las comunidades de Santa María Nepopualco, Huejotzingo, y San Felipe Teotlalcingo podemos encontrar dos ejemplos de la importancia que el carnaval ha tenido en la región y de su vinculación con Huejotzingo. Cada población que lleva a cabo la festividad la adapta de acuerdo a sus necesidades, gustos y a sus formas tradicionales de organización, dando como resultado celebraciones sumamente interesantes y con un gran contenido simbólico.

En Nepopualco⁹, junta auxiliar de Huejotzingo, colindante al este con la cabecera municipal, y al oeste con el imponente volcán Iztaccíhuatl, se llevan a cabo las «octavas de carnaval» los dos fines de semana siguientes a los cuatro días formales del carnaval huejotzinga. La organización de la festividad recae sobre el sistema tradicional de cargos religiosos que pone al descubierto su legado como pueblos originarios: las mayordomías y los encargados. Los encargados son un grupo de cinco o seis personas por barrio que tienen la encomienda de organizar la fiesta¹⁰; contratación de las bandas, organización de su barrio, cuida-

9. A Santa María Nepopualco se realizaron dos visitas de campo, la primera el domingo 5 de marzo y la segunda el domingo 12 de marzo de 2017. Se agradece la cortés atención de las personas entrevistadas durante la visita de campo: a la mayordomo del barrio 2 de febrero, Marisol González Romero; a uno de los encargados de los batallones del barrio 2 de febrero, Ricardo González Romero; a René Solís Escobar, uno de los encargados del casamiento indígena; a Luis Sánchez Pérez y Everardo López, dos de los encargados de los batallones del barrio 25 de diciembre; a Domingo García, mayordomo del barrio 25 de diciembre, y finalmente al presidente de la junta auxiliar de Santa María Nepopualco, Guillermo Ramírez Guevara.

10. Cada barrio adopta el nombre de la fecha en que celebran sus fiestas más importantes: primer barrio, 2 de febrero; segundo barrio, 25 de diciembre; tercer barrio, 5 de agosto; cuarto barrio, 19 de abril.

do del orden de los soldados, etcétera; los mayordomos, por su parte, son una familia que tiene la responsabilidad de ofrecer una comida a los batallones de su barrio, ya sea el almuerzo, la «media» o la cena, es decir, una mayordomía por comida.

Tanto los encargados como los mayordomos son anunciados durante la «media», mientras la banda toca una diana por cada uno de ellos, aunque realmente son elegidos con anticipación de entre los carnavales del barrio. En cuanto a la elección de mayordomos, los encargados les piden que acepten el cargo ofreciéndoles un chiquihuite, es decir, una canasta repleta de fruta y/o pan, lo que se conoce como propuesta.

Los participantes que «juegan» conforman los batallones de zuavos, turcos, zapadores, indios serranos y zacapoaxtlas; también participa el casamiento indígena, que como es característico, está conformado mayoritariamente por mujeres, a este lo acompaña un pequeño grupo de «ositos», personajes con máscara de oso o lobo y cubiertos por *paxtle*.

De manera similar que en Huejotzingo, los batallones realizan sus domingos de mascaritas anteriores a la fiesta, los sábados anteriores a la octava participan también algunos batallones y los domingos de la primera y segunda octavas, comienzan a las siete de la mañana, con la misa y bendición en la iglesia de Santa María; cada batallón entrega arreglos florales al interior de la iglesia, algunos visitan el panteón y después del almuerzo desfilan por las calles principales. El día lunes, conocido como «la curada», se hace el cambio de autoridad con la entrega de banderas.



Primera octava de carnaval en Nepopualco: casamiento indígena (lado izquierdo) y elección de próximos encargados (Fotografía: Francisco Farfán, 2017).

La octava de carnaval en Nepopualco es la segunda celebración más grande de la población después de su fiesta patronal dedicada a la Virgen de las Nieves el día 5 de agosto —se celebra del 1 al 8 de agosto—, y en la cual llega en peregrinación gente del Estado de México (Ameameca) y Tlaxcala. Después de esta fiesta le sigue en importancia la dedicada a San Expedito el día 19 de abril. Es una fiesta marcada por la tradición de la comunidad con la que fortalecen su identidad, así como los vínculos sociales y culturales con la cabecera municipal, que es Huejotzingo.

Por su parte, el simulacro de la Batalla del 5 de Mayo de 1862 realizado en San Felipe Teotlalcingo, cabecera del municipio homónimo, es celebrado con gran ánimo por los catorce batallones que hacen de esta celebración una de las tres representaciones más grandes después del carnaval de Huejotzingo¹¹. La organización de la fiesta recae en la

11. Se agradece la atención de los generales del batallón «Guardia nacional» José Francisco Juárez Cazabal y Uriel Suárez Velázquez, así como de Brenda Suárez Pretelín durante los días 4 y 5 de mayo de 2016 en que, amablemente, nos recibieron durante su celebración. De la misma forma es pertinente señalar el apoyo de Adonai Juan Javier Peña, entusiasta camarógrafo de los carnavales en la región que hizo posible el contacto con los integrantes del batallón.

comisión organizadora y el general en jefe, mientras que cada general se encarga de organizar a su batallón, contratar a las bandas y dar las comidas y bebidas a los participantes.



Bendición de mosquetones en San Felipe Teotlalcingo (Fotografía: Francisco Farfán, 2016).

Las actividades comienzan días antes con la pega del bando o reglamento de la festividad. Posteriormente el día 4 de mayo los batallones arriban a la iglesia de San Felipe, acompañados de una banda de música para tocarle «las mañanitas» en su día y pedir por su protección para el simulacro. Algunos, como el batallón Guardia nacional, acuden a la «bendición de mosquetones», pequeño ritual realizado al interior de la iglesia, en el que juntan sus armas y abogan por la protección de su santo patrono. La festividad del 4 de mayo, día de San Felipe, es más pequeña aunque no menos importante, dentro de sus actividades se puede ver, en la explanada municipal, un pequeño grupo de viejitos y

Finalmente se agradece el apoyo del fotógrafo José Zamora Romero y de la antropóloga Cecilia Vázquez Ahumada durante el trabajo de campo.

una pareja de novios que bailan con la música de banda para después desposarse frente al palacio municipal. «Antes llegaban los negritos y los moros», comenta un danzante, pero ahora reservan sus energías para las actividades del día siguiente. El día concluye con la boda fingida y la quema de toritos.

El 5 de mayo las actividades comienzan a las seis de la mañana con el izamiento y los honores a la bandera en las instituciones gubernamentales: centros de salud, escuelas y palacio de gobierno; cada batallón está asignado a un punto específico, después continúan con el desayuno, la entrega de coronas al panteón, el desfile que rodea a la localidad y la comida ofrecida al batallón por los generales. Los batallones de zuavos, turcos, zacapoaxtlas, indios serranos y zapadores danzan y disparan sus mosquetones por toda la comunidad. Algunos de estos batallones se ven enriquecidos con la presencia de otros personajes, como los lobos u osos vestidos con *paxtle*, o los charros calavera provenientes de San Sebastián Tecoloxtitlán y Santa Martha Acatitla (Iztapalapa, Estado de México). De la misma forma, algunos danzantes de Huejotzingo acuden también a esta representación, como acuden a muchas otras de las comunidades cercanas.



Izamiento de bandera (lado izquierdo) y batallón dirigiéndose al desfile en Teotlalcingo (Fotografía: Francisco Farfán, 2016).

En estas actividades se puede percibir la comunión entre la tradición y el nacionalismo que animan la festividad, recordando la gloriosa batalla de Puebla de 1862, tan presente en la memoria de los habitantes de San Felipe Teotlalcingo y de sus juntas auxiliares, San Matías Atzala y San Juan Tlale, en donde también realizan el simulacro en días posteriores al de San Felipe.

LAS ACTIVIDADES RITUALES DEL CARNAVAL Y LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Las actividades rituales del carnaval de Huejotzingo se han establecido también en las octavas y simulacros de las comunidades aledañas; el robo de la dama es representado tanto en San Pedro Cholula como en el municipio de Nativitas; las visitas al panteón existen en prácticamente en todos los carnavales y simulacros de la región, así como la entrega de las banderas. Sumado a estas actividades, la forma escalonada de las fechas en que realizan la festividad expresa que todas ellas se sujetan a pautas comunes de comportamiento, que tienen que ver con su condición como pueblos originarios¹².

A su vez, los pueblos originarios se articulan a un sistema de mayores dimensiones denominado por Andrés Medina Hernández como pueblos-altepeme, que define como:

Sistemas complejos de organización social, articulados por antiguas identidades mesoamericanas y novohispanas, y cuya lógica política y religiosa tiene como referente el sistema de los altépetl, sobre todo en la complejidad de sus ciclos ceremoniales, que se entrelazan para expresar una unidad que trasciende a la comunidad (Medina, 2007, p. 22).

12. De acuerdo con Andrés Medina (2007), «Un pueblo originario es aquel que conserva elementos políticos, económicos y culturales, heredados de su pasado prehispánico y colonial. Estos pueden ser tanto su traza urbana; sus formas de organización comunitarias —mayordomías, fiscalías, comisiones, asambleas, etcétera—; su relación con la tierra, tanto cultural, como económicamente; su ciclo anual de ceremonias festivas, así como su memoria histórica, principalmente oral».



Entrega de coronas al panteón en San Miguel Tianguizolco (2017) (parte superior), y en Santa María Moyotzingo (2016) (Fotografía: Francisco Farfán)

Las localidades que componen este sistema son pueblos independientes con sus propios gobernantes que, a su vez, reconocen el poder central de las cabeceras principales.

A través del carnaval, la región de la Sierra Nevada se articula culturalmente en torno al territorio del Huejotzingo prehispánico, uno de los más extensos e importantes señoríos durante el posclásico tardío: «se extendía al norte hacia Texcoco [...], en el oriente, hacia Tlaxcallan [...], en el valle de Atlixco limitaba al occidente con Ocopetlayucan-Tochimilco [...], al sudoeste con Atzitzihuacan y al sur con Cuauhquechollan» (Dyckerhoff, 1988, pp. 33-34).

De esta forma, la Sierra Nevada se posiciona como una extensa región carnavalesca de suma importancia, una región que se encuentra delimitada, no tanto por las relaciones políticas ni económicas dictadas por una lógica movida por el mercado, sino por una dinámica cultural

visible mediante la realización del carnaval, que incluso ha desbordado los límites de la región y se ha extendido por diversas latitudes dentro y fuera del país. El acercamiento hacia estas prácticas culturales invita a la reflexión sobre la centralidad de estas formas festivas en la construcción de las identidades locales y la recepción, negociación e interpretación de los pueblos originarios, de las políticas del Estado —tanto culturales como económicas— y las formas de poder que emanan del mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardoza y Aragón, L. (1942). Flor y misterio de la danza: Carnaval de Huejotzingo. *Cuadernos americanos*, 1(1), 207-216. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f3p3ER>
- Dávila, J., Serrano, F., y Castillo, A. Y. (1996). *Guerra al pie de los volcanes. El carnaval de Huejotzingo*. México: BUAP.
- Dyckerhoff, U. (1988). La época prehispánica. En J. Hanns (Ed.), *Milpa y hacienda: Tenencia de la tierra indígena y española en la cuenca del Alto Atoyac, Puebla, México (1520-1650)* (pp. 18-49). México: Fondo de Cultura Económica.
- H. Ayuntamiento de Huejotzingo. (2017). *Carnaval de Huejotzingo, edición 149 lista para brindar un ambiente familiar*. Recuperado de <http://huejotzingo.gob.mx/carnaval-de-huejotzingo-edicion-149-lista-para-brindar-un-ambiente-familiar/>
- Le Goff, J. (2004). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Medina, A. (2007). Pueblos antiguos, ciudad diversa. Una definición etnográfica de los pueblos originarios de la ciudad de México. *Anales de Antropología*, 41(2), 9-52.
- Sánchez, V. H. (2006). *De rebeldes fe. Identidad y formación de la conciencia zapatista*. México: La rana del sur, S.A. de C.V.
- Serrano, F. (1997). Lo carnavalesco en la cultura popular de Huejotzingo. En R. Alvarado, y L. Zavala (Eds.), *Voces en el umbral: M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas* (pp. 227-236). México: UNAM.
- Warman, A. (1972). *La danza de moros y cristianos*. México: SEP.

NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE EL CARNAVAL
Y LAS IDENTIDADES SOCIALES:
EL CASO DE LA CAMADA ZELTZIN, TLAXCALA

Luis Jesús Martínez Gómez¹

Janina Cid de Jesús²

El presente documento tiene la finalidad de mostrar la importancia que tiene el carnaval de Tlaxcala en el proceso de construcción de la identidad de las camadas que participan en la celebración del mismo. Para dicha labor, el presente texto ha sido dividido en cuatro apartados: el primero realiza una breve caracterización del carnaval de Tlaxcala, entendido como una celebración y tradición de suma importancia para sus pobladores; el segundo aborda el caso de la camada Zeltzin, la cual es vista como una de las agrupaciones de huehues más significativas dentro del estado de Tlaxcala —cabe señalar que, a partir de este estudio de caso, se pretende mostrar que las camadas y sus danzas constituyen un símbolo fundamental no solo para la celebración del carnaval, sino también para el proceso de construcción de la identidad social de las mismas. Por si fuera poco, en este apartado se incorporan algunas anotaciones teóricas en torno al concepto de identidad a fin de orientar el análisis del tema en cuestión—; el tercero identifica algunos de los principales atributos que contribuyen a la configuración de la identidad de la camada Zeltzin y cómo en la práctica tales identificadores representan elementos centrales en los procesos de competencia,

1. Profesor-investigador del Colegio de Antropología Social, BUAP (procesos_transaccionales@yahoo.com.mx).

2. Licenciada en Antropología, Universidad Autónoma de Tlaxcala (antropos.cultura.janina@gmail.com).

inclusión y exclusión que se conducen al interior del Carnaval; en el cuarto se presentan algunas conclusiones preliminares sobre nuestro estudio de caso.

CARACTERIZACIÓN DEL CARNAVAL DE TLAXCALA

La versión oficial sobre el origen del carnaval de Tlaxcala refiere una sátira que los indígenas tlaxcaltecas desarrollaron a manera de desahogo y venganza en contra de los ricos hacendados españoles para quienes trabajaban desde la época colonial, los cuales prohibían la participación indígena en sus eventos festivos particulares. Esta versión es generalmente promovida por las instituciones estatales del gobierno de Tlaxcala, tales como la Secretaría de Educación y la Secretaría de Turismo, a través de folletos turísticos y distintos medios de comunicación masiva que incluyen el internet y redes sociales.

Ahora bien, la configuración del carnaval de Tlaxcala se destaca por la amplia variedad de camadas que durante sus celebraciones lucen y presentan variopintos trajes, danzas y bailes. Huelga decir que estos componentes pueden rastrearse cuando menos tres siglos atrás (Serrano, 2009). Sin embargo, con el paso de los lustros el carnaval ha sufrido un conjunto de transformaciones o procesos de hibridación cultural, por ejemplificar tenemos la sustitución, incorporación o mezcla de imágenes, materiales y elementos diversos en los trajes, la música y coreografía propia de dicha festividad, resultado de su naturaleza dinámica y expresión viva de las comunidades (Ramos de Temoltzin, 1997).

Lo que la cronología de los sucesos nos revela, a través de uno de los documentos más antiguos que registramos en el Archivo histórico de Tlaxcala (febrero-agosto de 2013)³, es que la alusión a la festividad del

3. Acta promulgada por el conde de San Román que data de 1669, cuyo contenido ilustra el veto español a esta expresión artística indígena. Documento que da fe de una circunstancia o alegato institucional, que se encuentra bajo el resguardo del Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala.

carnaval está relacionada con un alegato institucional, en donde se le notifica a los danzantes de la posibilidad de ser sancionados si alguno de estos osaba burlarse de alguna persona —españoles—, puesto que su señoría había tenido noticia sobre los tres días de festividades en Tlaxcala, en los que personas de cualquier sexo o grupo social bailaban por las calles y casas, enmascarados y portando distinta clase de atavíos.

Sucede, en efecto, que algunos danzantes conducían su labor «solo para satirizar el crédito de otros participantes provocando sediciones y graves pecados» (Serrano, 2009, p. 28). Pese a lo anterior, en el manuscrito no se especifica qué grupos sociales participaban en dicha festividad, es decir, si eran indígenas, mestizos, negros, mulatos o españoles, no obstante, sí revela que solo algunos de los danzantes se burlaban de la gente.

Actualmente la celebración del carnaval de Tlaxcala coincide con varios aspectos que yacen en las primeras referencias documentadas, por ejemplificar tenemos el caso de la existencia de danzantes que portan trajes agraciados y personajes diversos que se entremezclan con las camadas participantes. Otro de los aspectos que coincide es la celebración misma, relacionada con la ejecución de danzas efectuadas por las camadas a lo largo del carnaval, así como su competencia durante dicha festividad.

Pese a las particularidades que pueda abrazar el carnaval de Tlaxcala, no podemos desdeñar que, en su interior, convergen elementos de otras regiones de México, tal es el caso de los desfiles de comitivas, la elección de la reina, la ejecución de danzas características de carnaval que se acompañan de música y orquestas populares. Sin embargo, hallamos elementos propios como el remate⁴ y las ceremonias de transmisión de «cargos» en el comité organizador (Sevilla *et al.*, 1984).

4. El remate es el evento que da por concluida la temporada de carnaval, constituye la última presentación de las camadas participantes y, por lo general, incluye una verbena popular.

Por si fuera poco, cada municipio y/o localidad que conforma al estado organiza sus propios eventos acorde a una serie de tradiciones y costumbres.⁵ Además, las fechas en que se festeja el carnaval varían año con año, dependiendo del calendario litúrgico católico, empero, hay localidades que celebran exclusivamente el carnaval el domingo, lunes y martes, antes del miércoles de ceniza.

Otras más lo festejan a partir de esta última temporalidad. Sin embargo, durante el magno evento celebrado en la capital del estado, suelen participar la mayoría de sus municipios a través de sus respectivas camadas. Ahora bien, el número de camadas varía dependiendo del número de habitantes y barrios, o bien del grado de relevancia social que el carnaval y la danza posean para la población que representan.



Camada Zeltzin. Baile de cuadrillas en la explanada del parque central en el centro de la ciudad de Tlaxcala (Fotografía: Janina Cid de Jesús, 2012).

5. El estado cuenta con 1,169,936 habitantes, distribuidos en ocho regiones que se dividen en sesenta municipios, con un total de 1,382 localidades (INEGI, 2010).

Históricamente, una de las principales costumbres en el estado de Tlaxcala ha sido su tradicional carnaval, el cual inicia el viernes anterior al Miércoles de Ceniza. Adviértase que son muchos los eventos que conforman la mencionada festividad, no obstante, entre los más significativos se hallan las danzas de los huehues —viejos—, personajes reconocidos como artistas populares que dedican su vida a conservar su tradición. Puede decirse que, en general, las camadas se conforman entre veinte y cuarenta integrantes que, de acuerdo a su región, danzas y atuendos, reciben un determinado nombre.

Sucede, en efecto, que el carnaval inicia varios días previos a la Semana Santa con un desfile en el centro de la ciudad. No obstante, meses previos al mismo son dedicados al ensayo de las coreografías que entrarán en escena durante los tiempos festivos, en donde las camadas provenientes de todo el estado tendrán la oportunidad de presentar sus danzas en el Palacio de Gobierno.

De cualquier modo, durante la época de carnaval el centro de la ciudad se transforma; sus calles aledañas son cerradas a la circulación vehicular a fin de convertirse en espacios lúdicos que permitan el libre andar de los espectadores y la convivencia con los huehues. No obstante, las audiencias deben respetar la línea física y simbólica que se construye entre el espectador y el espectáculo, a fin del libre tránsito de cada una de las camadas participantes. Hay que señalar que, en ocasiones, el público permanece tranquilo y/o conmovido por los actos expresivos y parafernalia que ocurre a su alrededor: penachos de todos tamaños, formas y colores; atavíos sorprendentes; máscaras caucásicas o de rasgos africanos, ya sea con lunares cerca del bigote o enmarcando la mirada, ya sea con o sin diente de oro en su sonrisa; y disfraces de seres demoniacos u otros que pueden parodiar a determinados personajes públicos o políticos del estado de Tlaxcala.

Pese a las similitudes que yacen entre las camadas de huehues, es dable señalar que los grupos de danzantes se distinguen entre sí por la hechura e íconos bordados en sus trajes, penachos, zapatos que calzan o la agilidad con que se mueven. Sin embargo, sus vidas se ven entrecruzadas por el baile, danza, música y otra serie de prácticas que desvelan un constante proceso de negociación y reconfiguración de su identidad.

Quizás convendría decir que de todas las cuadrillas que danzan en el centro de Tlaxcala, la camada Zeltzin suele robar la atención de oriundos y visitantes, debido al reconocimiento que tiene por su particular forma de danzar y su destreza, pues a juicio de sus integrantes y espectadores posee y ejecuta los mejores pasos de baile. Paradójicamente, desde sus inicios los fundadores de esta camada acuñaron su nombre con la esperanza y convicción de convertirse en la principal agrupación dentro del carnaval. En este sentido, hallamos que la palabra «Zeltzin», proviene del vocablo náhuatl que evoca el significado de «el número uno o la primera».

En cuanto a sus orígenes hallamos que la camada Zeltzin fue fundada el 10 de febrero de 2002 por Miguel Ángel Oropeza, Josué Cuecuecha, Froylan Barbosa, Antonio Gómez y Enrique Cuecuecha. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta agrupación fue sumando a otros integrantes entre sus filas. Actualmente hallamos la existencia de 45 parejas de hombres y mujeres, cuya participación ha estado presente en la mayoría de los municipios del estado de Tlaxcala. Cabe mencionar que sus logros alcanzados a lo largo del tiempo por su práctica dancística, entrega y disciplina, se traducen en su reconocimiento y alta estima por parte de los pobladores de dicha entidad federativa, quienes ven reflejado en el carnaval un símbolo preponderante en la construcción de su identidad.

A propósito del tema de la identidad y de las particularidades que acompañan a la participación de este grupo de huehues, en este trabajo

nos interesa indagar de manera exploratoria en el siguiente cuestionamiento: ¿Qué papel desempeñan las prácticas de la camada Zeltzin en la construcción de su identidad en el marco del carnaval de Tlaxcala?

A decir verdad, partimos de la premisa de que la identidad configurada entre los integrantes de la camada Zeltzin se conforma a partir de distintas prácticas rituales, teatrales y organizacionales, cuyo eje articulador descansa en la danza. En efecto, creemos que la ejecución de las danzas realizadas por las camadas de huehues, representan un símbolo fundamental en la configuración de su identidad, pues suscitan un proceso de inclusión y exclusión que, a través de la competencia de una serie de atributos dentro del carnaval, dibujan la alteridad y la diferencia entre los miembros de estas agrupaciones.



Fotografía panorámica de los integrantes de la camada Zeltzin (Fotografía: Janina Cid de Jesús, 2012).

IDENTIDAD Y CARNAVAL: EL CASO DE LA CAMADA ZELTZIN

Como el lector se habrá dado cuenta, este trabajo pretende explorar el proceso de construcción de la identidad de la camada Zeltzin a partir de sus prácticas culturales, las cuales que efectúa al interior del carnaval en Tlaxcala. Pero sobre todo, busca explicar cómo a través de ciertos

atributos identificadores la camada logra negociar su pertenencia y reafirmar su identidad social.

Ahora bien, el horizonte teórico del presente trabajo yace en la propuesta conceptual de la identidad social de Gilberto Giménez. Al respecto, podríamos comenzar diciendo que, para el autor, las identidades sociales requieren de contextos de interacción, en donde es dable situar un esquema de representaciones sociales compartidas, tal es el caso de las tradiciones culturales, saberes compartidos, etcétera. Además, este tipo de identidad permite a los sujetos administrar su propia identificación y diferencias, manteniendo de este modo relaciones interpersonales y respondiendo de esta manera «en primera persona» (Giménez, 2011).

Ciertamente, este tipo de identidad necesita ser aprendida y reaprendida constantemente, por si fuera poco, debe ser visible frente a los demás, principalmente entre aquellos que niegan su reconocimiento, obligándolos a generar estrategias de manifestación y visibilización colectiva (Giménez, 2005).

De esta forma, las identidades operan a partir del autorreconocimiento y la autoidentificación de forma categórica. Conviene señalar que Giménez clasifica a la identidad de forma individual y colectiva. Sin embargo, lo que aquí nos interesa destacar es el caso de las identidades colectivas.

Adviértase que en el análisis de las identidades individuales y colectivas, estas son concebidas a partir de la contraposición de una sobre la otra, sin embargo, una definición más exacta sobre las identidades colectivas está relacionada con las:

[...] entidades relacionales presentadas como totalidades diferentes de los individuos que las componen y obedecen a procesos y mecanismos específicos [...] constituidas por individuos vinculados entre sí por un sentimiento común de pertenencia, implica compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales (Giménez, 2005b, p. 29).

Ahora bien, la función de la identidad colectiva no es meramente despersonalizar al sujeto individual de todos los atributos mencionados anteriormente, antes bien implica ser concebida desde la identidad personal (*Ibid.*).

Es preciso reconocer que la identidad colectiva debe ser vista como un «sistema de relaciones y representaciones». Este tipo de identidad implica ser compartida en los fines, medios y campos de acción, es decir, la identidad en el ámbito ideológico y en la práctica construye una memoria colectiva —caso contrario en la identidad individual, pues en ella se desarrolla la memoria autobiográfica—. En otras palabras, la identidad colectiva tiene la capacidad de diferenciarse de otros grupos, sin embargo, esta identificación, además de ser por parte de los integrantes de esta colectividad, debe ser por parte de otras colectividades distintas a ellos (Melucci; en Giménez, 2011).

Un punto importante en la discusión de las identidades colectivas yace en el hecho de que está constituida por rasgos culturales compartidos que van de generación en generación. Pese a lo anterior, Fredrik Barth advierte que la identidad depende más bien de la conservación de las fronteras —o delimitaciones— entre los grupos étnicos, demostrando de esta manera que no depende de la permanencia rígida de su cultura. Dicho de otro modo, lo que realmente define la identidad colectiva son las fronteras del grupo, ya que tienen la capacidad de interacción con otros grupos (Giménez, 2011).

En otro orden de ideas, la identidad se refiere a todos los elementos y procesos —como hábitos e ideas comunes— por medio de los cuales las personas se identifican, caracterizan a sí mismas y demuestran ante los otros quiénes son y cómo pertenecen —o no— a una comunidad en particular, estableciendo una diferencia material o ideológica con quienes no pertenecen a su grupo social. En este sentido, «la identidad más que considerarse como una manifestación definida o estática

consiste en una producción que está en un constante proceso de recreación» (Hall; en Cabrera, 2005, p. 87).

Cabe destacar que no solo las identidades son reconfiguradas a lo largo del tiempo, sino también «las prácticas tradicionales están siendo transversalizadas por la multiplicidad y la hibridación cultural, cuyos alcances de representación se inscriben en una misma situación ritual, pero atravesada y conectada con múltiples coordenadas espacio-temporales que están constantemente innovando, dinamizando y resituando el sentido cultural de las prácticas tradicionales» (García Canclini, 1990, p. 11).

En consonancia con esta perspectiva, cada año la camada Zeltzin revive la mofa que los indígenas tlaxcaltecas elaboraron en desquite por la prohibición de su participación en los festejos privados de los ricos hacendados españoles. Sin embargo, las festividades primigenias del carnaval son el resultado de procesos de sincretismo y/o hibridación cultural, cuyo significado mantiene muchos de sus elementos originarios entre sus participantes. De hecho, para el caso que nos atañe, el carnaval goza de amplia salud para los tlaxcaltecas, pues representa un símbolo distintivo y dinámico de su identidad, así como una práctica cultural que sintetiza un cúmulo de saberes, rasgos y atributos propios del estado.

Ahora bien, considerando que la identidad se configura a partir de la oposición e interacción de los grupos, de sus intercambios sociales, de la relación y diferenciación al interior de los grupos sociales (Cuche, 2002), podríamos advertir que, en nuestro caso, las camadas que participan dentro del carnaval construyen una serie de interacciones con base a las situaciones que viven y experimentan antes y durante dicha celebración.

En efecto, estas dependen de la relación que establecen frente a otros grupos, particularmente durante la ejecución de sus danzas y otros es-

pacios festivos. Cabe señalar que durante el baile los danzantes tienen la oportunidad no solo de establecer relaciones de distinta índole con otras camadas, sino también de generar procesos de identificación y diferenciación individual y grupal a través del baile y otras prácticas culturales.

En este sentido, consideramos que el baile constituye uno de los principales atributos identificadores que trazan la distinguibilidad entre las camadas que participan dentro del carnaval. Para el caso que nos atañe, es dable observar que a partir de las danzas ejecutadas por la camada Zeltzin y sus contiguas, se generan una serie de relaciones de autoidentificación y autorreconocimiento, pues sus integrantes se reconocen a sí mismos a partir de la ejecución de sus pasos de baile, movimientos, música, organización, atavíos y otros rasgos que los caracterizan como propios. Paralelamente hallamos relaciones de heteroreconocimiento, pues a partir de los atributos reconocidos como parte del grupo, la camada Zeltzin se diferencia de aquellos danzantes que no son miembros de la misma, ya que no son portadores de los identificadores, símbolos y representaciones que definen a esta agrupación.

Por si fuera poco, como resultado de los procesos de identificación y distinguibilidad hallamos la conformación de un campo de poder y/o competencia entre las camadas, a fin de obtener el reconocimiento de los asistentes, otras agrupaciones y extranjeros, ya sea por sus danzas y atavíos, o bien por ganarse el respeto, estima y título de la mejor camada del carnaval.

En este sentido, la camada Zeltzin recupera símbolos tradicionales e incorpora nuevas prácticas y rasgos que puedan trazar la diferencia entre sus competidores. Por ejemplificar tenemos el atavío que confeccionan y los símbolos bordados que acompañan al mismo, pues estos denotan su pertenencia hacia una determinada colectividad o territorio físico y simbólico. Lo anterior constituye parte de sus estrategias para apropiar-

se de aquellos rasgos que son reconocidos colectivamente como parte de la cultura tlaxcalteca —por ejemplo, glifos diversos relacionados con su pasado prehispánico—. Otro ejemplo lo representa la innovación de movimientos en su baile, pues sus danzas y otras prácticas culturales son el resultado de un proceso de hibridación y/o sincretismo entre lo tradicionalmente reconocido y la incorporación de nuevos elementos, cuya combinación provoca la diferenciación entre esta y otras camadas.

Para profundizar en el tema de los atavíos encontramos que, tanto los íconos bordados en los trajes como la confección de los mismos develan características particulares entre esta y otras camadas. Ciertamente, el uso de símbolos en sus trajes, baile y música apunta hacia la construcción de un territorio físico y simbólico que cruza por el mismo proceso de la identidad.

En efecto, aunque la camada Zeltzin es originaria de Chiautempan y, por ende, reconocida como parte del territorio tlaxcalteca, el nacimiento de sus miembros en tierras chiautempenses no es una condición determinante para integrarse a la camada o participar dentro del carnaval del municipio de Tlaxcala. De hecho, su pertenencia a la misma se construye en el orden de lo simbólico a través de sus prácticas territorializadas, que son conducidas en ciertos espacios físicos o lugares simbólicos. Al respecto, creemos que los espacios físicos y lugares simbólicos en la vivencia del carnaval son producto de las intersecciones de lo tradicional y moderno, de imaginarios, experiencias y capitales diversos que son exteriorizados a lo largo de las celebraciones que ocurren en todo el estado, cuyas dinámicas abrazan un proceso de inclusión y exclusión entre sus participantes, es decir, a la configuración de sus identidades locales y/o del propio estado.

Casi en los mismos términos, el traje de carnaval representa más que la indumentaria que utiliza la camada Zeltzin —u otras— durante su actuación en el carnaval de Chiautempan y/o Tlaxcala capital. En la

práctica, los danzantes le atribuyen otros significados al mismo, pues es portador de su membresía individual y colectiva frente a los miembros de su propia camada y hacia otras cuadrillas. Por si fuera poco, sus atavíos sirven para exteriorizar cómo los huehues se perciben a sí mismos y cómo son percibidos por otros. Llama la atención que aunque los trajes fuesen confeccionados por sastres o expertos dedicados a la costura, estos constituyen un objeto personal que evoca la identidad individual de quien lo porta. Empero, este acto individual también muestra y exterioriza la identidad del colectivo a través de la confección de sus materiales, colores, accesorios y otros componentes que son apropiados y revelados colectivamente en distintos momentos durante el carnaval.

Individualmente, los danzantes simbolizan de formas distintas sus trajes, sin embargo, en su conjunto, este constituye uno de los atributos más representativos en la construcción de su identidad colectiva. A decir verdad, el significado de su indumentaria forma parte de su universo identitario, anclado en distintos factores históricos, sociales y culturales, resultado del sincretismo y/o hibridación cultural de elementos indígenas, mestizos y europeos, cuyos simbolismos fueron resignificados con el paso de los años, confiriéndole un nuevo sentido al vestuario de los huehues, así como a la celebración misma del carnaval.

En este tenor, para la camada Zeltzin la elección de los íconos bordados en sus trajes está dirigida a enfatizar determinados referentes históricos y simbólicos del pasado prehispánico de Tlaxcala, que contribuyen a la actualización de la tradición en el contexto del carnaval. De hecho, diversos glifos e íconos relacionados con Cacaxtla⁶ son el núcleo central que ancla y subjetiva las representaciones sociales del grupo —mediante su socialización y reproducción generacional, a través de la apropiación subjetiva de los significados compartidos— en torno a aquellos atributos identificadores que trazan su pertenencia e identidad hacia Chiautempan y/o el estado.

6. Cacaxtla es la zona arqueológica más representativa del estado, ya que en su interior yacen los murales que aluden a la fundación de Tlaxcallan (Tlaxcala).

Pese a lo anterior es dable reconocer algunas transformaciones estéticas del traje de dicha camada, pues este ha sufrido una serie de modificaciones o incorporado nuevos atributos, traduciéndose en una continua movilidad de aquellos identificadores que conforman parte de su repertorio identitario. Lo anterior representa un acto consciente pues, detrás del dinamismo de los referentes que yacen en sus atavíos y significado, encontramos un esquema de percepciones y prácticas que apuntan hacia su autorreconocimiento como grupo y diferenciación frente a otras colectividades.

De esta forma, las figuras bordadas en los trajes de la camada Zeltzin revelan no solo la constante redefinición de su vestimenta, sino también la posibilidad de transfigurar sus capitales en la búsqueda del heteroreconocimiento y el dominio del campo social configurado en torno al carnaval. A la postre, la confección de sus atuendos es el fruto de las disputas y tensiones individuales y colectivas entre lo tradicional, lo original y la posibilidad de incorporar nuevos elementos que contribuyan a su diferenciación.

Con base en las reflexiones de Herrejón (1994) sobre el ciclo de la tradición y el papel de la movilidad dentro de la identidad, podríamos mirar a los componentes y atributos identificadores —fijos y móviles— que yacen en la vestimenta y ejecución de las danzas de la camada Zeltzin como una expresión viva de la tradición. Aún más, los elementos teatrales, rituales y organizacionales que conforman la ejecución de sus danzas se distinguen también por oscilar entre el continuo fijeza-movilidad, propiedades que dictan la actualización de este evento festivo como forma viva del carnaval.

Así, por ejemplo, la estructura organizacional de esta agrupación se distingue por su propiedad de fijeza a través del tiempo; el tipo de organización, las reglas de conducir los cargos dentro de la camada, la posición con la que se danza en la coreografía, así como la música que

acompaña la presentación, no han sufrido cambios sustanciales a lo largo del tiempo. Por el contrario, suelen modificarse las personas que desempeñan los cargos dentro de la agrupación, o bien su posición o jerarquía con respecto a otros miembros y/o parejas de baile.



Camada Zeltzin, pareja de capitanes realizando la «jota» en el barrio de Contla

(Fotografía: Janina Cid de Jesús, 2012).

Con respecto a los elementos escénicos, tales como la indumentaria, encontramos que la paradoja de la identidad como elemento identitario «inamovible» que suele objetivarse; el traje, o mejor dicho la simbología bordada en él, constituye, por un lado, el identificador personal por excelencia de los danzantes —autorreconocimiento y autoidentificación— y, por el otro, el atributo identificador móvil que trastoca la representación social de la forma tradicional del traje.

La movilidad evidenciada en la transformación estética de los trajes es una muestra de cómo los elementos fijos y móviles del carnaval esta-

blecen un diálogo que permite a la tradición asegurar su continuidad. A decir verdad, uno de los grandes retos a los que se ha enfrentado esta y otras camadas es lograr el equilibrio entre la movilidad y fijeza de los atributos que configuran, tanto su identificabilidad, como su distinguibilidad.

Por si fuera poco, el traje y sus danzas abrazan una serie de significados que definen a la camada, no solo como un grupo social, sino también como una colectividad territorializada física y simbólicamente, cuya participación en su municipio y el estado genera espacios de comunalidad, afectividad, solidaridad, cohesión y pertenencia, fruto de los atributos y símbolos compartidos que son desplegados y negociados periódicamente a lo largo de su participación dancística durante el carnaval.

CONCLUSIONES

El carnaval de Tlaxcala constituye la festividad más representativa en todo el estado, cuya celebración ha cobrado amplio reconocimiento regional y nacional, debido no solo a la grandeza y fervor de sus rituales y danzas, sino también a la participación de un sinnúmero de camadas de huehues, quienes a través de sus atavíos multicolores, máscaras, danzas, músicas y prácticas, rompen transitoriamente con la cotidianidad de oriundos y visitantes.

En este contexto preciso, la camada Zeltzin destaca del conjunto de las agrupaciones de huehues debido a su organización, ejecución de sus danzas, vestimentas y atributos portadores de múltiples significados que cruzan por la configuración de su propia identidad.

Ciertamente, su baile y trajes bordados remiten a una territorialización física y simbólica de la identidad cultural, es decir, al autorreconocimiento y autoidentificación de una serie de rasgos culturales que

adquieran sentido a partir de su práctica dancística en determinados territorios geográficos y espacios sociales.

Adviértase que los trajes de la camada Zeltzin han sufrido una serie de transformaciones desde la fundación de dicha agrupación, la simbología que acompaña a los mismos evoca la apropiación de ciertos referentes prehispánicos que forman parte de la construcción de la identidad grupal, cuyo significado busca recuperar algunos elementos que son considerados como propios del pasado histórico del estado. No obstante, tales expresiones culturales han sufrido algunas transformaciones, particularmente aquellas relacionadas con la vestimenta, mostrándonos que el cambio forma parte de la continuidad de la tradición del carnaval, expresión viva, presente y actuante de los pueblos que encuentra en el cambio una forma de coexistencia y reproducción social.

Siguiendo a Thompson (1991) podríamos señalar que la reorganización de la cultura no sustituye a la tradición o la generaliza, pues solo cambian las condiciones de obtención y renovación del saber de la misma, generando otro tipo de vínculos y yuxtaposiciones de la cultura con el territorio, del pasado con el presente, y de lo local con lo estatal. Lo anterior se traduce en la creación o hibridación de los atributos identificadores de las experiencias personales y colectivas de la cultura tlaxcalteca, estimulando una constante reelaboración de la identidad social anclada en la expresión festiva del carnaval.

Mientras algunas tradiciones pierden su vigencia, otras se transforman por la influencia de diversos factores, sin embargo, otras más mantienen su vitalidad a través de los años. Pese a ello, todas en su conjunto son frecuentemente reelaboradas, adaptadas y refuncionalizadas a través de la interacción, socialización, intercambio y mezcla de una serie de símbolos y atributos entre los pobladores, participantes y espectadores del carnaval. En este sentido, la camada Zeltzin logra negociar su pertenencia y reafirmar su identidad a través de sus prácti-

cas dancísticas, entre otras, logrando cierto equilibrio entre su propia representación y los referentes culturales de su mito fundacional; entre el ofrecimiento de un espectáculo a los otros y la representación de sí mismos, y entre retrotraer una mofa del pasado para asegurar su reproducción y continuidad social como grupo.

Desde el punto de vista de los miembros de esta camada, las razones que explican su entrega, fervor y participación dentro del carnaval yacen en el «amor al arte» y su preocupación por la perpetuación de la tradición misma. No obstante, detrás de la continuidad del carnaval y sus razones particulares, hallamos un proceso dinámico que apunta hacia la configuración de la identidad colectiva, no solo de esta y otras camadas, sino también de la población en general del estado de Tlaxcala.



Capitán de la camada en el desfile de carnaval, Santana Chiautempan, Tlaxcala

(Fotografía: Janina Cid de Jesús, 2012).

Lo más relevante para la cuestión es que, a partir de la imaginación, invención, contraste, creatividad y espíritu de lucha, la camada Zeltzin ha integrado una serie de estrategias dentro del campo social del carnaval, alcanzando a transfigurar sus capitales en expresiones de admiración y reconocimiento social a lo largo de todo el estado. Incluso instancias del gobierno han retomado su imagen para difundir por distintos medios y redes sociales un arquetipo oficial de la cultura estatal, a fin de promover las danzas tlaxcaltecas como uno de los símbolos más representativos que caracteriza su identidad social dentro y fuera de Tlaxcala.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabrera, D. (2005). Identidad y globalización: encuentros y transformaciones entre las cocinas nacionales. *Universitas Humanística*, 23(60), 85-93. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Cuche, D. (2002). Cultura e identidad. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. (pp. 105-122). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giménez, G. (1996). La identidad social o el retorno del sujeto en sociología. III Coloquio Paul Kirchhoff, *Identidad*. México: UNAM-IIA.
- , (2005a). Identidad y memoria colectiva. *Teoría y el análisis de la cultura*, I, (pp. 89-111). México: CONACULTA.
- , (2005b). Materiales para las identidades sociales. *Teoría y el análisis de la cultura*. II, (pp. 18-44). México: CONACULTA.
- , (2011). Cultura, identidad y procesos de individualización en Identidades: Teorías y Métodos para su Análisis. En L. Loeza, y P. Castañeda, (Coords.), *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo* (pp. 15-28). México: UNAM.
- Herrejón, C. (1994). Tradición, esbozo de algunos conceptos. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, (15), 135-149.
- Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI) (2010)
- Anuario de estadísticas por entidad federativa, Tlaxcala (2005-2010)*. México, INEGI. Recuperado de <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/información/Tlax/Poblacion/default.aspx?tema=ME&e=29>
- Serrano, J. (2009). La danza de la culebra de Tlaxcala. *Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano*. Tlaxcala: COECAT.
- Sevilla, A., Rodríguez, H., & Cámara, E. (1984). *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. Tlahuapan: Premia Editora.
- Thompson, J. (1991). La comunicación masiva y la cultura moderna.

Contribución a una teoría crítica de la ideología. *Revista Versión. Estudios de comunicación y política, 1.*

Ramos de Temoltzin, I. (1997). *Danzas de carnaval en Tlaxcala.* (2 Ed). Tlaxcala.: H. Ayuntamiento de Tlaxcala.

SEGUNDA PARTE:

SONORIDAD

LA MÚSICA DE VIENTO EN EL CARNAVAL DE SAN PEDRO CHOLULA, PUEBLA: ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

Rosalba Ramírez Rodríguez¹

Gabriela Caballero Aranda²

INTRODUCCIÓN

La cabecera del municipio de San Pedro Cholula, Cholula de Rivadavia, es un sitio que reproduce anualmente complejos rituales festivos³, como procesiones, peregrinajes, fiestas barriales, quema de cohetes, bailes, convites que enmarcan las celebraciones a los santos patronos de los diez barrios que conforman al lugar, y de manera central convergen en la «patrona de Cholula»: la Virgen de los Remedios. En ese complejo calendario, destaca el carnaval, que engloba un conjunto de fases que expresan y ratifican alianzas entre los habitantes, las familias, los compadres, los vecinos y amistades, no solo de la comunidad, sino que también se recibe la colaboración de algunos procedentes de municipios vecinos como San Andrés Cholula o Huejotzingo, debido a su cercanía y lazos parentales entre algunos grupos domésticos.

El carnaval en San Pedro Cholula presenta una serie de etapas, entre las que destacan: dos domingos de mascaritas, a la semana siguiente un domingo de presentación, y a las dos semanas el sábado de

1. Profesora del Colegio de Antropología Social, BUAP (rosalraro@yahoo.com.mx).

2. Estudiante del Colegio de Antropología Social, BUAP (gabriela-421@hotmail.com).

3. Al respecto, Gámez, señala: «[...] Cholula es una ciudad sagrada, una ciudad-santuario porque en ella moran santos, vírgenes, Cristos y sobre todo la Virgen de los Remedios», añade, «[...] Cholula, es entonces lugar-morada de dioses desde tiempos milenarios, en donde históricamente estos y actualmente la Virgen de los Remedios y los santos, recorren prácticamente todo el año los hogares, los barrios y los pueblos para cubrirlos de sacralidad, protegerlos, ampararlos y sobre todo reforzar la cohesión social y la delimitación de un territorio propio y por tanto sagrado» (2017, pp. 23-24).

desfile y domingo de carnaval, el cual es el más vistoso e imponente por la majestuosidad de los contingentes, trajes, asistentes, emotividades, convites, intencionalidades, competencia y lenguajes sonoros en juego, de modo que es la etapa que más resaltamos en este escrito.

El objetivo de esta intervención busca reflexionar en torno al domingo de carnaval, para ello el papel de los batallones es medular, pero enmarcan su intervención acompañada con la música de viento, vía las bandas, cuya capacidad sonora brinda a los colectivos la posibilidad de resaltar la indisoluble asociación entre la música como medio expresivo y el carnaval como acontecimiento social complejamente organizado, el resultado de ello es la conformación de un ambiente festivo.

Para llevar a cabo el acercamiento al carnaval se propone una breve caracterización de este en el marco de la fiesta colectiva, para posteriormente ubicar en ese contexto a la expresión sonora de la música como acto sociocultural que acompasa, limita, influye, ordena o exagera a las actividades sociales, como el baile, la convivencia o el descanso de los participantes. Ello nos invita a perfilar al carnaval como el tiempo y el espacio asociados por la tensión generalizada entre el silencio y el ruido, siendo la música y la pólvora aspectos fundamentales del halo festivo.

Es importante referir que en este escrito no abarcamos todo el proceso que implica el carnaval; dejamos fuera los antecedentes, organización, conformación de batallones, casamiento indígena, raptos de la novia, así como los convites que suceden año con año al aproximarse la dinámica festiva.

El presente se compone de tres apartados: un breve apartado teórico, el desarrollo del aspecto etnográfico, y un balance general de los aspectos que se consideran reveladores.

El carnaval de Cholula es la representación de una batalla —asociada con el acontecimiento histórico del 5 de mayo de 1862—, que

tiene la capacidad de «vincular el presente al pasado, y el individuo a la comunidad [...] implica, pues, la continuidad de las generaciones y los grupos sociales locales; actualmente se debate, no obstante, entre los valores de uso (identidad) y los valores de cambio (turismo)» (Arévalo, 2009, p. 1).

En ese contexto se trata de exaltar la valentía de diversos grupos que participaron en este enfrentamiento, ello se representa por medio de colectivos que son llamados «batallones». En 2017 participaron trece, cuyos distintivos versan por su conformación, es decir, los hay de zacapoaxtlas, zapadores, zuavos y turcos, así como grupos mixtos, que buscan una distinguibilidad, por la antigüedad del colectivo, nombre, número de integrantes, abanderados, pero también por la música que cada colectivo puede presentar.

Los batallones son grupos mixtos, integrados por mujeres y hombres que se adscriben a un grupo que, regularmente, concentra a familiares o amigos que portan un traje alusivo a los personajes mencionados anteriormente. Es común observar a los bebés, niños, jóvenes y personas adultas participando en la algarabía; regularmente cada partícipe lleva un mosquetón al que le vierten pólvora y la «queman» lanzando tiros. Un aspecto importante a referir es que en tanto más vistosos sean los trajes, así como numeroso su contingente, presenta al colectivo en un contexto «de ambiente». Es decir, en tanto más ruido se perciba, resultado de la combinación de la música de la banda de viento, el uso de la pólvora, los ánimos que expresan un grupo de jovencitas que portan los estandartes, más la danza de los carnavaleros, se genera un espacio lúdico.

Cada batallón cuenta con un estandarte que refiere el nombre del colectivo, el lugar al que se le asocia —puede ser el centro o barrio⁴ de la cabecera municipal—, es importante mencionar que un barrio pue-

4. Los batallones tienen el nombre del barrio al que se adscriben, por ejemplo: zuavos de Xixitla, turcos de San Miguel, zacapoaxtlas de San Juan Calvario, indios de San Miguel, entre otros.

de contar con más de un batallón, como es el caso de Jesús Tlatempan o san Juan Texpolco. Cada contingente cuenta con un representante, denominado como «general» —puede ser una mujer o un hombre—, regularmente son aquellos que por antigüedad se relacionan con la permanencia al colectivo, por su constancia, apoyo brindado al grupo, o incluso algunos por guardar parentesco con los fundadores —hijos o nietos—.

De los trece batallones se elige a uno que fungirá como «general en jefe», quien encabezará las actividades de fiesta, es decir, los domingos previos al carnaval, así como el que llevará a cabo gestiones con las autoridades civiles, siempre acompañado y contando con el respaldo del resto de los generales. El cargo de máximo jefe del carnaval va rotando entre los distintos batallones, de modo que a cada uno le tocará encabezarle.

Los generales se distinguen por su vestimenta y el lugar que ocupan en el batallón, ya que van al frente y portan espada, sombrero, saco, una banda que cruza el pecho, y regularmente usan botas. Los líderes no necesariamente son los adultos, también los hay jóvenes que han participado con antelación en la dinámica festiva.

La información que se presenta aquí es resultado de los ejercicios de observación, registro e interacción en distintas etapas del carnaval durante el 2015, 2016 y 2017; periodos en los que se ha tenido la oportunidad de presenciar y llevar a cabo charlas con algunos integrantes de los batallones, han sido etapas en las que se estableció la vinculación con el contexto, los actores y sus prácticas a partir de la metodología cualitativa, lo cual ha facilitado el acercamiento a las interrelaciones entre los distintos actores sociales y la dinámica del grupo⁵, aspecto que

5. Al respecto, la observación participante ha sido un referente invaluable, «consiste en un proceso caracterizado, por parte del investigador, como una forma “consciente y sistemática de compartir”, en todo lo que le permitan las circunstancias, las actividades de la vida, y, en ocasiones, los intereses y afectos de un grupo de personas» (Angera, 1995, p. 77).

ha influido en la aproximación a la perspectiva de aquellos que participan de manera directa e indirecta en la actividad festiva.

EL CARNAVAL: ESCENARIO SOCIAL DE FIESTA Y MÚSICA

Un aspecto medular en las fiestas se puede ver en la música, comida, alcohol, convite, baile o fuegos pirotécnicos; la conjunción de tales elementos contribuye a recrear un escenario emotivo y significativo, donde especialmente:

[...] la música es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento. Es el lenguaje que está más allá del lenguaje ya que tradicionalmente ha ido ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimiento y vivencias que no se pueden expresar por medio del lenguaje común. Su poder comunicativo radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada, ya que no es preciso que sea portadora de palabras o que estas sean inteligibles para que haga referencia a un mundo infinito de significados que pueden variar con cada nueva interpretación (Hormigos, 2010, p. 92).

Ya de sí la música es un aspecto complejo de la vida social que contribuye a pensar su rol en ella, pero se complejiza cuando se le asocia con el ambiente de fiesta, el cual, siguiendo a Adrrá Pujol, tiene la capacidad de dotar al tiempo y espacio de un tinte especial, singular, extraordinario, formalizador y deformador, «[...] fundando una especie de paréntesis en el flujo de la vida cotidiana, distorsionando, difuminando, realzando o dislocando las trastiendas habituales de los días ordinarios, para hacer de ellos otra cosa» (2006, p. 41).

En un escenario como lo es la cabecera municipal de San Pedro Cholula, ello ocurre de manera regular. Es común observar y escuchar el trajín de las colectividades que acompañan a sus respectivas imágenes y símbolos sagrados durante los doce meses del año, pero que, de manera especial en la etapa del carnaval, suceden una serie de acontecimientos que evocan «una intensificación de la vida en un lapso corto

de tiempo, requiere caracterizarse como una señal que supere el tiempo pues de lo contrario perderá su rango de marcha cronológica decisiva y símbolo de época» (Schultz, 1993 en Serafín, 2008, p. 20).

En esa intención la música juega un papel central, ya que a partir de su lenguaje sonoro genera «estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres» (Fubini, 2001 en Hormigos, 2010, p. 92), la música es determinante en el marco de una fiesta, como lo es el carnaval, ya que con las notas musicales se genera un ambiente que al unísono de los instrumentos como las percusiones, tubas y demás enseres, contribuyen en la conformación de contextos donde la sociabilidad, así como la expresión de emotividades y sentimientos afloran, es decir, la música infunde un escenario social donde la sonoridad influye de manera determinante entre quienes la escuchan. De modo que es factible resaltar que:

[...] la música utiliza además un lenguaje especializado, diferenciado del cotidiano, que plantea como tal varios niveles de entendimiento y nos permite advertir la extensión del dialogismo en la cultura moderna, y también la importancia del ingrediente pasional, junto a sus dimensiones cognitiva y contractual. Simboliza el dinamismo general de los sentimientos y contiene las estructuras más abstractas de las emociones (Hormigos, 2010, p. 92).

El carnaval se entiende aquí como una práctica cultural polisémica con capacidad para adaptarse, con flexibilidad, al cambio social propio de escenarios insertos en la globalización, como es el caso de la cabecera municipal de San Pedro Cholula. Aunado a que es posible entenderle como un «hecho cultural, [que] se muestra como un enjambre de significaciones» (Mendoza, 2012, p. 53).

El carnaval condensa la densidad del fenómeno festivo, donde los vínculos sociales se expresan y reiteran en las dimensiones públicas y privadas, también a nivel individual y colectivo en el marco de las celebraciones cíclicas que condensan experiencias compartidas en escenarios específicos, siendo al mismo tiempo «[...] institución, dispositivo y técnica cultural» (Pujol, 2006, p. 39), es decir, el carnaval es una institución, ya que es una expresión colectiva que goza del respaldo y es sustentada por los actores sociales, no solo los participantes directos en la celebración, también por aquellos que responden a su difusión, gestión, resguardo del orden y organización del escenario donde se lleva a cabo, ello implica desde las autoridades locales hasta aquellos cuyo rol ha sido fundamental en la conformación de batallones, los cuales crecen en número a partir del papel activo de las familias que invitan a nuevos adherentes.

Los que se integran a los colectivos guardan una serie de normas y prácticas colectivas que se aprenden al transmitirse de forma oral en la convivencia, en los preparativos, en el trato lúdico, tanto durante el carnaval como al finalizar la etapa festiva, pues dan de qué hablar al llevar a cabo una serie de comentarios y puntos de vista tras las jornadas ocurridas.

En el decir, sentir, actuar, y en la experiencia de los carnavaleros se expresan nociones como: el «participar de ley», aludiendo el gusto por cooperar, por unirse a un representante, al cual se trata y refiere con respeto como «mi general»; otros señalaron al respecto que insertarse en la dinámica del carnaval «envuelve a un integrante de la familia y poco a poco va jalando a los demás, te guste o no te guste», resaltando el papel de los padres, hermanos, tíos, incluso amigos, que se suman al apoyo de los integrantes de los batallones, al ayudarles a portar la pólvora, agua para beber o parte del vestuario, pero también al otorgar ayuda en caso

de ser necesario o bien al defender si la ocasión lo amerita, ya que los altercados entre el bando de policía o bien entre batallones suelen aflorar.

Se nos compartió en más de una ocasión la frase: «Se hace con gusto», especialmente aquellas madres que portan una camiseta estampada con la palabra «seguridad» o un gafete que alude a la supervisión y resguardo de los participantes, caminan a la par de los batallones, en especial acompañando a los niños y mujeres jóvenes, sin importarles el asolearse, el caminar varias cuadras, «el qué dirán los vecinos», ya que el carnaval no a todos les resulta importante, al contrario se le atribuyen adjetivos y acciones relativas al «desmadre», «la mala copa», «los desfiguros», evocando la molestia y el enfado de más de un habitante de la zona. Así son las dinámicas festivas: «De suyo polimorfa y de múltiples significados (“cada quien habla de cómo le fue en la fiesta”）」 (Solís & Culebro, 2003, p. 88).

En ese tenor nos reiteraron que, tras la aparente sensación de una etapa permisiva, el carnaval expresa reglas, es decir, la percepción y actuar de los integrantes se asocia a los horarios para detonar la pólvora, así como ocupar determinados lugares, o en torno a los espacios en los que se puede consumir alcohol, así como al lugar que se ocupa en el desfile, entre otros aspectos, que atañen y dan sustento a la idea de que «la tradición se aprende con respeto».

A pesar de que la actividad festiva en la cabecera municipal no rebasa los cincuenta años, en la perspectiva de algunas familias es ya una «tradición en Cholula», «el chiste es que no se pierda la costumbre del carnaval», al referir el conjunto de expresiones y procesos que tienen cabida durante los domingos de mascaritas, los de presentación y el de carnaval.

A final de año —suele ocurrir entre octubre y noviembre— se convocan juntas y preparativos —los cuales se extienden a principios de año—, concentrando a la familia carnalera para llevar a cabo con-

sensos en torno a aquellos aspectos que se deben reforzar, mejorar o innovar, aunque siempre ello ocurre en el marco del convite, la música y la bulla, aspecto que alimenta la frase «aquí de todo hacemos fiesta».

ENTRE BATALLONES Y BANDAS DE VIENTO

Como se ha venido esbozando, el carnaval no solo se encuentra representado por batallones, generales, banderines, abanderadas, su contingente —tanto infantil como de jóvenes y adultos—, sino también por los ejecutantes sonoros, en este caso las bandas de viento, algunas de ellas llevan cerca de una década participando con los contingentes, generando una sinergia entre danzantes y bandas de viento; los músicos se suman a la imagen y representatividad de cada batallón, en tanto que estos son reconocidos y asociados con nombres de bandas, tanto locales como externas, por ejemplo se anuncia: «El batallón de Santiago Mixquitla será acompañado por la banda Escandalosa», invitando a cooperar a los integrantes del grupo para sufragar los gastos.

Las bandas locales son aquellas cuyos integrantes provienen de la región de Cholula, particularmente del barrio de San Cristóbal Tepontla, espacio social reconocido como «tierra de músicos», pero también figuran colectivos del barrio de Santiago Mixquitla, o de juntas auxiliares como San Gregorio Zacapechpan y Santa María Zacatepec. Entre los grupos locales podemos encontrar a la banda Clave de Esteban Tepox Tepox, Congazo, La Grande de Puebla Sortsac, La auténtica banda Real Reyes, Santiago, entre otras.

Ellos son contratados para formar parte de las actividades de los domingos de mascaritas, que consisten en pequeños recorridos por las calles del centro de San Pedro Cholula, donde participan los trece batallones, salvo que los contingentes son poco numerosos, no se quema pólvora y los participantes no van ataviados con los elegantes trajes que

engalanan al domingo de carnaval. La presencia del general en jefe, las abanderadas, así como hombres y mujeres buscan llevar algún distintivo —una mascada, un sombrero, o algún otro objeto que facilite diferenciar a los grupos—. Sin embargo, la presencia de la música de viento acompañando a cada batallón es importante.

La intensidad en cuanto a la vestimenta y presencia de objetos como mosquetones, pólvora, máscaras y tocados va siendo gradual, ya que en el domingo conocido como el de presentación, figuran algunos de estos elementos, así como el número de los integrantes de los batallones se acentúa.

Durante los dos domingos de mascaritas y el de presentación, se culmina en el Zócalo de San Pedro Cholula, acompasado por el estruendo musical de las bandas de viento.

Otra participación importante de los músicos corresponde a ranchar, actividad que consiste en bailar frente a casas o negocios que cada batallón ha pactado previamente. En esos sitios pueden vivir familiares, amigos o personas que aprecian las actividades del carnaval, de modo que, posterior al baile del batallón, se les ofrece agua y alimento a los carnavales, otros suelen aportar monto económico —para el pago de la banda y la compra de pólvora—, o cooperan con insumos al batallón, el cual puede consistir en refrescos y cervezas.

De modo que al ranchar los músicos locales, junto con los batallones, se desplazan por las calles de San Pedro, e incluso hasta San Andrés Cholula —como ocurrió en 2016—.

Es importante mencionar que cuando se hace público ante el colectivo qué banda o bandas acompañarán a los batallones en las distintas fases del carnaval, ello se convierte en un referente que puede animar la inclusión de nuevos integrantes a los batallones, ya que el ambiente que imprime la banda se suma al atractivo de convivir, bailar, reconocer a una autoridad como el general, más el cooperar para tener derecho

a comida y bebida, además de la adrenalina y destreza para utilizar un mosquetón y quemar pólvora.

De modo que la música se suma a la distinción de cada batallón, es decir, es común escuchar las constantes y tensas comparaciones entre los grupos que aluden a «cómo se pone el ambiente», es decir, la cantidad de integrantes de los batallones, ingerir cervezas durante el recorrido —en los domingos previos al del carnaval—, portar trajes sumamente vistosos⁶, los kilos de pólvora que se quemarán, a lo que se suma la creatividad de los músicos al ejecutar piezas musicales que en los referentes de sentido de la colectividad cholulteca intensifican los tiempos y espacios cuando las bandas de viento ejecutan. La reacción no solo sucede entre los batallones, sino también con el resto de los presentes, entre los que se generan espacios de suma algarabía donde bailan con bebés, niños, mujeres, abuelos o solos.

Algunos títulos que evocan lo anterior son: el Señor apache, el Toro mambo, El vampiro, la Abeja miope, Pequeña de ojos brujos, Quítate el zapato o Quítate la falda, la Carnavalerita, Tumba tumba, la Negra merecumbe y Tamarindo; todas ellas son ritmos alegres, algunas son de dominio popular, pero otras son específicas de algún grupo.

Al respecto, cabe mencionar que las canciones que se han asociado con el contexto de carnaval sugieren que: «La música siempre posee un marca, un componente emocional, el cual termina convirtiéndola en símbolo, bien porque los sonidos que la componen hayan sido creados específicamente para convertirse en música simbólica o bien porque, con el paso del tiempo y a través de la práctica cotidiana, una melodía o canción se vuelven simbólicas espontáneamente en base a una disponibilidad social que dota a la música de un valor especial con contenido identificadorio para un grupo» (Hormigos, 2010, pp. 93-94).

6. Para tener una idea del costo que un partícipe en el carnaval debe afrontar, se presenta el siguiente estimado: «Mi traje me costó \$7000, el rifle \$3000, [además] utilizo 3 kilos de pólvora» (Emanuel, oriundo del barrio de Tlatempan).

También algunas bandas de viento, durante el carnaval, tienen dentro de su repertorio interpretaciones que adaptan a sus instrumentos, como la de Qué bonita vecindad, o música pop, destacando canciones de Chayanne o Juan Gabriel, lo que sugiere que las bandas buscan reafirmar su singularidad y estatus entre ellas, lo cual les merece distinción y apertura, y por tanto, la posibilidad de que sean solicitados para amenizar al trayecto del carnaval —lo cual también genera rivalidad—.

EL DOMINGO DE CARNAVAL

Especial expectativa genera el domingo de carnaval, ya que es cuando hacen su arribo las bandas externas y, dependiendo de las posibilidades económicas de los batallones, contarán con dos bandas, una local y otra foránea.

Para los días fuertes de carnaval, algunos batallones contratan a músicos de banda de viento de diferentes entidades, como Estado de México, Morelos y el interior del estado de Puebla y Oaxaca, siendo este el que más demanda tiene.

Algunas bandas que podemos nombrar son: la Banda el Orgullo Sureste, La Innovadora de Oaxaca, Banda la Reina de Oaxaca, colectivos que se caracterizan al portar un traje especial, donde el nombre de la agrupación está bordado en los sacos o incluso figura en los instrumentos que llevan consigo.

Los costos para contratar una banda pueden variar de acuerdo al número de músicos que la integran o del tiempo que estén en cada evento, así como del reconocimiento de la agrupación. Algunas bandas llegan a cobrar de \$3,000 a \$10,000 pesos, o más.

Con base en lo anterior es factible pensar al carnaval como la fusión de batallones y música, ambas prácticas culturales que, al ejecutarse en el mismo tiempo-espacio, generan un escenario de unanimidad donde

se presentan como iguales, de modo que ejecutor cuerpo y ejecutor de instrumento coexisten cada uno a su lógica, pero a la vez crean una fusión de colores, música, máscaras y personajes.

La música y batallones en el marco del carnaval expresan un ambiente profuso de significaciones, donde lo sonoro sobrecarga las escenas de:

· *Espera*

Etapas en la que se comienzan a concentrar los músicos e integrantes de los batallones; momento de saluciones, ensayos, risas, preparativos, tanto para los músicos como para los carnavaleros. Regularmente los ejecutantes de los instrumentos de percusión se posicionan en un patio o en la calle, y en tanto comienzan a emitir la primera melodía, las reacciones comienzan a acompañar, en tanto arriba el banderín, las abanderadas dan paso al proceso de formación, la intensidad de la música es constante, salvo pequeños lapsos de descanso.

· *Salida del cuartel*

Es marcada por el tronar de pólvora, el contingente va hasta el frente y el lugar que ocupa la banda es al final del batallón. Desde esta etapa el esfuerzo físico es evidente entre los músicos, quienes reciben algunas frases de presión como «tócale músico», «esos músicos a darle». Los contingentes que han contratado a dos bandas, las distribuyen a la mitad del contingente y otra al final.

· *El trayecto hacia la Calzada de Guadalupe⁷*

Es importante, ya que pueden encontrar a algún batallón en el camino, el estrechar manos entre generales es parte del protocolo, o bien el ceder el paso a otro grupo, en ese lugar hay un lapso de espera, ya que hasta ese punto se concentran los trece batallones. Los músicos descansan, en tanto que los integrantes de los batallones arreglan los trajes, platican, usan sus mosquetones.

· *Inicia el carnaval*

7. Es el lugar acordado para llevar a cabo la formación de los contingentes, es una avenida amplia que favorece la concentración y posterior formación de más de tres mil danzantes, sin sumar a los espectadores.

Con el objetivo de arribar al Zócalo de San Pedro Cholula y retirar la bandera⁸ de su escuadrón, que luce sobre el palacio municipal, así como su retirada y posterior concentración en lo que se conoce como «el cuartel», que es el punto del cual salieron, para llevar a cabo el convite y continuar bailando.

Las distintas ejecuciones musicales que tienen lugar en tales fases van acompañando cargas emocionales, es decir, sentimientos colectivos que refuerzan un tiempo-espacio de fiesta, así que al sonar las percusiones, el trombón, los oboes, las trompetas y los platillos acentúan las escenas de quema de pólvora, el baile, la algarabía y, en tanto, lo sonoro detiene y la participación de los integrantes de los batallones guarda otro ritmo lento, de descanso, para volver a la intensidad.

Aproximadamente cada interpretación musical dura alrededor de cuatro a cinco minutos, pero algunas bandas realizan arreglos musicales que pueden durar más de ocho minutos, donde en una ejecución se puede escuchar parte de un vals como el de Sobre las olas, asociado con el Vuelo del abejorro, figurando la creatividad en los arreglos musicales.

CARNAVAL COMO ESCENARIO DE CONTROL DEL RUIDO Y EL SILENCIO

El lenguaje sonoro de distintas bandas, más los gritos de algunos participantes, a lo que se suma la constante quema de pólvora, nos anima a sugerir que el carnaval es un escenario para reconocer el consenso y disenso, «el poder y su contrario, la subversión», es decir, el carnaval es una actividad ruidosa, pero el control del sonido o bien del silencio evoca las relaciones entre los integrantes de una sociedad como la de San Pedro Cholula, así como los códigos de la vida en esta. Por ejemplo, se suma la presencia de vecindados y algunos oriundos, entre quienes no es poco frecuente escuchar opiniones opuestas sobre los que les genera gusto o disgusto el carnaval, estos últimos se encuentran inconformes

8. Fue colocada un día anterior, el sábado, conocido como el día del desfile.

por el escenario que se genera, las actividades de exaltación que suelen identificarse en las calles y casas; o la importancia de un reglamento al que se deben sujetar los batallones, el cual es discutido entre las figuras del ayuntamiento y los organizadores de la fiesta, limitando la presencia de alcohol, posibles riñas, y promoviendo el respeto a la seguridad pública y generación de comités de seguridad por batallón.

Ello nos lleva a reflexionar sobre la institucionalización del silencio o su contraparte, de modo que durante el carnaval hay espacios socialmente estructurados que buscan restringir los retumbos, por lo que a las seis de la tarde el estruendo deja de escucharse —por lo menos en el zócalo—, pero puede proseguirse en los cuarteles que no suelen ubicarse en el centro de la ciudad, o el no utilizar las calles para quemar pólvora.

En el control del ruido o del silencio se monopoliza la emisión de mensajes, así que parafraseando a Attali, se leen condiciones, presiones, tensiones y conflictos (1995, p. 18), por lo que en el carnaval el sonido impone una dinámica, que no necesariamente es bien recibida para quienes la escuchan. Conviene resaltar cómo «en la fiesta y en la música los grupos sociales e individuos negocian y consolidan poderes, expresan y construyen procesos de identificación y diferenciación, se apropian simbólicamente de los territorios, consagran antiguos y nuevos estatus, jerarquías y liderazgos, reordenan y resignifican tiempos y espacios» (Miñana, 2008, p. 143).

A MANERA DE CIERRE

El músico y la música son expresiones culturales de la condición carnalera, además de ser parte imprescindible de la dinámica, de las prácticas sociales y tradiciones de la región de San Pedro Cholula, como fiestas patronales, bailes, festejos particulares, ya que en los municipios

aledaños el ritmo, el sonido que identifica a la zona, es la banda de viento. También hay grupos versátiles, sonidos, mariachis y otros conceptos. Pero, siguiendo a Georgina Flores, sería oportuno reconocer a la zona aledaña a San Pedro Cholula como una región sociomusical, entendida como un espacio forjado a partir de distintas prácticas musicales, como sería la ejecución de la música, la educación musical, la compra y venta de instrumentos o partituras (2014, p. 190) y, agregamos nosotras, los usos sociales de la música, así como los códigos y comportamientos culturales asociados a las ejecuciones sonoras.

La música de viento que acompaña el devenir del carnaval resalta la participación, prácticas sociales y las diversas fases de este, ya que la sonoridad funge como un referente cultural, el cual va detonando las actividades y los comportamientos, no solo al interior del batallón, sino también con las personas que acompañan el recorrido, es decir, la música asociada con los batallones se funde en espacios abiertos donde se presenta la diversidad y la pluralidad, y se evidencian así los roles sociales, ritos y prohibiciones que pasan a ser permitidos en contextos estructurados, ejemplificando la asimetría pero también la recepción de construcciones socialmente significativas como la sonoridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angera, M. T. (1995). La observación participante. En A. Aguirre (Ed.), *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (pp. 73-84). Barcelona, España: Alfaomega, Grupo editor.
- Arévalo, J. M. (2009). Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo ritual. *Gazeta de Antropología*, 25. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G25_49Javier_Marcos_Arevalo.html
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. España: Siglo XXI Editores.
- Flores, B. G. (2014). Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos. *Cuicuilco*, 21(61), 189-210. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Fubini, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Gómez, A. (2017). Cosmovisión sobre los santos en la ciudad dual de Cholula. En A. Gómez, y R. Ramírez (Ed.), *Cholula: ciudad dual, sagrada y cosmopolita* (pp. 24-54). Puebla, México: BUAP.
- Hormigos J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, 17(24), 91-98.
- Mendoza, C. (2012). Una mirada al carnaval desde la perspectiva de la antropología simbólica de Clifford Geertz y la antropología simbólica de Lévi-Strauss. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 9(1), 39-55.
- Miñana, C. (2008). Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 123-155.
- Oehmichen, C. (1992). El carnaval de Culhuacán: expresiones de identidad barrial. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4(14), 163-180.
- Pujol, A. (2006). Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 4(2), 36-49.

Serafín, A. (2008). *Análisis simbólico de la fiesta de enero en Chiapa de Corzo. (Un acercamiento video-documental)* (tesis para obtener el grado de licenciado en sociología). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México.

Solís, J., y Culebro, R. (2003). La fiesta de San Caralampio. Etnografía de un espacio social. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 1(2), 87-98.

Schultz, U. (1993). Introducción. En U. Schultz (Coord.), *La fiesta. Una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días* (pp. 1-16). Madrid, España: Alianza Editorial.

ANEXOS



Los batallones recorren las calles de Cholula de Rivadavia en un constante ir y venir de contingentes (domingo de carnaval, febrero, 2016).



Los batallones y la banda de viento generan un ambiente festivo en el marco de las actividades del carnaval (domingo de carnaval, febrero 2016).

MÚSICA Y BANDAS EN EL CARNAVAL DE ATLIMEYAYA,
VALLE DE ATLIXCO

Adelaido Amaro Aranda¹

San Baltazar Atlimeyaya es una junta auxiliar del municipio de Tlanguismanalco, Puebla, que se caracteriza por ser un lugar turístico con gran afluencia de visitantes por sus diversos atractivos; el centro piscícola, manantiales y canales de agua cristalinas, árboles centenarios como los ahuehuetes, excelentes vistas panorámicas con zona boscosa, abundante material basáltico originado por la última erupción del cercano volcán Popocatepetl, y su zona restaurantera.

San Baltazar es una localidad de alrededor de un millar de habitantes que se dedican a la agricultura y a los servicios ligados al área turística. Cuenta con dos festividades que se mantienen de manera tradicional a pesar del número de turistas y comensales de los restaurantes que visitan a la comunidad. Estas celebraciones son las de San Baltazar y su carnaval, previo a la Semana Santa.

Este carnaval ha incorporado elementos de otros carnavales; del de Huejotzingo, Puebla, sus trajes y personajes; del de Papalotla, Tlaxcala, su música. La música, que es indispensable en esta festividad, es interpretada por bandas de viento. Conocer cómo ha ido cambiando esta música y qué influencias ha recibido, así como la trascendencia de las mismas en el sistema de fiestas de la población es el objetivo del presente trabajo.

Las primeras bandas de viento de la población fueron aprendiendo a tocar de manera «límica» o de «oídas», sin que nadie les enseñara, y se fue transmitiendo de manera oral a los nuevos integrantes. Actualmente ya cuentan con anotaciones de los sones que interpretan, a los ritmos antiguos se ha ido incorporando la música que el público pide o que está de moda, en detrimento la mayoría de las veces de los sones tradicionales

1. Egresado de la Licenciatura en Antropología Social, BUAP (adamaroar@hotmail.com).

La música de banda acompaña a las festividades mayores de la mayordomía del santo patrono tocando en el atrio de la iglesia y en el interior de la misma con las mañanitas, así como custodia en la procesión de los santos y en el aspecto profano, invitando en el convite y jaripeo. Es en el carnaval en donde esta participación se maximiza durante toda la jornada, desde los preparativos y ensayos previos al Miércoles de Ceniza y en los días posteriores que constituyen el cierre de esta festividad.

Por lo anterior, este escrito se divide en los siguientes apartados: ubicación de la localidad, datos históricos, sistema de fiestas, el carnaval en el contexto regional del valle de Atlixco, las características de la música y de las bandas de viento que participan en este carnaval, y comentarios finales.

UBICACIÓN

La localidad de San Baltazar Atlimeyaya es una junta auxiliar perteneciente al municipio de San Juan Tianguismanalco, Puebla. Se encuentra comunicada por medio de una carretera asfaltada de doce kilómetros con la ciudad de Atlixco, Puebla, y con otra carretera, recientemente arreglada, con San Pedro Atlixco y la cabecera municipal.

«Atlimeyaya» es una palabra de la lengua náhuatl que significa «lugar donde mana la fuente de agua» o «donde sale un manantial». Es el nombre que ha tenido esta comunidad desde la época prehispánica, con la conquista española se le agregó el nombre de un santo católico como patrono: San Baltasar, el santo rey mago.

DATOS HISTÓRICOS

Atlimeyaya es una comunidad con antecedentes de la época prehispánica, que se conoce gracias a testimonios orales y escritos, entre los que

se encuentran narraciones de ancianos y cronistas del lugar, documentos de archivos parroquiales y municipales, así como planos y vestigios arqueológicos.



San Baltazar Atlimeyaya, con la vista de su iglesia y el volcán Popocatepetl. (Fotografía: Adelaido Amaro, 2017).

Así, por las evidencias encontradas, se sabe que a mediados del siglo xv, Huehucuahquechollan Macuilxochitepetl —Lugar del águila vieja que huye o se va, Cerro cinco flores—, la población más importante en el centro del valle de Atlixco fue derrotada por sus vecinos de los señoríos de Calpan y Huejotzingo, y las comunidades sujetas a la población mencionada se volvieron dependientes de los vencedores, de manera que Atlimeyaya pertenece al señorío de Calpan. Sobre su superficie se ha encontrado abundante cerámica decorada de las variedades polícromas y bícromas correspondientes a la colonización del área por terrazgueros calpanecas.

Durante el siglo xvi el rey de España asignó en encomienda el señorío de Calpan a Diego de Ordaz Villagomez. En esta época se mantuvo

el dominio sobre varios pueblos del valle de Atlixco, como San Baltazar Atlimeyaya, San Juan Tianguismanalco, Santa María Magdalena Axocopan, San Juan Cuauhco y San Pedro Cuauhco. Atlimeyaya, de esta manera, pertenece a la visita franciscana de San Andrés Calpan, se realiza la congregación de los naturales, el trazo del poblado y la ermita al santo tutelar, el rey mago San Baltasar, sus habitantes son adoctrinados y bautizados a orillas del río.

La cercanía al volcán Popocatepetl ha propiciado que esta región sea rica en mantos acuíferos originados por los deshielos, contando con abundantes manantiales y riachuelos que bañan el valle de Atlixco. Precisamente en este lugar se origina el río San Baltasar o Cantarranas, que se une más adelante con el Nexapa, afluente del río Atoyac, además en la cercana población de San Pedro Atlixco se ubica una cascada y, por su abundancia de agua, originó que al valle se le diera el nombre de «Atlixco», que significa «agua en la superficie».

Durante la época colonial se incrementaron las obras hidráulicas convergentes al río San Baltasar para aprovechar su agua como riego para los abundantes campos agrícolas de la región, realizándose el reparto de agua en el valle de Atlixco, y se hicieron obras de beneficio colectivo, como alcantarillas y puentes.

Aunado al aprovechamiento del agua para el cultivo y las obras hidráulicas del periodo novohispano, a inicios del siglo xvii, se encontraban aún en torno al río de San Baltasar o Cantarranas abundantes adoratorios e ídolos de las deidades prehispánicas del agua, entre ellas de Chalchiuhtlicoye, la diosa de los ríos y fuentes que del volcán Popocatepetl salían.

Durante la etapa revolucionaria la localidad fue escenario del enfrentamiento entre fuerzas federales, zapatistas y arenistas. Para abril y mayo de 1913, los zapatistas comandados por Vicente Domínguez y Fortino Ayaquica atacaron al ejército federal y, para 1917, los arenistas se encontraron destacados en este lugar.

Al triunfo de la revolución, para el año de 1925, se inició el reparto agrario de 262 hectáreas de la Hacienda de Jilotepec al ejido de San Baltazar Atlimeyaya.

En las últimas décadas del siglo xx se ha incrementado el desarrollo de San Baltazar con la instalación de la granja piscícola Xoulin, empresa particular que se dedica a la crianza y comercialización de truchas, lo cual detonó el comercio y turismo, además de que un lugar cercano llamado Punto Marconi atrajo a muchos visitantes por sus avistamientos de ovnis y características de fenómenos geográficos y astronómicos.

SISTEMA DE FIESTAS

Las celebraciones de Atlimeyaya se dan en dos ámbitos: el individual y el colectivo, dentro de un ciclo ritual que se manifiesta en el aspecto individual en el ciclo de vida —desde el nacimiento, boda y defunción—; y en el ciclo ritual de la comunidad en las celebraciones de San Baltazar, Carnaval, Santa Cruz, Día de Muertos, Virgen de Guadalupe, Navidad y Año Nuevo.

El sistema de fiestas de la comunidad inicia en los primeros meses del año con las celebraciones del santo patrono San Baltazar y el carnaval previo a la Cuaresma.

La mayordomía de San Baltazar se realiza durante dos días, el 6 de enero con la epifanía, manifestación y adoración de los Reyes Magos al Niño Dios, con novenario y procesión por parte de la iglesia de la comunidad hacia su patrono tutelar.



Procesión de San Baltazar, santo patrono de Atlimeyaya (Fotografía: Adelaido Amaro, 2017).

El mayor festejo hacia su santo patrono se realiza a los quince días siguientes al 6 de enero, con la visita de los santos patronos de las poblaciones vecinas a la localidad, mañanitas, comida en las casas, procesión, música azteca, feria, juegos mecánicos, fuegos pirotécnicos, jaripeo y baile.

Durante esta mayordomía, la participación de la población se da desde los preparativos y comisiones que elaboran los alimentos, arreglo y adorno de la iglesia, invitación a los encargados de las poblaciones vecinas de las imágenes de los santos tutelares, música, fuegos pirotécnicos, jaripeo y bailes. Asimismo, se cuenta con el apoyo de los migrantes que se encuentran fuera de la comunidad, principalmente en Estados Unidos, que mandan su apoyo económico para estas celebraciones.

EL CARNAVAL DE ATLIMEYAYA EN EL CONTEXTO REGIONAL

Por las características que presentan los carnavales del Valle de Atlixco, se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Carnavales de Tianguismanalco
- Carnavales de la región del volcán: huizos o huehues y chinelos
- Carnavales de la región de la tierra caliente: pilolos
- Otros: huizos de San Miguel

Los carnavales de Tianguismanalco se ubican en localidades de la parte noroeste del valle de Atlixco, se caracterizan por la gran influencia en su indumentaria, personajes y música del cercano carnaval de Huejotzingo; entre estas poblaciones se encuentran San Baltazar Atlimeyaya, San Pedro Atlixco, San Martín Tlapala y la cabecera municipal, San Juan Tianguismanalco.

Los carnavales de la región del volcán se ubican en localidades de la parte sureste del valle de Atlixco cercanas al volcán Popocatepetl, se caracterizan por conservar en mayor o menor medida elementos tradicionales que les han dado identidad como grupos nahuas, principalmente el ser hablantes de la lengua indígena y conservar estos rasgos culturales por el aislamiento en que, hasta hace poco, vivían. En sus danzas de carnaval se usan máscaras e indumentaria que incorporan las tradiciones antiguas de los lugares y la música es de banda de viento, o de cuerdas en algunos casos. Entre estos lugares se encuentran San Jerónimo Coyula en el municipio de Atlixco y La Magdalena Yancuitalpan en el municipio de Tochimilco, entre otros. Una de las comunidades que ha conservado de manera especial su carnaval es San Juan Ocotepec, localidad nahua de Atlixco, en donde danzan el Son del Gallito y la Misa en náhuatl, la música es de cuerdas con la guitarra y violín y los cantos son en lengua náhuatl.

Dentro de los carnavales de la región de la tierra caliente, en localidades ubicadas al sur del valle, se encuentra el carnaval de San Juan Huiluco, en el municipio de Huaquechula, los personajes son los «pillos» —que significa «los que cuelgan»—, vestidos con un petate a manera de gabán, con máscara y sombrero en forma de penacho con tiras de zapotes blancos sobre el pecho y espalda que se arrojan unos a otros al término de este carnaval del martes previo al Miércoles de Ceniza.

Los chinelos están tomando importancia en la zona del volcán con la influencia de las localidades vecinas del estado de Morelos.

En la ciudad de Atlixco se nombra «huizos» a los personajes que bailan en la víspera de San Miguel, que es cuando el demonio anda suelto, en la noche mágica en que los vecinos de los Solares encienden fogatas para ahuyentar fuerzas desconocidas y los huizos danzan alrededor del fuego y brincando sobre este, constituyendo un carnaval con un significado diferente a los huizos o huehues del carnaval previo a la Cuaresma.

El carnaval de San Baltazar es la segunda festividad más importante en Atlimeyaya, es una conmemoración que se realiza dos días previos al Miércoles de Ceniza, para volver a realizarse pasado un mes, los días lunes y martes en que remata el carnaval.

El carnaval comprende una serie de actividades que inicia con los preparativos en que la comisión recolecta dinero entre los habitantes del lugar para los gastos del festejo, entre ellos la comida y el pago de los músicos. La indumentaria con la que bailan, cada integrante se encarga de confeccionarla o de adquirirla, los trajes de suavos, charros y apaches se compran en Huejotzingo. De esta manera los personajes principales de este carnaval son una influencia del carnaval de Huejotzingo, así como del desarrollo de este.



Personajes del carnaval de Atlimeyaya (Fotografía: Adelaido Amaro, 2017).

La forma de promocionar el carnaval es avisando a los vecinos a través de carteles que se colocan en las calles y por las redes sociales, que cuentan con espacios como Atlimeyaya, carnaval de Atlimeyaya y Banda Morales, entre otros. Así todos esperan con ansia el carnaval que se desarrolla durante todo el día, iniciando a las diez de la mañana y terminando a las siete de la noche los dos lunes, y terminando a medianoche los dos martes, que es cuando se desarrolla un gran baile gratuito con bandas de música invitadas, que con los ritmos de moda rematan el carnaval.

Además de los personajes tomados del carnaval de Huejotzingo, se encuentran otros como los hombres vestidos con ropa de mujer y peluca, con trajes de osos, indumentaria de películas de terror, mujeres con trajes de gala, sombrero, jorongo, huaraches, calzón y camisa de manta, de manera que todos se incorporan de manera festiva a esta celebración. La música se acompaña con el estruendo de las escopetas que disparan los danzantes y los gritos que caracterizan al carnaval.

La jornada inicia en el lugar conocido como Casa del Pueblo, cercana a la iglesia de la localidad, desplazándose por los rumbos de la comunidad, a medio día se descansa un rato en lo que se les invita la

comida, y por la tarde continúan bailando. Posteriormente se trasladan a la iglesia para agradecer al santo patrono por permitirles participar en esta celebración, una hora más continúan bailando, culminando en un espacio abierto, festejo que se prolonga los dos martes de carnaval con el gran baile con los grupos musicales invitados.



Danzantes visitando la iglesia de San Pedro Atlixco para dar gracias (Fotografía: Adelaido Amaro, 2017).

Este carnaval no solo se circunscribe a Atlimeyaya, pues se presenta con sus mismas características los dos lunes y martes siguientes al inicio de este en la localidad vecina de San Pedro Atlixco y se remata, posteriormente, en San Martín Tlapala, en el mismo municipio de San Juan Tianguismanalco.

MÚSICOS

Dentro de la tradición musical de la región se encuentran la música azteca, la de cuerdas y la de banda de viento.

En las festividades religiosas se toca la música azteca compuesta por la chirimía —flauta de origen árabe—, el huehuetl —tambor de origen prehispánico—, y la tarola —tambor de origen militar—, este tipo de música es el llamado a la fiesta, el cual se ejecuta en el atrio de la iglesia o acompañando a la procesión.

La música de cuerdas tuvo su auge hasta principios del siglo xx y existen testimonios fotográficos de músicos vestidos con ropa de man-ta, tocando al pie de los ahuehuetes de Atlimeyaya acompañando las festividades de la comunidad.

El apogeo de las siete fábricas textiles de Atlixco originó el traslado de habitantes de otros lugares de los estados de Puebla y Tlaxcala a esta región, por lo que era común contar con nuevos vecinos que poblaban las colonias aledañas a los centros fabriles. Asimismo, muchos campesinos dejaron sus tierras de cultivo para integrarse como obreros —con todos los cambios en su forma de vida que esto implicaba—.

Así, en esta cultura obrera, surgieron los centros de esparcimiento. En el caso de la música, con grandes bandas y salones de baile, las fábricas contaban con sus propias orquestas, que amenizaban sus festividades, destacando la localidad de Metepec en el municipio de Atlixco.

Esta experiencia musical es la que va a originar las bandas de música en el municipio de Tianguismanalco, entre las más antiguas se encuentra el grupo de don Vicente Oriol en la cabecera municipal y repercutiendo en otras localidades como Tlapala y Atlimeyaya.

En Atlimeyaya la banda tradicional ha sido la encabezada por el señor Benito González, quien ha participado acompañando con su música al carnaval de la comunidad en eventos como el Huey Atlixcá-

yotl, preservando y difundiendo esta festividad en espacios externos a la comunidad.

Otro de los grupos de música tradicional de Atlimeyaya es la Banda Morales, constituida en su mayoría por jóvenes que, desde años recientes, es muy solicitada para todo tipo de eventos, tanto en la comunidad como en otras poblaciones, desde celebraciones familiares hasta festividades religiosas. Ha participado en años recientes en los festivales Huey Atlixcáyotl y Atlixcayotontli, y al asistir al primer concurso de bandas tradicionales de viento y percusión 2016 *Ehecatl in Cuicatl* obtuvo uno de los primeros lugares.



La Sensacional Banda Morales en el carnaval de San Pedro Atlixco (Fotografía: Adelaido Amaro, 2017).

Se caracteriza la música del carnaval de Atlimeyaya en tres tipos: antigua, tradicional y moderna. Dentro de los sones antiguos se encuentra el tlaxcalteco *xochipitzahuac* (señor de las tortillas Flor Menudita), que se ejecuta para invitar a la fiesta, tanto en las mayordomías, como en las bodas, existen cantos en náhuatl del *xochipitzahuac* que, poco a poco, se van olvidando al no existir un registro de los mismos. Así, en

el carnaval, al momento de llegar al lugar en donde son recibidos, por ejemplo, por la comisión o en el lugar del baile de remate, se ejecuta el tlaxcalteco *xochipitzahuac*, bailando todos los participantes del carnaval en círculo con globos, y las mujeres con canastas que contienen dulces y pétalos de flores que arrojan a la concurrencia.

Dentro de la música tradicional del carnaval se encuentran los sones de entrada y de contradanza, los cuales caracterizan al carnaval de Papalotla, Tlaxcala, y que los músicos de Atlimeyaya han incorporado a su repertorio. Así, mientras el carnaval de San Baltazar se caracteriza por su indumentaria con influencia del carnaval de Huejotzingo, en su música la influencia es de los sones del carnaval de Papalotla.

De la presentación del carnaval de Atlimeyaya, en el festival Huey Atlixcáyot, en la década de los noventa, existe una grabación musical que se realizó en vivo y en directo de la banda de viento del señor Benito González y que ha sido difundida primero en forma de audio casete y, posteriormente, en forma de disco compacto, que lleva por título «Música del Huey Atlixcayotl. Encuentro de las etnias», en la serie Compositores Poblanos 05, editado en 2007 por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. Al comparar los sones de esta grabación con los sones recopilados durante este carnaval, que fueron ejecutados por la Sensacional Banda Morales, se observan pequeñas variaciones, por lo que esta música —al lo menos en los últimos treinta años—, ha permanecido sin grandes cambios en su ejecución.

Dentro de los sones modernos se encuentran los que los danzantes o quienes los contratan solicitan a las bandas de música, este repertorio incluye música que está de moda, muy movida para bailar, o que son del agrado popular por algún motivo particular, y va desde cumbias recientes o de antaño, música ranchera o de bandas y de bailes que están de moda y que, a lo largo de la jornada de la presentación del carnaval se ejecutan, siendo más notorio en el remate de carnaval en los bailes

que con música y sonido termina los días martes de carnaval que se prolonga hasta la media noche.

Las bandas de viento de San Baltazar Atlimeyaya están conformadas en su mayoría por jóvenes de la localidad, su número de integrantes es de alrededor de doce a catorce músicos que tocan diversos instrumentos musicales de viento y percusión. Desde muy jóvenes se integran a las bandas, ya sea por invitación, por tocar bien algún instrumento y, en la mayoría de los casos, por ser de la misma familia, como en el caso de la Sensacional Banda Morales.

Además de tocar en las bandas de viento, cuentan con alguna otra profesión que les permite solventar sus gastos cuando no es temporada de contratación para algún evento o festividad, practican en los ratos que tienen libres por las tardes entre semana o los fines de semana por la mañana. Anteriormente aprendían a tocar de «oídas», pues no se contaban con las partituras que actualmente ya tienen.

Cuentan con varios trajes para sus presentaciones, en las camisas estampan el nombre y logo que los distingue de otros grupos. Estas bandas tocan en las festividades de la localidad, tanto religiosas, jaripeos, bodas, quince años y bailes populares.

COMENTARIOS FINALES

San Baltazar Atlimeyaya es una comunidad que comparte rasgos culturales con las demás localidades del valle de Atlixco, sin embargo, su cercanía con la región de Cholula y Huejotzingo ha permeado a lo largo de su historia características e influencias que se muestran en sus rasgos identitarios.

Dentro del sistema de fiestas de la localidad, el carnaval es una festividad en la que se muestran estos rasgos identitarios propios, la cual se encuentra lejos del entorno de sus numerosos visitantes y turistas que,

hasta el momento, solo ven a la comunidad como un lugar de esparcimiento y no se integran a sus celebraciones.

El municipio de Tianguismanalco comparte el mismo tipo de carnaval, pero es en Atlimeyaya en donde sus bandas de música son las que ejecutan esta música indispensable para dicha festividad. Así el carnaval se celebra en San Baltazar durante cuatro días, dos días son los previos al Miércoles de Ceniza y dos al mes siguiente, en el periodo intermedio se organiza un carnaval con las mismas características en la población vecina de San Pedro Atlixco y las bandas de viento finalizan de tocar la semana siguiente en San Martín Tlapala.

La música es indispensable para acompañar la celebración del carnaval, se cuenta con dos bandas de viento en la comunidad y para el remate se recurre a bandas invitadas de otros lugares. La difusión del carnaval se realiza mediante carteles que se colocan en las calles y negocios donde se menciona a los grupos que van a tocar. Las redes sociales se han convertido en un espacio para difundir este evento, existen varias personas, páginas y grupos que difunden y comparten la información, llegando no solo a los vecinos sino a gente de otros lugares, tanto de la región, de otros estados y los que se encuentran en Estados Unidos, asimismo se comparte este evento con cuadrillas de carnaval de otros lugares, por lo que se sabe la fecha y lugar de cada uno en estos festejos.



Personajes tradicionales y recientes del carnaval (Fotografía: Adelaido Amaro, 2017).

Las bandas tocan en las festividades de la localidad, pero es en el carnaval en donde esta participación se maximiza durante toda la jornada del mismo, desde los preparativos y ensayos los días previos al Miércoles de ceniza y en los días posteriores, que constituyen el cierre de esta festividad.

Se cuenta con un amplio repertorio musical de carnaval, que es interpretado de acuerdo al gusto de los danzantes o de las personas que contratan a las bandas, entre estos se encuentran sones antiguos como el tlaxcalteco *xochipitzahuac*, los sones tradicionales propios del carnaval como la entrada y contradanza, y los sones modernos que incluyen música de cumbias, de bandas o música de moda.

El carnaval de Atlimeyaya es una festividad esperada con gran emo-

ción por los habitantes del lugar, los preparativos inician con mucho tiempo de anticipación y abarca no solo el espacio local, sino el de las comunidades vecinas, como San Pedro Atlixco y San Martín Tlapala. Sus personajes, vestimenta y música se van enriqueciendo año con año, participando en gran grado sus pobladores, por lo que constituye una tradición viva que va incorporando nuevos elementos que hacen más dinámico su desarrollo, y en el cual las mujeres, jóvenes y niños tienen cada vez un papel más activo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Estage, C. (s.f.). El Atlixcayotl: una apreciación técnica de un fenómeno popular, sociocultural y (Dios no lo quiera) político. *Crítica Revista de la UAP*, 18, 105-115.

Secretaría de Cultura. (2007). *Música del Huey Atlixcayotl. Encuentro de las etnias*. Puebla: Serie Compositores Poblanos 05 Secretaría de Cultura del Gobierno del estado de Puebla, Fonograma.

DE LOS ACORDES DEL VIOLÍN A LA CADENCIA TROPICAL
DE LOS TECLADOS: CAMBIO Y TRANSFORMACIÓN
EN EL CARNAVAL DE LOS BARRIOS DE LA CIUDAD DE PUEBLA

Ricardo Campos Castro¹

Historiar el carnaval de los barrios no ha sido tarea sencilla, los documentos sobre sus antecedentes son escasos y la tradición oral se entreteje con experiencias y referencias previas y actuales, individuales y colectivas, propias y ajenas, difíciles de constatar. Sin embargo, a pesar de las lagunas esta historia existe en la memoria local, y estos testimonios no deben ser ignorados porque justamente en ellos reside la continuidad de una tradición que se despliega dentro de un contexto urbano totalmente cambiante.

En palabras de don Luis González, precursor de la microhistoria en México, la historia local merece su propio espacio para explicarse a sí misma, pues «no es concebible una familia, una tribu, una aldea y mil formas de minisociedad [así como sus danzas y sus músicas] sin desplazamientos hacia el recuerdo» (1982, p. 34). Por ello, a la luz del trabajo etnográfico, y centrándonos en la práctica musical que acompaña a las cuadrillas de huehues², así como en la relación dialógica establecida con los llamados «sonideros»³, delineamos tres escenarios que son im-

1. Etnocoreología, BUAP / Centro de Estudios de las Tradiciones- COLMICH (rccetn@gmail.com).

2. Cuadrilla: término émico empleado para nombrar a las agrupaciones de danzantes de carnaval, también es usado para nombrar a la distribución coreográfica de dos filas paralelas en las que los danzantes ejecutan sus danzas. *Huehue*: voz nahua que significa viejo; también es la forma genérica de nombrar a los danzantes de carnaval en la ciudad de Puebla. «Huehuere», por su parte, se deriva de una deformación de la palabra «huehue» en el habla coloquial.

3. «Sonidero» es un término polisémico que puede referir a: a) las agrupaciones que rentan sus equipos de sonido para animar eventos; b) los bailes donde se toca y baila el sonidero; c) al género de cumbia que se obtiene de la manipulación de la música y efectos agregados —reverberación, eco, *samples* y saludos—; d) la persona que a través del micrófono manda saludos

prescindibles para entender la complejidad del carnaval: 1) la presencia de instrumentos de cuerda como punto de partida al carnaval en los barrios de la ciudad, 2) el acompañamiento con bandas de viento y grabaciones en formato digital como solución a un primer momento de conflicto en la organización del carnaval, y 3) la aparición de teclados y bajo eléctrico como respuesta al contexto político actual.

En este recorrido recorro a la recomendación que Caro Baroja (1979) enuncia en su análisis histórico-cultural sobre el carnaval en Europa: «renunciar a las supervivencias»⁴. No interesa explicar el carnaval en función de supuestas formas anteriores, espaciales y cronológicamente distantes⁵, sino a través de aquellas reconstrucciones hechas actualmente por los carnavaleros mediante el uso del recuerdo y, aunque parezca inaceptable para algunos, sus consultas en internet. Citando a Lenclud, «[...] todas las sociedades construyen sus tradiciones en el día

y anima el ambiente de los bailes; d) al individuo que se identifica con la práctica musical y dancística del sonidero; e) los elementos citados como parte de un todo. En los trabajos que han puesto interés sobre el tema (González, 2000, 2003; Blanco, 2008, 2010, 2012; Rivera, 2009) se puede observar un esfuerzo dirigido a lograr el reconocimiento del sonidero como elemento identitario de la actual cultura mexicana. Al entenderlo en términos de cultura de masas y en relación con dinámicas capitalistas que permiten la reproducción de una cultura de la clase trabajadora, lo sonidero ha quedado reducido a una expresión de resistencia y combate a la modernidad, sin embargo, considero que este examen descuida aquellos contextos en los que el sonidero rompe con las dinámicas de mercado para integrarse en otros rituales colectivos, como el carnaval. De igual forma, ignora que «ser sonidero» se concibe como una forma de vida que escapa a la lógica de su industria.

4. Supervivencias: artificios discursivos empleados por arqueólogos, folcloristas, etnólogos e historiadores para «explicar algunos ritos, creencias y costumbres, existentes hoy, en función de otras “primitivas” propias de un pasado hipotético y reconstruido a gusto del investigador» (Caro, 1979, p. 21).

5. La historia del carnaval en México, en gran parte de la bibliografía recogida (Gutiérrez, 1981; De León, 1998; Quiroz, 2002; Vázquez, 2006; Serrano, 2013) parece haber sido reducida a una secuencia temporal que parte de los rituales griegos y romanos —saturnales, lupercales, bacanales, dionisias, kalendae—, en los que el individuo se enmascara, y en su analogía con ritos de fertilidad, seguida de la narrativa de su expansión por las amplias tierras europeas y el significado construido por la tradición judeocristiana para distinguir entre una temporalidad de exceso y una de abstinencia. Posteriormente, se aterrizó su llegada a América con los conquistadores y su propagación mediante la labor evangelizadora de los misioneros; con ello se hace inevitable recurrir a procesos de sincretismo e hibridación entre las diferentes culturas indígenas prehispánicas y los grupos mestizos que desde la Colonia se han sometido a procesos de adaptación y transformación cultural. Para los carnavales citadinos, la historia es la misma, pero se justifica con el uso de lugares comunes como el de «modernización» o «globalización».

a día a través del desarrollo de ciertas perspectivas sobre su pasado»⁶ (2003, p. 88); en este sentido, no se trata de una línea del tiempo sobre el carnaval sino de cómo el pasado se actualiza para fundamentarlo. Esta reflexión derivó en una «historia» del carnaval que expone las condiciones que hicieron posible el ajuste de la tradición con resultados tan contrastantes. Cabe aclarar que la transición entre los escenarios no debe ser entendida bajo ninguna circunstancia como excluyente. No se trata de reemplazos absolutos, sino de procesos dinámicos.



Maringuilla (señor Carlos Sánchez†) y huehue de antaño (1930, aproximadamente)

6. «[...] *all societies construct their traditions on a day-to-day basis by developing certain perspectives on their past, and that all raise tradition to the status of an argument*» [traducción propia] (Lenclud, 2003, p. 88).

La primera cuadrilla de huehues de la que se tiene memoria tuvo su origen en El Alto⁸. No se tiene un registro exacto de la fecha, sin embargo, la memoria local puede expandirse hasta los 30's y 40's del siglo xx a través de las anécdotas de los abuelos de la generación carnalera actual.

En sus inicios guardaba una relación estrecha con la religión católica; la celebración tenía lugar los tres días previos al Miércoles de ceniza y la función principal de los huehues era anunciar a la población la llegada de la Cuaresma. Aquella agrupación reunía gente de todos los barrios aledaños —Xonaca, Analco, Xanenetla, entre otros—, que llegaban a sumar más de cien danzantes.

En ese entonces, solo hombres mayores de treinta años tenían permitido participar en el carnaval, la intervención de jóvenes era casi nula y la de las mujeres inexistente, aunque se sabe que hubo algunas que, a pesar de toda prohibición, se atrevieron a salir enmascaradas. Los niños se escondían de los diablos o permanecían atentos a los bailes y al característico grito: «¡uh hu-huuu!»

Los danzantes se ataviaban conforme las posibilidades económicas

7. La narración etnográfica está basada en las entrevistas y notas de campo recabadas desde enero de 2013 a octubre de 2016. Agradezco afectuosamente y pido reconocimiento a la familia Morales Méndez —Vero, Gabriel, Gaby e Iván «Pimpón»—, por sus atenciones y las largas charlas sobre el carnaval; al señor Arturo Rivera por su colección de carteles de carnaval; a Arturo Carrera por compartir anécdotas y puntos de vista; al señor Ramón Téllez por sus aportaciones a la historia de los sonideros; al señor Nicolás Pérez «El Sabrosito» por el registro de más de diez años de carnaval; y a las cuadrillas de los barrios que me han permitido vivir la tradición como huehue, espectador y representante.

8. Méndez refiere que los huehues fueron traídos por carboneros provenientes de Tlaxcala que, por nostalgia hacia su tierra, decidieron recrear la tradición en su nuevo asentamiento; El Alto. Churchill, por su parte, asume como punto de partida un acta de cabildo de 1938 en la que el señor Adrián González solicita permiso al Ayuntamiento para salir en comparsa de máscaras (Cfr. Méndez: 2011, pp. 20-27 y 26-27 y Churchill: 2007, p. 10) Entre algunos representantes de cuadrilla, se reconoce que el origen del carnaval es más lejano a la solicitud de «licencias» y «permisos» en el Ayuntamiento. Otra versión la ofrece el señor Luis Aguirre «El Perro», habitante y diablo del barrio del Alto, quien señala que la palabra «carnaval» se deriva de la unión de «carne» y «baile», y surge como burla de los peones a los conquistadores a través de la reutilización de las ropas que las damas y señores desechaban (Aguirre L., Comunicación personal, 2016)

lo permitían⁹, el objetivo era verse elegante. Los atuendos no tenían tanta importancia, lo que hacía a un «buen huehue» era el estilo de bailar. Estos personajes eran mayoría en la cuadrilla; sus caretas¹⁰, capas y plumas, llenaban de color los lugares donde se presentaban. La participación de las maringuillas era limitada, pues como se trataba de hombres vestidos de mujer, la presencia de unos cuantos era suficiente para provocar la risa de los asistentes, ya sea exagerando gestos o realizando bromas de índole sexual durante *el* danzón¹¹. Los diablos, por su parte, eran el temor de los pequeños y se encargaban de asustar, animar o poner a bailar a los asistentes.

Reconocer a una persona en el carnaval resultaba complicado, ocultar la identidad fue requisito fundamental, ningún huehue se quitaba la careta en público. Con el paso de los años, la gente pudo llegar a identificar a los que se encontraban detrás de la máscara porque se familiarizaban con sus capas y estilos de bailar. El huehue era el reflejo de uno mismo.

Los bailes de carnaval se realizaban en los patios de las vecindades; hay anécdotas de amas de casa corriendo por los patios, recogiendo su ropa interior de los tendedores para que los huehues pudieran bailar. Las vecindades brindaban una acústica perfecta, la música rebotaba en sus paredes y generaba una atmósfera envolvente. Cuando se trataba de patios pequeños se danzaba en la calle, donde la potencia de la música mermaba pero nunca los esfuerzos por llevar el ritmo y continuar bai-

9. Las maringuillas vestían según la moda de la época; comúnmente los hombres pedían ayuda a las mujeres de su familia para conseguir la ropa y arreglarse. Estas primeras maringuillas usaban antifaces de cuero, o en su defecto, maquillaje o gafas para cubrir su identidad, y no portaban plumas ni sombrero, aunque ahora se afirma que los usaron siempre. Los diablos vestían con ropas rojas, cola de ixtle, y confeccionaban sus máscaras con piel de conejo, chivo o borrego, y cornamenta de chivo o toro.

10. Existe una polémica entre los términos «máscara» y «careta»; para algunos, la máscara es la que emplean los luchadores y la careta la empleada por los huehues por su cercanía etimológica con «cara». Esta distinción surge cuando se habla de los significados del carnaval, ya que en el habla cotidiana ambos términos son empleados indistintamente.

11. El danzón se bailaba al final como forma de agradecimiento a las familias que cooperaban con la cuadrilla.

lando.

La música se ejecutaba con uno o dos violines, guitarra y contrabajo. Los maestros más recordados en El Alto son don Heraclio y don Carlos, pues ambos sobresalían por su capacidad de improvisación. La morena, La marcha, La primavera, Los puentes, La estrella, El jarabe inglés, Las cuadrillas y algunas polcas, empleadas en el trenzado de la garrocha¹², son las piezas consideradas como parte del repertorio original. El charrito y La muñeca fueron integradas mucho tiempo después, sin embargo, hoy son de los bailes más solicitados.

El martes de carnaval reunía una multitud. La quema de la cola del diablo¹³ y la última bailada para despedir el carnaval han sido, por excelencia, los actos más esperados por los asistentes a la fiesta. Esa noche se acostumbraba quemar toritos de pirotecnia y los asistentes, sin importar los riesgos, jugaban, los toreaban y permanecían ahí hasta el final. Cristal recuerda que «a la gente le emocionaba eso, que entre ellos entrara el diablo corriendo, aunque resultara quemada, o se cayera; la gente asistía, ya sabía que si iba se exponía a todo eso» (Romero, 2014). Al terminar, los representantes y sus familias ofrecían una comida para todos los asistentes y un baile amenizado con conjunto tropical o sonido al que todo mundo podía asistir.

El carnaval se vivió en relativa armonía durante muchos años hasta que, por problemas en la administración del dinero, diferencias en la forma de dirigir la agrupación y los cuestionamientos de la gente joven

sobre las decisiones de los viejos, provocaron la separación de algunos

12. Garrocha: palo de madera del que cuelgan listones de colores que son trenzados en una coreografía grupal. La garrocha —o garrochas— también se usa para referir a la pieza coreográfica en la que se entreteje la garrocha. Atotonilco, Jesusita en Chihuahua y Las Perlititas son algunas de polcas más usadas.

13. Durante esa noche, la lucha entre bien y mal se desataba. Los diablos, atados a uno de los extremos de sus látigos, tratando de escapar, y los huehues, con antorcha en mano, intentando incendiar la cola de ixtle de sus diablos cautivos. El juego concluía cuando se lograba el objetivo: quemar la cola del diablo y, metafóricamente, terminar con el pecado.

miembros y la creación de nuevas cuadrillas¹⁴.

La segmentación no solo se dio en la primer cuadrilla, sino que una vez que hubo huehues representando a cada barrio, las divisiones continuaron, alcanzando a las colonias de la periferia¹⁵, creando nuevos focos para el carnaval.

A partir de ese instante, la historia del carnaval tomó otros caminos.



Sonideros haciendo carnaval (Fotografía: Ricardo Campos Castro, 2014).

14. Este proceso inició hace aproximadamente treinta años. Para distinguirse, las nuevas agrupaciones se apropiaron del nombre de su barrio y le agregaron un sobrenombre, por ejemplo: El Alto Garibaldi, El Alto La Coyotera, El Alto Balvanera, El Alto La Cruz, Cuadrilla Real de El Alto, El Alto La 16, Los Meskuiles, entre otras. Es importante señalar que cada una de estas cuadrillas surgen en diferentes momentos, pero nos ofrecen un panorama sobre las tensiones que trajo consigo el dominio de la tradición.

15. La distinción entre barrio y colonia popular, más que responder a una caracterización de clase, como se usa en el discurso de la ciudad para aludir a espacios marginados, se emplea aquí para acentuar el carácter histórico que los distingue.

Con el incremento de cuadrillas y la falta de continuidad en la tradición musical de cuerdas, se vivió un periodo de inestabilidad. A la par de convocar nuevos integrantes para las cuadrillas, la importación de otros conjuntos instrumentales se hizo necesaria. Para las primeras cuadrillas resultó bastante complicado, se emprendieron búsquedas a lo largo y ancho de la ciudad, en los pueblos vecinos de Tlaxcala, e incluso en la zona de la Mixteca. Durante esta búsqueda, dos estilos musicales se fueron consolidando y diferenciando. El Alto continuó con las cuerdas; por su parte, en Xonaca, la música pasó a ser ejecutada por bandas de viento con trompeta, tarola, clarinete y saxofón.

Las bandas de viento se convirtieron en opciones viables pero su inclusión modificó la percepción sonora del carnaval y trajo consigo otras complicaciones, ya que cuando dos cuadrillas llegaban a encontrarse, la música de los violines era opacada y demeritaba su participación. Como recurso inicial, para establecer una cierta igualdad sonora, se recurrió al uso de un megáfono, pero no fue suficiente. Frente a esta realidad, ya entrada la década de los noventa, se pensó que la renta de equipos de sonido podía aminorar el problema. Gabriel Morales recuerda haber insistido a los huehues mayores sobre la integración de bocinas y micrófono: «Recuerdo que montamos unas bocinitas encima de un bochito rojo y con eso andábamos de un lado a otro» (Morales, Comunicación personal, 2015). Al principio, los viejos se resistían a

16. En México, sus antecedentes se ubican en la aparición de las primeras consolas de sonido que fueron empleadas para animar eventos sociales en la vía pública, ya sea como parte de festejos privados en bautizos, quince años, bodas y fiestas patronales de los barrios, o como alternativa más accesible, monetariamente hablando, a aquellos que se realizaban en los grandes salones de baile (Blanco, 2008, pp. 362-363). En Puebla, el señor Ramón Téllez recuerda que los primeros equipos con los que se contaron fueron estéreos de fayuca que llegaron a la 6 poniente —ahora mercado de La Victoria— (Téllez, 2014). Paulatinamente, al igual que en la Ciudad de México, los sonideros fueron adquiriendo equipos más sofisticados y ganaron renombre, convirtiéndose en opciones de divertimento popular tras ofrecer nuevas sensibilidades con el uso de nuevas tecnologías de luz y sonido.

integrar este elemento, hasta que ante la insistencia de los jóvenes, que ya eran mayoría, se dieron la oportunidad de probarlo; su integración no fue inmediata, pero sí eficaz. «Sonar fuerte» se convirtió en una necesidad primaria y los sonideros hicieron su primera aparición en la historia del carnaval, mas no en la de los huehues, pues la música cumbia y su variante sonidera ya formaban parte de su identidad.

La aceptación de los sonideros también se dio por razones económicas. Las cuadrillas pequeñas, recién formadas, aprovecharon la accesibilidad a las pistas digitales¹⁷ y su rentabilidad. Su aparición trajo consigo miradas de desaprobación y fuertes críticas, sin embargo, esto no dio marcha atrás al surgimiento de esta modalidad. Los que se mostraron inconformes siguieron contratando a sus músicos, pero terminaron integrando sonidos para poder competir, no solo con la banda, sino con los sonideros que hacían del volumen alto su carta de presentación.

Muchos podrían pensar que la participación del sonidero se reduce únicamente a la reproducción de pistas, pero se trató de un proceso gradual que puso a dialogar ambas prácticas en beneficio del carnaval. Las técnicas sonideras en la manipulación de la música, empleadas en otros contextos festivos, fueron bastante útiles para la *sonorización* del carnaval. El señor Ramón Téllez, dueño del Sonido Enigma, recuerda ir nombrando a los invitados por micrófono y mandar saludos durante el llamado «baile familiar», instrumento muy acostumbrado en las bodas y quince años de la región que permitía ocultar el salto en la reproducción de una misma pista que debía permanecer hasta que todos los invitados pasaran a bailar con los festejados al centro de la pista (Téllez, Comunicación personal, 2014). Lo mismo sucedió en el carnaval; las piezas grabadas tenían que fragmentarse según los cambios melódicos y repetirse para ajustarse al número de danzantes y a sus desplazamientos

17. El avance tecnológico y la democratización de las tecnologías del sonido hicieron posible la grabación de la música de carnaval en diferentes formatos, desde casete de cinta magnética, pasando por disco compacto, hasta su manipulación digital a través de dispositivos móviles como celulares, tabletas electrónicas y memorias portátiles.

coreográficos; el micrófono sirvió, igualmente, para animar a danzantes, espectadores y hacer público el apoyo de las familias. Por los vínculos que se construyen entre los asistentes, los saludos se convirtieron en un elemento imprescindible dentro de las festividades populares.

Actualmente un carnaval exitoso y un buen sonido son evaluados a través de la cantidad de bocinas que les acompañan; a mayor cantidad de equipo se produce más volumen y un mejor impacto de la música sobre los cuerpos de danzantes y asistentes.

La «estética sonidera»¹⁸ y sus espacios de promoción —postes, bardas, teléfonos públicos y pintas sobre muros— también fueron retomados por los carnavaleros; los carteles de carnaval que antes se acompañaban de la imagen de algún santo patrón o la fachada de alguna iglesia fueron aderezados con imágenes de bocinas, micrófonos, plumas y máscaras, para anunciar los cierres de carnaval.

Igualmente, registrar en video las bailadas de las cuadrillas fue solicitud de consumidores sonideros que también vivían de cerca el carnaval. El señor Nicolás Pérez «El Sabrosito» recuerda que la cuadrilla «Gua-jolote poblano» fue la primera en requerir este trabajo de publicidad. Al principio iba a venderse entre los miembros de esta cuadrilla pero la exhibición del disco junto a los DVD's de los bailes sonideros generó una mayor recepción (Pérez, Comunicación personal, 2015). La ad-

quisición de estos materiales, basados en el trabajo de campo, sirve
18. Con «estética sonidera» hacemos referencia a toda una serie de características visuales — tipografía, colores e imágenes— empleadas por los sonideros para identificarse y llamar la atención. El diseñador gráfico, Jaime Ruelas, menciona que la tipografía sonidera tiene su antecedente en la imagen de *Polymarchs*, que a su vez se basó la letra de impresión del grupo *The Commodores*, un grupo *funk* estadounidense. Posteriormente, cada sonidero buscó crear su propio logo (Ruelas entrevistado en Holtz & Mena, 2009). Por su parte, Enrique Lara, del Sonido Maracaibo, señala que la publicidad retoma las características de los cartelones en blanco y negro de la lucha libre, y agrega que durante los primeros años se acostumbraba ir a las imprentas con un borrador de lo que se quería anunciar y las imprentas se encargaban de generar la publicidad, poco a poco esto fue cambiando a color y con más adornos para llamar la atención (Lara entrevistado Holtz & Mena, 2009). Fernando Rivera, publicista grupero, apunta que los carteles pasaron de ser diseños en blanco y negro a la saturación de colores, y después se integraron imágenes y fotografías de los grupos en cuestión (Rivera entrevistado Holtz & Mena, 2009).

principalmente a dos fines: para los huehues y sus familias representa un registro de historias de vida; en tanto que, para los representantes, un medio para evaluar la participación de su cuadrilla frente a otras.

Siguiendo con la influencia de la estética sonidera, las introducciones musicales empleadas por los sonideros en sus eventos se han vuelto referentes para la presentación de cuadrillas. Antes de que la agrupación de huehues salga a bailar se proyecta un video o una pista de audio que combina música electrónica, la música de carnaval, la voz del sonidero, muestreos musicales de frases cortas, alteradas con efectos de eco y reverberación, en las que se menciona el nombre del barrio, el nombre de la cuadrilla, la palabra carnaval, el año de emisión y el eslogan que los define, exponiendo la postura de la cuadrilla frente al carnaval. La siguiente transcripción ejemplifica la influencia sonidera y retrata la inquietud de los carnavaleros por el dilema que representa, en las circunstancias políticas actuales, la dicotomía tradición/modernidad:

Carnaval Xonaca (eco: Xonaca, Xonaca) 2014, cuadrilla (eco: cuadrilla, cuadrilla) Experiencia y Juventud. Un paso adelante. Fusionando, renovando, creciendo con la modernidad. Experiencia y Juventud, un paso adelante. Llevando la alegría y diversión, conservando nuestras tradiciones y costumbres. Innovamos con estilo y elegancia. Cuadrilla Experiencia y Juventud (eco: Experiencia y Juventud) Un paso adelante. Porque seguimos pisando fuerte, sin perder nuestras raíces, consolidando la unión de nuestro barrio. Cuadrilla Experiencia y Juventud, un paso adelante, carnaval Xonaca 2014...Iniciamos!¹⁹

Integrar a los sonideros dentro de esta historia persigue el objetivo de evidenciar que las prácticas tradicionales no son sistemas cerrados, y al mismo tiempo busca otorgar reconocimiento a una práctica que, a pesar de su evidente presencia, ha sido desdibujada en los estudios del carnaval de Puebla.

19. Transcripción de grabación de campo. Presentación de la cuadrilla Experiencia y juventud en el Encuentro de huehues realizado el 22 de febrero de 2014 en el barrio de Xonaca.

DE LA CADENCIA TROPICAL DE LOS TECLADOS

Aunque Puebla recibió el nombramiento de Ciudad Patrimonio en 1987 por parte de la UNESCO²⁰, no es hasta 1999 con el gobierno priista²¹, que la mirada de las instituciones es puesta sobre el carnaval, y comienzan a organizarse eventos y actividades para integrar a los huehues dentro de la oferta turística del municipio. Dos proyectos resultaron de esta iniciativa: la Asociación Angelopolitana de Huehues²² y el Primer Encuentro de Huehues. Ambos aspiraban a la representación de un «carnaval digno», «limpio de cosas no deseables», como la música grabada y la heterogeneidad en las formas de vestir. Se pretendía proyectar una imagen más «pulcra» del huehue, digna de ser admirada.



20. Al principio, la atención fue puesta en la «salvuarda» del patrimonio tangible; edificios coloniales del Centro Histórico fueron remozados para proyectar a Puebla como destino turístico a nivel internacional. Del lado de los barrios, fue hasta la conclusión del megaproyecto Paseo de San Francisco que comenzó a desarrollarse una cadena de intervenciones urbanísticas que cambiarían la percepción del espacio barrial.

21. Durante este periodo, el carnaval comenzó a tener una participación política más activa, y los huehues, como ciudadanos o artistas, participaron en campañas electorales. De igual manera, los huehues fueron integrados a las agendas culturales y recibieron recursos de la Dirección de Museos, Ferias, Tradiciones y Culturas, hasta su disolución con la entrada del PAN al Ayuntamiento.

22. Esta asociación se formó con la finalidad de mediar la relación con el Ayuntamiento, controlar el tránsito de cuadrillas por la ciudad mediante la solicitud de permisos, y vigilar los caminos de la tradición desde los mismos carnavaleros.

Teclado, bajo eléctrico y saxofón. Cuadrilla Experiencia y Juventud (Fotografía: Ricardo Campos, 2016).

Estas propuestas motivaron el interés por los aspectos estéticos del carnaval e instaron a las cuadrillas a reflexionar sobre la forma en que querían ser vistos. Algunas cuadrillas establecieron cuotas de ingreso y reglamentos internos para procurar que los danzantes vistieran a la usanza del «huehue tradicional»²³. Otros vieron en el carnaval la oportunidad de lucrar y formaron agrupaciones «disfrazadas» de tradición sin prestar atención —o prestando demasiada— a su representación y acompañamiento musical. El resto ha tratado de mantenerse al margen, pero no puede dejar de vincularse con el Ayuntamiento por las regulaciones del espacio urbano. Lo cierto es que este creciente interés sobre el carnaval como patrimonio cultural puso en diálogo a los carnavaleros entre sí, y con políticas locales, nacionales y globales, para mantener la tradición bajo su custodia o, por el contrario, convertirla en espectáculo. Naturalmente, este es un proceso inacabado y puede tomar otros rumbos.

Por otro lado, con el énfasis puesto sobre la imagen, se desató una tendencia por «dignificar el carnaval» para erradicar el estigma de los huehues vagos y borrachos, y también por consolidar un argumento que lo justificara frente a nuevos agentes que, con la noción de patrimonio en boga, comenzaban a interesarse en el carnaval. Antropólogos, instituciones de cultura y reporteros de radio, televisión, prensa e internet, comenzaron escribir sobre el carnaval desde una mirada romántica y esencialista. A pesar de la diversidad de posturas, el carnaval fue

23. En la mayoría de los barrios las cuadrillas han aceptado que sus indumentarias representan una mofa de los bailes y vestimentas de los grandes hacendados que habitaban la región en tiempos coloniales. Bajo esta idea, los huehues deben ir vestidos de manera elegante, al igual que sus esposas las maringuillas; ambos con máscaras y plumas. Aunque en un inicio no haya sido así, ahora se espera que lo sea.

presentado como una práctica homogénea, estable y muy alejada de la realidad.

Este escenario planteó un «regreso a los orígenes» con intereses diversos. Volver al origen implicaba dejar de acompañarse con música grabada y hacer el esfuerzo por contratar músicos en vivo. Con este requerimiento en puerta, los músicos versátiles acompañados de teclado y bajo eléctrico se convirtieron en la mejor opción para el carnaval, puesto que los violinistas de la ciudad, al formarse en escuelas profesionales de música, desarrollaron una visión elitista de su profesión, teniendo como meta llegar a ser concertistas; las bandas de viento, por su parte, encarecieron sus contratos.

Al igual que con los sonideros, la introducción de los teclados a la sonoridad del carnaval se derivó del gusto por la música tropical y los lazos de parentesco que algunos individuos mantienen con las dos prácticas. Además de que el entorno laboral de los grupos versátiles es un punto de encuentro entre carnavaleros, tecladistas y música cumbia. Incluso, algunas familias tienen hijos tecladistas miembros de grupos versátiles y músicos de carnaval.

Con la introducción del teclado y bajo eléctrico se dio un nuevo giro a la experiencia musical del carnaval, no solo por la participación de un nuevo conjunto instrumental sino porque en algunas agrupaciones, consciente o inconscientemente, se comenzó a incluir una cadencia de cumbia que es fácil de percibir y que se ha extendido a las demás piezas del repertorio.

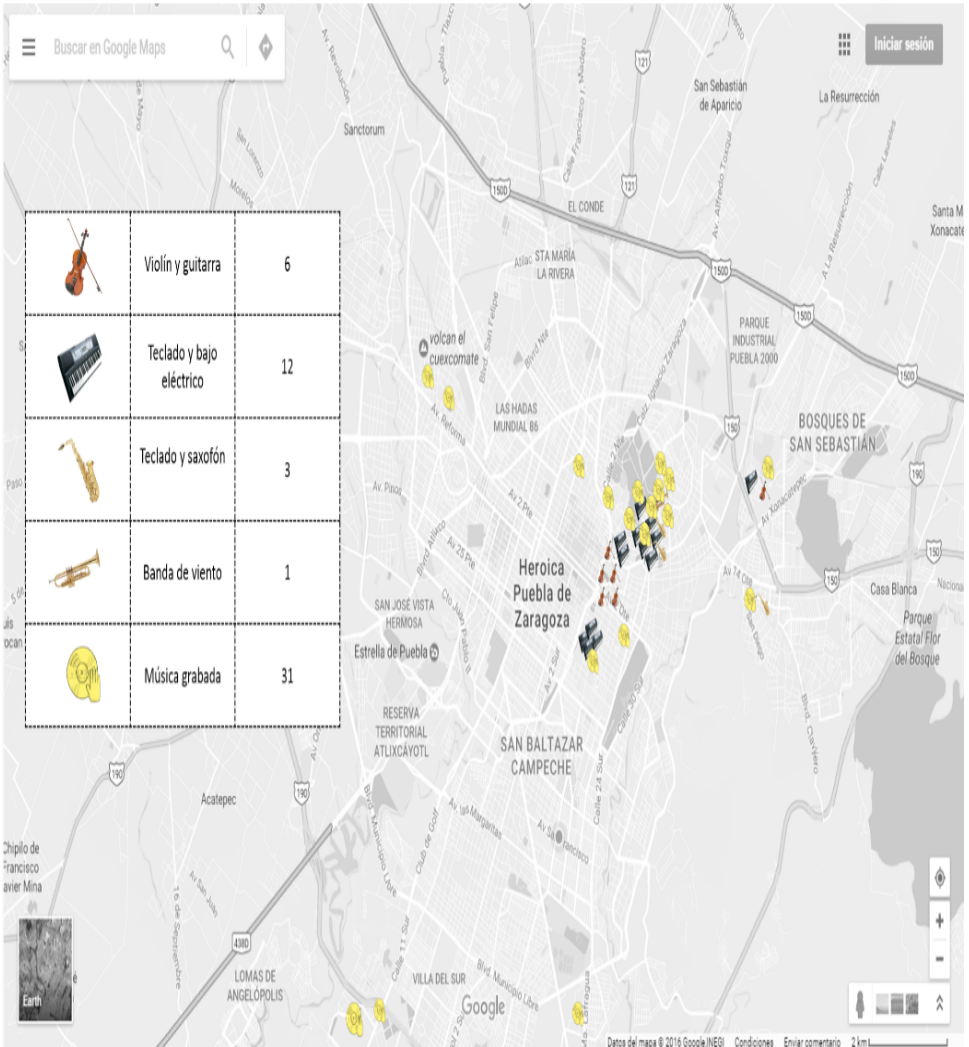
Como se mencionó al inicio, la sustitución de los conjuntos musicales no fue dada y aceptada inmediatamente, ni una siguió después de otra. De hecho, todas estas propuestas sonoras se encuentran vigentes. La aparición de cada conjunto instrumental derivó de circunstancias diversas, dando como resultado variantes de un mismo carnaval. Olmos señala acertadamente que «los sonidos se vinculan con la experien-

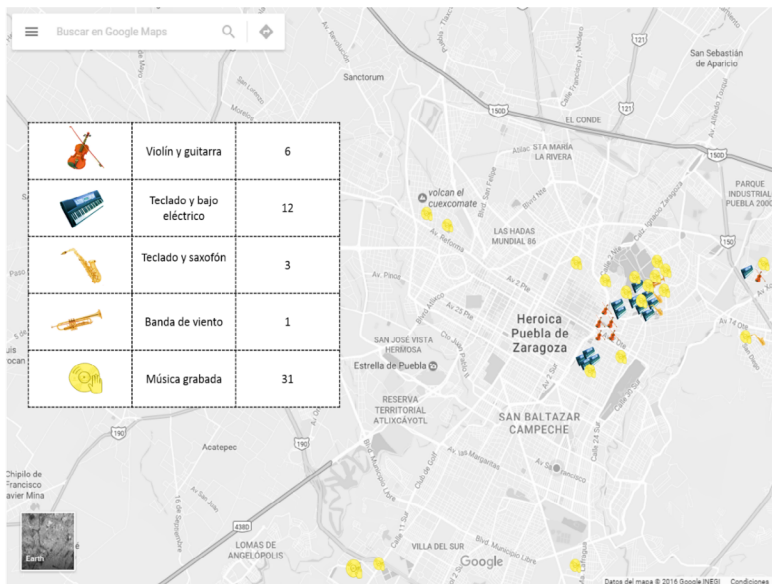
cia de los sujetos» (2012, p. 111), en este sentido, el reconocimiento entre violines, bandas, sonideros y teclados nos hablan precisamente de esa vinculación. Ninguna cuadrilla era ajena a la sonoridad de las otras, sus sonidos se encontraban al recorrer las calles y fueron creando sus propios públicos; los gustos musicales se fueron atesorando y eso es lo que encontramos hoy en el carnaval.

En El Alto se siguió con la música de violín, el cual se tradujo en símbolo de prestigio por ser considerado el conjunto original. Las cuadrillas de La Coyotera y La Cruz fueron la excepción, porque, al pertenecer a familias de músicos, tuvieron a la mano el acompañamiento de los teclados. En Xonaca, después de haber probado la banda de viento y las complicaciones que traía su acompañamiento, el ritmo con teclados y bajo eléctrico fue bastante bien aceptado y asumido como representativo. Con el paso de los años las separaciones continuaron en Xonaca, pero ya bajo la sonoridad ofrecida por los teclados. En Analco, a pesar de la cercanía con El Alto, las cuadrillas se sintieron más identificadas con el sonido del teclado, y lo introdujeron en su esquema. El siguiente mapa organiza las cuadrillas registradas en nuestra investigación conforme al conjunto instrumental que las acompaña²⁴.

24. El siguiente mapa, tomado de Google Maps, fue modificado con la intención de ubicar la presencia de los distintos conjuntos instrumentales empleados en carnaval. Junto al mapa se agrega una pequeña tabla que nos indica el número de agrupaciones que se acompañan de cada conjunto instrumental.

Sonoridades carnavaleseras





Finalmente, tener algo nuevo que ofrecer es un compromiso que las cuadrillas han asumido en respuesta a las demandas del público, de las instituciones y de los huehues jóvenes. En lo visual, los personajes han transformado sus formas de representación «tradicional»; las características de las indumentarias se han diversificado y las caretas se han convertido en el principal elemento de innovación. Paralelamente, han emergido nuevos personajes: catrines, diablas, odaliscas, hadas, payasos, arlequines, personajes de anime, entre otros; de hecho, siempre habían existido variantes estéticas, pero estas propuestas habían sido silenciadas por no corresponder con lo «tradicional». De igual manera, otras identidades de género se han integrado abiertamente a una práctica que había sido exclusiva de hombres; los valores alrededor de la sexualidad se articulan bajo nuevas reglas y el carnaval se vive como un espacio de respeto²⁵.

25. Prefiero emplear la noción de identidades de género para evitar, a toda costa, cosificar a los individuos a través del uso de etiquetas políticamente «correctas» que contribuir al reforzamiento de la discriminación social. Una cosa es el concepto político y otra cosa muy diferente la realidad social. En carnaval, los individuos, sin importar sus preferencias sexuales, son llamados por sus nombres. El nombre adquirido y el apodo son importantes en el carnaval, porque

En la música se dio pie a la introducción de otros géneros musicales, por ejemplo, se recurrió a piezas con ritmo acelerado, entre las que se encuentran: La abeja miope, La cusinela, El sonidito, ¡Qué chula es Puebla!, El baile del guajolote y La huerfanita²⁶. Algunos representantes han preferido que estas piezas se correspondan con las demás de su repertorio y contratan grupos versátiles²⁷ para grabar en teclado y bajo eléctrico sus propias versiones; para el violín también se han hecho algunos arreglos.

Asimismo, el uso de los TICS ha suscitado nuevas dinámicas entre los carnavaleros; compartir, distribuir y circular, con mayor rapidez, registros del carnaval es sin duda una forma de participar en este. Las cuadrillas han creado canales de YouTube y perfiles de Facebook a través de los cuales se organizan, comparten experiencias, intercambian éxitos sonideros y debaten sobre el carnaval.

REFLEXIONES FINALES

Este breve recorrido por la experiencia musical del carnaval en los barrios de Puebla nos permite distinguir el cambio como una constante y nos sirve de pretexto para reflexionar sobre él: camionetas de audio siguiendo a las cuadrillas; una «estética sonidera» visible a la publicidad del carnaval; música de otros géneros integrada al repertorio coreográfico; efectos de voz manipulados para presentar a los danzantes; venta así es como el individuo se identifica dentro del grupo.

26. La abeja miope es una cumbia texana; La cusinela es un préstamo de la cultura huichola que se hizo famosa porque los sonideros la tocaban en sus presentaciones; El sonidito es una pieza de pasito duranguense que estuvo de moda en 2010; ¡Qué chula es Puebla! se ha incluido al repertorio por pensarse como parte representativa del folclor regional; El baile del guajolote fue trasladado del repertorio de las bodas de la región, y en este contexto, la pieza se baila con la comida y bebida sobre los hombros para agradecer su abundancia en el festejo; La huerfanita es una cumbia sonidera de gran popularidad en 2013.

27. Agrupaciones de teclado y bajo eléctrico que se dedican a amenizar fiestas a través de la ejecución de diversos géneros musicales, principalmente tropicales, y el montaje de diversos juegos para entretener a los asistentes.

de grabaciones, en audio y video, de presentaciones de carnaval; el uso de Facebook y YouTube para difundir y evaluar la práctica; la diversidad de personajes que escapan a las representaciones «tradicionales»; la modificación o sustitución de los rasgos de las caretas; la integración de mujeres y otras identidades de género; y la cadencia de cumbia, son algunas de las transformaciones que dan muestra de su complejidad.

Frente a esta realidad, hablar del carnaval de los barrios reclama un cambio de perspectiva al mostrarnos lo cambiante que puede llegar a ser una tradición. Parafraseando a Herrejón (1994), la tradición, como acción, es algo dinámico; su ciclo se conforma de entregas sucesivas: cadenas de transmisión recurrentes en las que individuos entregan e individuos reciben para asegurar su continuidad. Partiendo de este razonamiento podemos subrayar: a) un carácter dinámico que se centra en la acción; hablamos de un carnaval que depende de las circunstancias del contexto y las biografías los individuos que participan en él; b) una continuidad cíclica que no se fundamenta en la clonación, sino en la posibilidad de ajuste y cambio, pues se repite pero no dentro de las mismas circunstancias, es decir, ayer música de cuerdas, hoy cadencia de cumbia; c) un destinatario que no es borrado del proceso; permitiendo situar al individuo-huehue en el mapa como agente activo, representante de una colectividad²⁸ que toma decisiones sobre sus prácticas; d) contenidos, caretas y músicas que se adaptan a la realidad de sus portadores, no en tanto objetos, sino a través de las valoraciones sociales que determinan su permanencia; y e) una innovación, individual y colectiva, que reconoce en el cambio la capacidad creativa del carnaval.

Si nos enfocamos en el cambio como proceso, podemos distinguir que aquello que se ha modificado tiene la intención de conservarse, por eso se transforma. Para Lenclud, «el cambio por muy revolucionario

28. Para Herrejón, «la tradición se realiza en los individuos, pero no es un fenómeno individual. Se realiza en ellos [...] en cuanto miembros de un grupo social, sujetos de una relación social» (1994, p. 141).

que parezca, funciona con un principio de continuidad, y toda la permanencia incorpora variaciones»²⁹ (2003, p. 88). Este planteamiento sitúa a los carnavaleros en el mapa como agentes activos con capacidad para tomar decisiones sobre sus prácticas, proceso que da cabida a la innovación, no como fabricación sino como una invención creativa que pone en diálogo pasado y presente. Así, el dinamismo en el carnaval nos lleva a plantear que la idea de cambio también se transmite. Para los jóvenes, el cambio es uno de sus valores, es su sentido hoy. Tal vez no sean los resultados que otras generaciones esperarían; sin embargo, «la necesidad de innovación» alimenta el espíritu de las nuevas generaciones carnavaleras.

Al hablar de procesos de cambio es necesario poner especial atención en las relaciones espaciotemporales, que sirven de marco a su realización ritual; no es lo mismo el carnaval de nuestros días comparado con aquel de los años ochenta o noventa, no solo por los aspectos materiales y visibles, sino por los cambios en la percepción sobre el tiempo y espacio de quienes han vivido el carnaval. Siguiendo esta línea, Madrazo señala que «[...] concebir la tradición como un proceso de transmisión activo [la] ubica en un tiempo actual, fruto de una serie de reiteraciones del contenido entregado, el cual no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente, y está abierto a los impulsos creativos de sus detentores» (2005, p. 123); este giro en la concepción del tiempo implica renunciar a la proyección lineal que nos fue heredada por la mirada occidental, en la que cambio y tradición, son expresados a través de antinomias que le restan importancia al papel del tiempo en las sociedades —presente/pasado, continuo/discontinuo, estático/ dinámico, tradicional/ moderno—. Renunciar permite prestar atención a nuevas formas de transmisión dentro un mundo que ofrece otro tipo de posibilidades para establecer vínculos. En nuestros

29. «[...] *change, no matter what revolutionary it may it seem, operates on some principle of continuity, and all permanence incorporate variations*» [traducción propia] (Lenclud, 2003, p. 77).

días, el internet permite recibir, aceptar, asimilar y reiterar el carnaval para asegurar su permanencia y pertenencia.

Al tratarse de un trabajo sobre carnaval, ¿dónde queda su bibliografía obligada? Al tomar en consideración las diversas dimensiones que se despliegan a su alrededor, el ritual carnavalesco en los barrios de la ciudad de Puebla resulta ser más complejo de lo que puede pensarse, y no puede forzarse a ser explicado partiendo de alguna teoría en particular. Para muchos, el carnaval podría pensarse como una práctica universal, pero esta no es razón suficiente para creer que puede explicarse bajo los mismos términos en todos los contextos. Tal vez haya similitudes entre las formas de hacer o representar el carnaval, sin embargo, es en los actores y las circunstancias que podremos tratar de entenderlo. Por esa razón, la bibliografía clásica ha sido dejada en un segundo plano para destacar los hechos y las personas en el proceso de investigación, en otras palabras, las fuentes primarias en la investigación.

Bajo este panorama, el carnaval de los barrios no puede —ni debe— pensarse como una práctica ritual única y característica de un grupo concreto de individuos con un perfil definido, como se ha abordado en la bibliografía que trata el carnaval en Puebla³⁰; su desarrollo, como podemos constatar a través de las referencias al trabajo de campo, involucra una diversidad de factores y puntos de tensión que obligan a replantear las formas de aproximarse y enfrentarse a los hechos tradicionales en entornos urbanos, y no de este contexto, pues al cruzarse con circunstancias y agentes diversos, los intereses y concepciones en torno a la tradición suelen diversificarse o estrecharse de modo variable.

En los casos retratados, la música se sometió a distintos procesos de adaptación. Técnicas y saberes, sonidos y cuerpos, fluyeron con el tiempo y siguen avanzando. Estas dinámicas nos hablan de una tradición en constante recreación, donde el cambio es una posibilidad creativa y los individuos son capaces de construir su tradición.

30. Yolanda Castillo, 1981; Ambrosio Luna, 1996; Leticia Villalobos, 2003; Nancy Churchill, 2003, 2007, 2010; y Abraham Méndez, 2011.

- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Las colombias de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo* (tesis). Colegio de México, México.
- (2010). Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile. Los fenómenos de los sonideros y los “saludos” tras 200 años de fiesta popular. En R. Blancarte (Ed.), *Culturas e identidades*, (1ª Ed) (pp. 351-376). México: El Colegio de México.
- (2012). Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad. En M. Delgado, y M. Ramírez (Coords.), *Sonideros en las aceras, vengase la gozadera* (pp. 53-82). México: Tumbona Ediciones.
- Caro, J. (1979). *El Carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.
- Castillo, Y. A. (1992). Carnaval en los barrios de Puebla. El Carnaval de Xonaca. En C. Etchegaray (Coord.). *Segundo Coloquio. Balances y prospectivas de las investigaciones sobre Puebla: memorias* (pp. 417-425). México: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión V Centenario.
- Churchill, N. (2003). El Carnaval popular en la ciudad de Puebla. En E. R. Masferrer (Ed.), *Etnografía del estado de Puebla zona Centro* (pp. 124-131). Puebla, México: Editorial Infagon, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.
- (2006). Dignifying Carnival: The politics of heritage recognition in Puebla, Mexico. *International Journal of Cultural Property*, 1-24.
- (2007). El Carnaval en los barrios antiguos de Puebla. En A. Bonilla (Ed.), *Música del carnaval del barrio de Xonaca* (pp. 7-31). Puebla: Dirección de Culturas Populares e Indígenas, PACMyC.
- (2010). El Carnaval popular urbano en los barrios de Puebla: El testimonio de un huehue de antaño. En E. R. Masferrer, J. Mondragón, y G. V. (Coords.), *Los pueblos indígenas de Puebla. Atlas etnográfico* (pp. 396-401). Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

De León, I. (1998). *Calendario de Fiestas Populares*. México: Dirección General de Culturas Populares.

González, E. (2000) *El sentimiento del sonido: cultura popular e industria cultural en la ciudad de Puebla* (tesis). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

----- (2003). Sonidero Poblano. *Mirada antropológica* BUAP, 93-116.

González, L. (1982). *Nueva invitación a la microhistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez, T., y Mompradé, E. (1981). *Danzas y bailes populares, Volúmenes 11-12 de Historia general del arte mexicano*. México: Editorial Hermes. Herrejón, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, 59, 135-149.

Holtz, D., Mena, C. (Productores), Strauss, A. (Dirección). (2009). *Publicidades Sonideras. Sensacional de Diseño Mexicano* (Programa televisivo) Canal Once, Tricel Ediciones.

Lenclud, G. (2003). Tradition is no longer what it was... On the notions of tradition and traditional societies in ethnology. En L. Varadarajan, y D. Chevallier (Eds.), *Tradition and transmission. Current trends in french ethnology* (pp. 72-93). New Dheli: Aryan Books International.

Luna, A. (1996). *Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular. El carnaval de los barrios de Puebla* (tesis). Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, 9, 115 -132.

Méndez, A. (2011). *El carnaval en el barrio del Alto (The carnival in "El Alto" neighborhood)*. Puebla: Editorial Puente, PACMYC, CONACULTA.

Olmos, M. (2012). *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*. México: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Quiroz, H. (2002). *El carnaval en México: abanico de culturas. Fiestas populares de México*. México: Dirección General de Culturas Popula-

res e Indígenas, CONACULTA.

Rivera, E. (2009). Los sonideros en México. *Antropología*, (86), 58-62.

Serrano, J. F. (2013) *La danza de la culebra de Tlaxcala. Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano*. México: Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, CONACULTA.

Vázquez, H. (2006). *El carnaval (obra facsimilar 1931)*. Guadalajara: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Jalisco.

Villalobos, L. (2003). Un carnaval urbano que llevo para quedarse. El caso de la colonia San Baltazar Campeche, Puebla. En E. R. Masferrer (Ed.). *Etnografía del estado de Puebla zona Centro* (pp. 132-139.). Puebla: Editorial Infagon, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.

ENTREVISTAS

Aguirre Luis (14 de agosto de 2016).

Carrera, Arturo (20 de abril de 2013).

Méndez, Verónica (25 de mayo de 2014).

Morales, Gabriel (8 de agosto de 2015).

Pérez, Nicolás (26 de noviembre de 2015).

Romero, Cristal (25 de mayo de 2014).

Téllez, Ramón (12 de agosto de 2014).

HACIA UN MODELO EXPLICATIVO
DE LA DIVERSIDAD SONORA DEL CARNAVAL
EN LA CIUDAD DE PUEBLA Y ZONAS CONURBADAS

Luis Alejandro Villanueva Hernández¹

El entorno sonoro del carnaval está ligado a una serie de comportamientos colectivos concretos que le dan forma, pero que también son moldeados por este, es decir, el entorno sonoro y los comportamientos colectivos asociados a su construcción se influyen mutuamente. Si esto es así, hay razones para pensar que la diversidad de entramados sonoros que se entretajan durante este periodo festivo constituye una vía de acceso para estudiar la diversidad de prácticas culturales que dan vida a las distintas cuadrillas.

En el presente trabajo se propone una posible ruta de inicio para el desarrollo de diversos estudios que podrían hacerse en torno a la relación entre entramado sonoro carnavalero y comportamiento humano. Así —con la intención de contribuir a los estudios del carnaval en México a partir de un enfoque epistemológico multidisciplinario— presento una caracterización del entorno sonoro del carnaval en esta región de Puebla y propongo la construcción de un modelo explicativo que arroje luz sobre el dinamismo audible de dicha festividad. Veremos que la propuesta de este modelo explicativo se aleja de la búsqueda de una «sonoridad ideal» que determine «cómo debería sonar» el carnaval. En su lugar, toma en consideración el amplio espectro de semejanzas y diferencias sonoras que existe entre las distintas cuadrillas y, a partir de ello, pretende abonar elementos de análisis que contribuyan al estudio

1. Colegio de Antropología Social, BUAP, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM (luavillanueva@gmail.com).

del tipo de normatividad social que subyace a esta festividad culturalmente multifacética.

MÚSICA Y ENTORNO SONORO

Hoy sabemos que la música siempre se ha manifestado de muy diversas formas en cada lugar donde hubo y hay presencia humana, y ha desempeñado importantes roles dentro del conglomerado de prácticas culturales que han caracterizado a las distintas sociedades (Merriam, 1964; Blacking, 1974; Cross, 2001; Rice, 2014). No es casual que la música siempre haya sido un elemento imprescindible en los sistemas festivos, la vida ritual y los quehaceres cotidianos de los pueblos. Ya en 1964, Merriam señaló que la música desempeñaba un rol fundamental en la realización, estabilización y transmisión de prácticas culturales altamente complejas, entre ellas: las festividades comunitarias y una amplia variedad de ritos religiosos. De tal manera, sostuvo que la música es indispensable para llevar a cabo gran parte de las actividades colectivas que hacen posible el buen funcionamiento de una estructura social. En este sentido, Blacking (1974), en su estudio con los «venda»², señaló que la música permite estructurar distintos tipos de acontecimientos sociales, como juegos infantiles, jornadas de trabajo y diferentes etapas de un ritual, entre otros. Por ejemplo, menciona que entre los venda, las canciones de trabajo facilitan la coordinación de las labores y aligeran la carga implicada. Del mismo modo refiere que las quejas que se expresan a través de canciones son percibidas por la comunidad como advertencias de un sentimiento público creciente, lo cual incrementa la posibilidad de que sean atendidas³. Asimismo, señala que en general, en un contexto cultural compartido, ciertas secuencias musicales

2. Población sudafricana que habita en las montañas de Soutpansberg y sus alrededores, a la que John Blacking dedicó su trabajo de campo en la década de 1950.

3. Blacking (1974) comenta que entre los «venda» hay un repertorio de cantos empleados por las mujeres para expresar quejas y reclamos a sus familiares políticos.

pueden evocar sentimientos de tensión, pasión, patriotismo, misterio, religiosidad, unión, etcétera.

Lo anterior nos permite ver que la música siempre ha sido una importante vía, a partir de la cual se ha logrado estructurar y vehicular la vida emocional y social de los sujetos, contribuyendo así a la cohesión grupal, es decir, la música hace posible que «cada experiencia particular sea percibida como una experiencia comunal, generando de esta manera vínculos sociales» (Camacho, 2006, p. 254).

Ello puede explicarnos por qué la música ha jugado un importante rol en la construcción de identidades colectivas y, de igual modo, por qué también ha sido una herramienta empleada, explícita o implícitamente, tanto para mantener un determinado orden social como para canalizar el descontento colectivo de un grupo humano⁴.

Hasta aquí he referido brevemente cómo la música es parte constitutiva de las distintas esferas de la actividad social humana, al punto de que muchas prácticas culturales no podrían realizarse sin la presencia de la actividad musical. Lo relevante ahora es hacer notar que gran parte de las manifestaciones culturales están permeadas por una dimensión acústica que no está conformada solo por la música, sino que involucra un entramado complejo de sonoridades de muy diversa índole⁵. Dicha dimensión sonora compleja dota a las distintas prácticas culturales de un sello audible particular que es identificado por los miembros de

4. Para Attali (1995), la música también puede considerarse como atributo del poder político y religioso, y por tanto, un medio de significar el orden, pero también un vehículo capaz de anunciar la subversión.

5. Cabe hacer notar que las sonoridades incluidas en la noción de música varían entre las distintas culturas. Por ejemplo, en las culturas pastoriles, donde la gente trabaja la mayor parte del tiempo al aire libre, los seres humanos intercalan sus cantos con los sonidos de otros animales, dando la impresión de que los animales y los humanos estuvieran haciendo música y cantando entre sí (Rice, 2014). De manera similar, Feld (2012) comenta que los Kaluli de Nueva Guinea no establecen una distinción tajante entre los sonidos de las aves y aquellos que son producidos por sus instrumentos musicales, para ellos, nos dice Feld, el canto de dichas aves también es parte de su entorno musical. En el caso que nos ocupa, la noción de música empleada por los miembros del carnaval remite a lo que de manera estándar entendemos como música en nuestra sociedad citadina actual.

un determinado grupo humano. Por ejemplo, el entorno sonoro que se construye en un funeral no es el mismo que el que se construye en una fiesta de cumpleaños o el de la conmemoración del natalicio de un héroe nacional celebrado de manera oficial en una institución educativa. La música empleada en cada caso tiende a variar —en ocasiones de manera radical— dependiendo del tipo de acontecimiento en cuestión y del contexto cultural específico en el que se desarrolle, pero lo que varía no es solo el aspecto musical sino el entorno sonoro general que se produce en cada caso⁶. Hay que agregar que esta dimensión sonora no solo es descriptiva, también expresa un tipo de normatividad social que indica lo que culturalmente se espera que los concurrentes deban o no hacer. La relevancia del entorno sonoro es tal que, a pesar de que no estemos presentes en el lugar donde se está desarrollando un determinado evento, el acto de percibir su dimensión sonora —que se propaga a la distancia y que caracteriza a una determinada práctica cultural— llega a ser suficiente para saber qué es lo que está ocurriendo en dicho lugar y qué es lo que nos correspondería hacer si estuviéramos ahí. Attali (1995) destaca lo relevante que puede llegar a ser no solo mirar el mundo sino escucharlo. En este sentido, recomienda «aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas», ya que, según nos dice, los sonidos y su disposición también delinear la estructura de las sociedades (Attali, 1995, p.11).

El presente trabajo propone un acercamiento a la práctica del carnaval de la ciudad de Puebla y zonas conurbadas a partir del estudio de su dimensión sonora. De esta manera, pretende aportar elementos que

6. Por ejemplo, en un funeral o sepelio, la música ejecutada depende, entre otras cosas, de los distintos momentos que constituyen dicho evento, de la persona que haya fallecido y de la fe religiosa que se profese. La sonoridad musical, a su vez, se entremezcla, por ejemplo, con el sonido de los lamentos emitidos por los concurrentes, con la sonoridad del llanto que llega a irrumpir de manera espontánea entre familiares o amigos, con el tipo de rezo u oración que se acostumbre llevar a cabo, etcétera. Así, la percepción sonora compleja de un funeral o sepelio es una vía importante para saber lo que está ocurriendo en dicho momento.

contribuyan al estudio de esta práctica cultural. Para ello, se asume que el sonido no tiene que ser visto necesariamente solo como un objeto sino como un medio a través del cual percibimos el mundo (Ingold, 2007) y lo cohabitamos. Un mundo conformado por un entramado de prácticas compartidas en las que nos encontramos histórica, epistémica y culturalmente situados.

PERTINENCIA DE UN ENFOQUE EPISTEMOLÓGICO MULTIDISCIPLINARIO Y CULTURALMENTE SITUADO

En el ámbito occidental, la epistemología se ha preocupado por indagar qué es el conocimiento, cómo se adquiere y se justifica. Estas preocupaciones generales pueden clasificarse en dos tipos: 1) aquellas que indagan sobre la posibilidad del conocimiento, y 2) aquellas que se refieren a su justificación.

La epistemología tradicional⁷ intentó responder a estas interrogantes estableciendo criterios que se consideraban absolutos y válidos para todo sujeto, no importando ni el tiempo ni el lugar en el que estas preguntas eran planteadas. Martínez y Olivé (1997) refieren que esta manera de proceder suponía a su vez, no siempre de manera explícita, algunas tesis metafísicas fuertes, como por ejemplo, que el mundo externo o la realidad es una totalidad de objetos o hechos cuya existencia es independiente de las sensaciones, percepciones, creencias, teorías o prácticas, a partir de las cuales los sujetos obtienen sus conocimientos y justifican sus creencias y acciones. Asimismo, ambos autores mencionan que la epistemología tradicional llevaba consigo, de manera implícita, la idea de que el sujeto primario del conocimiento es el individuo que conoce el mundo a través de procesos «internos» derivados de un

7. Con este nombre podríamos englobar a las propuestas epistemológicas que intentan ofrecer respuestas últimas acerca del conocimiento y su justificación. Entre ellas encontramos al platonismo y al cartesianismo, así como algunas de sus variantes que incluso llegan hasta principios del siglo xx, como es el caso del fundamentalismo positivista.

acto de percepción, contemplación o autorreflexión. Sergio Martínez (2011) llama «cartesiana» a la propuesta epistemológica que sostiene que el conocimiento se basa en ciertos procesos «internos» llevados a cabo por un agente individual.

Hoy podemos ver que los intentos de la epistemología tradicional por responder a sus preocupaciones a partir de formulaciones universalmente válidas no pudieron alcanzarse. La búsqueda de los fundamentos últimos de todas nuestras creencias sobre el mundo externo y de aquellos criterios absolutos de conocimiento o justificación establecidos *a priori* y validados también *a priori*, resultó ser muy poco provechosa. Según Martínez y Olivé (1997), lo anterior se debió principalmente a dos razones: 1) el epistemólogo no está más allá de todo marco conceptual desde donde él percibe el mundo, sino que está dentro de alguno de ellos, por lo que tampoco está en ninguna situación que le permita poseer un punto de vista privilegiado, y 2) el punto de partida de la epistemología debe ser el estudio de los sistemas de conocimiento tal y como realmente existen en el mundo.

En virtud de lo anterior, podemos considerar que un enfoque epistemológico relevante para desarrollar el tipo de estudios que aquí nos interesa debe tomar en consideración las situaciones concretas en las que los individuos generan y transmiten sus prácticas y conocimientos, es decir, el marco de entramados sociales, culturales, políticos, históricos, económicos, etcétera. Del mismo modo, este enfoque deberá cuestionar el supuesto individualista que subyace en los planteamientos epistemológicos tradicionales, y en su lugar, apoyarse en una epistemología que considere al conocimiento como un fenómeno social donde el sujeto epistémico primario no tenga que ser forzosamente un agente individual que percibe y conoce el mundo de manera aislada y pasiva. El conocimiento es algo que se produce y acepta socialmente (Martínez y Olivé, 1997) y en este sentido, el conocimiento también es algo que se siente y se vive colectivamente.

Este posicionamiento epistemológico tendrá que resaltar la necesidad de un trabajo multidisciplinario que dialogue también con los saberes tradicionales y colectivamente contruidos, a través de los cuales, las distintas sociedades han logrado regular sus propias prácticas culturales y epistémicas. Por tanto, una base epistemológica multidisciplinaria que no busque fundamentos últimos e inalterables de las cosas y eventos, sino que se nutra de un trabajo plural, jugará un papel relevante en el estudio de una amplia gama de formas colectivas de conocer y cohabitar el mundo. En nuestro caso, veremos cómo el entorno sonoro es una valiosa vía a partir de la cual es posible llevar a cabo este tipo de indagaciones, sobre todo porque, en términos generales, el sonido es un fenómeno de la experiencia, es decir, de nuestra fusión e inmersión en el mundo en el que nos encontramos culturalmente situados (Ingold, 2007).

ENTORNOS SONOROS COMO FORMAS DE HABITAR Y CONOCER EL MUNDO

Producir sonido y escuchar son formas de conocimiento que se generan durante la acción (Feld, 2007). Conocer con y a través de la producción y recepción sonora implica asumir que el acto de conocer es un proceso relacional y activo⁸, es decir, los actos de escuchar y sonar, además de estar situados histórica y culturalmente, son percibidos y producidos por sujetos que mantienen distintos tipos de relaciones entre sí. Asimismo, conocer a partir de un entramado de relaciones no implica adquirir conocimiento de manera pasiva, es un conocer que surge a partir de procesos continuos de interacción entre los sujetos y su medio ambiente.

Para entender estos procesos en el plano sonoro, Feld (2007) propone la categoría de acustemología, entendida, en términos generales,

8. Dewey y Bentley (1949) llaman conocimiento contextual y experiencial a este tipo de acercamiento cognitivo del mundo.

como la unión entre acústica y epistemología. En el fondo, Feld (2013) sugiere que dicha categoría puede ayudarnos a desentrañar el papel que desempeña el entorno sonoro en la forma de hacer música, pero sobre todo, en nuestros modos de habitar el mundo y en la construcción y transmisión de nuestros conocimientos a partir de los sonidos⁹. La acustemología, nos dice, asume la idea de que la vida de los individuos es una vida compartida con otros seres —humanos, animales, objetos, etcétera— con los que mantenemos distintos tipos de relaciones. En ese entramado de relaciones se despliegan nuestras actividades, asociadas con la producción y recepción sonora. Las historias de nuestra percepción-producción sonora son parte de esta diversidad de relaciones y prácticas, es decir, son parte constitutiva de historias heterogéneas ancladas en procesos de coexistir y cohabitar un espacio-tiempo que se comparte (Feld, 2007).

Hasta aquí, me interesa destacar que la noción de acustemología muestra cómo el entorno sonoro puede ser visto como un medio a partir del cual se habita y se conoce el mundo. No obstante, cabe señalar que no solo la unión entre acústica y epistemología podrían dar cuenta de estos procesos. Particularmente considero que esta noción tiene la gran virtud de abrir una ruta hacia la conformación de un dominio multidisciplinario abierto, flexible y altamente colaborativo que considere seriamente al entorno sonoro como escenario y mecanismo de transmisión y producción de prácticas y conocimientos colectivos. Como ya se ha mencionado, ello requiere de la participación de una amplia gama de disciplinas en permanente diálogo que, a su vez, incluyan aquellos saberes colectivos no reconocidos oficialmente como

9. Otros etnomusicólogos también han resaltado la relevancia que tiene el ámbito sonoro en nuestra vida en sociedad y en la diversidad de prácticas culturales que la constituyen. Gonzalo Camacho (2006) ha propuesto la noción de «sonosfera», entendida como el escenario audible que se construye toda vez que distintas emisiones sonoras despliegan significados que pueden ser reconocidos por una colectividad. Por su parte, Timothy Rice (2014) ha llegado a considerar que el objeto de estudio de la etnomusicología debería ser el sonido en general, lo que ha hecho que surjan debates en torno a la pertinencia de cambiar el término de etnomusicología por el de «etnosonología».

«científicos», pero que sin ellos este tipo de indagaciones no podrían llegar muy lejos. En este sentido, Feld (2013) menciona que los kaluli de Papúa Nueva Guinea¹⁰ fueron quienes le enseñaron cómo es posible conocer el mundo a través del sonido. De acuerdo con Feld, para los kaluli, la acción epistémica de conocer es inseparable de vivir en un mundo sonoramente habitable. Gran parte del trabajo etnomusicológico de Feld (2012, 2013, 2015) ha sido mostrar cómo para los kaluli la música y la dimensión sonora de su medio natural forman un continuo que da lugar a una amplia variedad de sonidos que se asumen como parte constitutiva del fluir colectivo de las vidas individuales, que en conjunto conforman la historia de la comunidad. Ello permite concebir los sonidos como voces de la memoria colectiva que aluden a tiempos pasados compartidos, y del mismo modo, como ausencias sonoras que, bajo ciertas circunstancias, llegan a tornarse nuevamente presentes. En consecuencia, los sonidos son más que algo en qué pensar, son algo que nos permite conocer el mundo, y más aún, son algo con lo que se vive.

A continuación, tomando en consideración la motivación teórica y metodológica que se desprende de la noción de acustemología, exploraremos el entorno sonoro del carnaval, con el fin de aportar elementos de análisis que contribuyan al estudio de esta práctica cultural en la ciudad de Puebla y zonas conurbadas.

ENTORNO SONORO DEL CARNAVAL

La realización del carnaval en la ciudad de Puebla implica la activación de un conjunto de prácticas culturales de muy diversa índole apoyadas en una compleja organización comunitaria. Esta organización comu-

10. Los Kaluli son uno de los cuatro subgrupos bosavi que habita en la selva húmeda tropical de la Gran Meseta de Papúa en la Provincia de las Tierras Altas del Sur de Papúa Nueva Guinea (Feld, 2013).

nitaria se encarga de distribuir y realizar las tareas requeridas para que el carnaval se lleve a cabo. El espectro de tareas llega a ser muy amplio, incluyendo actividades de recaudación económica, elaboración de alimentos, arreglo y compra de atuendo, contratación de músicos y equipo de sonido, contratación de transporte, organización del evento de cierre de carnaval, etcétera. Esta compleja organización comunitaria que inicia desde varios meses —de seis a doce— previos al carnaval, no sería posible sin el complejo mecanismo de redes sociales —parentales, barriales, vecinales, amistosas, etcétera— que el carnaval despliega y también fortalece (Loaiza, *et al.*, 2016). Echar mano de esos lazos sociales permite aligerar el peso de este compromiso colectivo y así economizar recursos, tanto financieros como humanos. Por ejemplo, puede darse el caso de que algunos músicos sean familiares del encabezado de la cuadrilla, y por ello no cobren por su participación, o bien, el cobro que soliciten sea accesible.

Durante los días de carnaval se concreta todo lo que se planeó durante mucho tiempo atrás. Las calles de los barrios y diferentes zonas de la ciudad de Puebla se cubren de colores, movimientos rítmicos, sonoridades, etcétera. Dentro de este crisol de actividades que el carnaval despliega, la música es un elemento imprescindible en la conformación del entorno sonoro característico de esta práctica cultural, ya que a juicio de los participantes, sin la música, el carnaval no podría realizarse (Villanueva *et al.*, 2016).

Lo relevante en este escrito es mostrar cómo a partir del estudio del entorno sonoro del carnaval podemos acceder a una mejor comprensión de esta práctica cultural compleja. Para los fines de este trabajo, caracterizaremos a este entorno sonoro como la «construcción histórica y culturalmente situada de un espacio-tiempo audible, territorialmente movable, flexible, incluyente y dinámico, que involucra no solo sonidos musicales sino una amplia gama de emisiones sonoras diversas (gritos,

chicotazos, sonidos del muerto¹¹, voz del locutor¹², risas, etcétera) corporizadas en prácticas colectivas que actualizan y refuerzan la memoria e identidad de la comunidad carnavalera»¹³.

Este entorno sonoro contiene una amplia gama de marcas sonoras, es decir, rasgos sonoros distintivos que permiten a la comunidad carnavalera reconocer tanto la historicidad, como la procedencia local de las cuadrillas y a sus integrantes. Se trata de sonidos comunitarios característicos de un lugar-tiempo específico, sonidos destacables e identificables por la gente de la comunidad (Schafer 1994). Todas estas marcas sonoras en conjunto conforman la sonoridad general del carnaval.

Una parte importante de este entorno sonoro corresponde a la sonoridad musical. Algunos de los principales rasgos distintivos de la sonoridad musical del carnaval son los siguientes: dotación instrumental, repertorio musical, alta amplificación del sonido, interpretación musical en vivo, uso de música grabada y música para la convivencia del cierre de carnaval.

DOTACIÓN INSTRUMENTAL

Se conforma por los ensambles o conjuntos de instrumentos musicales empleados en las distintas cuadrillas. En varias de las cuadrillas del Barrio de El Alto¹⁴ se llega a mencionar que no debe faltar la música

11. El «muerto» es una caja de madera con la que los huehues van solicitando cooperación económica a las personas que se congregan para verlos bailar. Generalmente quien lleva el muerto va haciendo sonar las monedas que en su interior han sido depositadas.

12. El «locutor» es una persona encargada en cada cuadrilla de ir anunciado por micrófono los bailes que se van a ejecutar. Su función también es de animador, ya que envía saludos a los concurrentes, y es común que provoque la risa de los asistentes con chistes y bromas.

13. Con la noción de «comunidad carnavalera» me refiero a los sujetos que están involucrados de distintas maneras en la organización y realización del carnaval —miembros de las cuadrillas, familiares, vecinos, amigos, etcétera—, los cuales conocen a fondo esta práctica cultural —en sus determinados contextos— y la llegan a considerar como parte constitutiva —y de gran relevancia— de su vida social.

14. Se dice que el Barrio de El Alto es uno de los barrios más antiguos de la ciudad de Puebla. Además, la tradición oral considera que fue ahí donde se originó el carnaval en dicha ciudad (Minera *et al.*, 2016; Loaiza *et al.*, 2016; Villanueva *et al.*, 2016).

de violines (Villanueva *et al.*, 2016). Se ha podido notar que en las cuadrillas de dicho barrio hay una tendencia por emplear con mayor frecuencia el violín¹⁵ y otros instrumentos de cuerda que se consideran tradicionales —guitarra, vihuela, guitarrón, tololoche, etcétera—. No obstante, en dicho barrio también existen ensambles instrumentales conformados por un teclado, una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico, entre otros¹⁶. Cabe señalar que, actualmente, los ensambles instrumentales de las diferentes cuadrillas de la ciudad no son siempre fijos y se pueden conformar a partir de la combinación variable de los instrumentos musicales referidos (Villanueva *et al.*, 2016) y de otros que tengan a bien incorporar. Esto significa que los ensambles instrumentales empleados en el carnaval pueden variar año con año en virtud de la incorporación de nuevos instrumentos, el retiro de algunos músicos, el ingreso de otros, la incorporación de un repertorio musical nuevo, etcétera.

REPERTORIO MUSICAL

El repertorio musical se conforma por varias piezas musicales. Aquellas que son interpretadas por la mayoría de las cuadrillas les llamaremos «piezas musicales de mayor regularidad». Entre ellas se encuentran: La marcha, La primera o La primavera, Los puentes o Los listones, El jarabe inglés y La garrocha. Por otra parte, hay piezas musicales características de alguna cuadrilla en particular a las que llamaremos «piezas musicales de menor regularidad o específicas», en este caso, generalmente se trata de nuevas incorporaciones musicales que las cuadrillas

15. Los habitantes del Barrio de El Alto refieren que el violín fue uno de los instrumentos con los que originalmente se interpretó la música del carnaval.

16. Es importante mencionar que en algunas cuadrillas del Barrio de El Alto que hacen uso de instrumentos eléctricos como el teclado, los tecladistas llegan a decir que con su instrumento tratan de imitar el sonido de los violines para que la música no pierda mucho lo «tradicional» (Loaiza *et al.*, 2016).

adoptan y adaptan al carnaval. Un ejemplo es la música del baile de Los luceros, ejecutada por la cuadrilla El Alto La Coyotera. En este caso se trata de música del estado de Tabasco adaptada a los bailes del carnaval (Loaiza *et al.*, 2016). También podemos hablar de piezas musicales que se interpretan en momentos específicos del carnaval, a las que llamaremos «piezas musicales con ocasiones de ejecución específicas». Entre ellas podemos mencionar La morena, que es ejecutada durante el cierre del carnaval cuando se quema la cola del diablo (Loaiza *et al.*, 2016).

Por lo que respecta a la música de La garrocha, es necesario analizarla con cierto detenimiento. La garrocha es un «baile con un alto grado de flexibilidad» en lo que respecta a la ejecución musical. Ello nos permite pensar que la música empleada para este baile puede dar cuenta de ciertos procesos de permanencia y nuevas incorporaciones musicales. Los miembros de las cuadrillas sostienen que es un baile que se puede llevar a cabo siempre y cuando se toque la música adecuada para «llevar bien el ritmo». Consecuentemente, lo que se observa es que la música ahí empleada tiende a ser interpretada o adaptada a un compás de 2/4 (Villanueva *et al.*, 2016). Así, la música que puede ejecutarse en el baile de La garrocha va desde polkas tradicionales, pasos dobles y danzones, pasando por piezas muy conocidas como Jesusita en Chihuahua, hasta llegar a un repertorio recientemente más popularizado como La abeja miope, Con el apagón, De rodillas te pido, entre otras.

ALTA AMPLIFICACIÓN DEL SONIDO

Las cuadrillas recurren a la contratación de un equipo de sonido, ya que les interesa que la música se escuche «muy fuerte» (Villanueva *et al.*, 2016). Esto permite que la experiencia de la música sea más intensa, y a la vez que la cuadrilla pueda ser sonoramente reconocible e identificable a la distancia.

INTERPRETACIÓN EN VIVO

Los huehues mencionan que no es lo mismo bailar con música grabada puesto que «así no se siente bien el ritmo» y, por tanto, «no se sienten a gusto». De igual modo, varias de las personas que contratan a las cuadrillas exigen que los huehues lleven música en vivo para bailar (Villanueva *et al.*, 2016)¹⁷.

USO DE MÚSICA GRABADA

Varias cuadrillas que recurren a la música grabada mencionan que generalmente lo hacen debido a falta de presupuesto para contratar músicos. El repertorio musical que emplean también es variado, y dependiendo de cada caso, pueden usar grabaciones hechas con instrumentos tradicionales o eléctricos. Esta música es reproducida a un alto volumen a través de los respectivos equipos de sonido que han sido contratados por las distintas cuadrillas.

MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA DEL CIERRE DE CARNAVAL

Se trata de la música que las distintas cuadrillas usan en su convivio de cierre de carnaval. Por lo general este evento tiene lugar en los barrios o colonias de donde proceden las distintas cuadrillas. Para esta ocasión, comúnmente se emplea música «versátil» utilizada en las fiestas y bailes públicos. Este evento refleja el tipo de organización de cada cuadrilla, los recursos económicos con los que cuentan, e incluso los posibles apoyos que pudieran recibir de distintas instancias de la ciudad o del Estado. Así, podemos ver festejos muy modestos y otros muy fastuosos.

17. De hecho, varios miembros de las cuadrillas del barrio de El Alto coinciden en preferir la música en vivo, ya que refieren que el nivel de sincronización de la cuadrilla con la música y la experiencia del baile en general se sienten con menor intensidad cuando se emplea música grabada.

Algunas cuadrillas recurren a la contratación de un equipo de luz y sonido, mientras que otras contratan a uno o a varios grupos musicales. Estos grupos musicales contratados pueden ir desde agrupaciones locales hasta bandas famosas de cumbia, salsa, música duranguense, etcétera.

En términos generales, podemos decir que los rasgos señalados de la sonoridad musical —dotación instrumental, repertorio musical, alta amplificación del sonido, interpretación musical en vivo, empleo de música grabada y música para la convivencia del cierre de carnaval—, conforman las marcas sonoras musicales que caracterizan a cada cuadrilla¹⁸.

Recordemos que el entramado sonoro del carnaval no está conformado exclusivamente por la sonoridad musical, sino que además aglutina una amplia gama de emisiones sonoras que se entretajan con lo musical: voz del locutor, risas tanto de los miembros de las cuadrillas como de los espectadores, sonido del muerto, chicotazos de los diablos, sonido de los bailarines al ejecutar sus distintas coreografías, sonidos de los vendedores ambulantes que se instalan en torno a las cuadrillas y anuncian sus productos: DVD's del carnaval, helados, chicharrines, dulces, etcétera.

Es de destacar, además, que el entramado sonoro del carnaval es «dinámico, territorialmente movable e incluyente», en constante expansión. Esto significa que la sonoridad característica del carnaval no se encuentra circunscrita a un repertorio exclusivo de sonidos, ni tampoco se lleva a cabo en un espacio o lugar fijo e inalterable. Así, en lo que concierne a la sonoridad musical, el carnaval conserva piezas musicales que nos remiten a los bailes de salón europeos muy en boga durante el siglo XIX, pero al mismo tiempo, podemos escuchar música que en

18. Esta lista no pretende ser exhaustiva, y por tanto es susceptible de ser completada con otros rasgos audibles que se consideren pertinentes, sin embargo, considero que los rasgos que aquí se enumeran muy probablemente sean los más relevantes para el análisis que propongo en este escrito.

las últimas décadas ha sido popularizada por los medios masivos de comunicación (Loaiza *et al.*, 2016; Villanueva *et al.*, 2016). Lo mismo podríamos decir del resto de las sonoridades carnavales¹⁹.

Por lo que respecta a la «movilidad territorial» del entorno sonoro carnavalero, si bien podríamos decir que en el pasado el carnaval se desenvolvía al interior de las vecindades y en las calles que conforman los barrios más antiguos de la ciudad, actualmente muchas cuadrillas — aunque inician y concluyen sus recorridos en sus respectivos barrios— durante los días de carnaval recorren diversas colonias y unidades habitacionales de la ciudad, así como distintos puntos del Centro Histórico (Villanueva *et al.*, 2016; Reyes *et al.*, 2016; Loaiza *et al.*, 2016). Esta «movilidad territorial» de las distintas cuadrillas hace que el entramado sonoro del carnaval reconfigure la sonoridad y los usos de los distintos espacios por los que las cuadrillas transitan (Villanueva *et al.*, 2016; Reyes *et al.*, 2016), y a su vez propicia que las cuadrillas enriquezcan y expandan sus propias sonoridades en dichos lugares. Por ejemplo, en la calle 5 de mayo del Centro Histórico de la ciudad —entre la 10 y la 14 oriente—, los puestos que comúnmente se dedican al comercio de DVD's y CD's, durante los días de carnaval ponen a la venta material audiovisual de las distintas cuadrillas, lo que posibilita a su vez que esas calles se encuentren sonorizadas por la música de carnaval. Esta sonoridad se entreteje con el entramado sonoro que las propias cuadrillas van trayendo consigo, lo que da como resultado una reconfiguración sonora de esos espacios que solo puede escucharse durante esta festividad (Villanueva *et al.*, 2016). Dicha sonoridad que se va enriqueciendo a partir del recorrido de las cuadrillas, es un indicador, tanto para los

19. Por ejemplo, en un inicio los instrumentos musicales eran acústicos, posteriormente se fue incorporando el equipo de sonido, ya sea para amplificar el alcance de los instrumentos de cuerda, o bien para poder emplear instrumentos eléctricos, en este proceso la voz del locutor y su discurso también se incorporaron a este entorno sonoro. Así, actualmente en los ensambles instrumentales de algunas cuadrillas podemos escuchar sonoridades que dan cuenta de esta historicidad carnavalesca: violín acústico, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, voz del locutor, etcétera.

huehues como para los transeúntes de la ciudad, de que estos espacios están teniendo nuevos usos y funciones, es decir, es un indicador de que el carnaval ha llegado.

HACIA UN MODELO EXPLICATIVO DE LA DIVERSIDAD SONORA DEL CARNAVAL

A menudo nuestro entorno es invadido por sonidos que difícilmente llegan a ser inadvertidos, por ejemplo: el sonido emitido por el paso cercano de un avión, los truenos previos a un torrencial, el sonido de un ferrocarril, el sonido de distintos tipos de alarmas, las sirenas de patrullas o ambulancias que transitan por una ciudad, ciertos tipos de música, etcétera. Para Augoyard (1995), estos ejemplos ponen de manifiesto que los lugares son invadidos por los sonidos y que los sonidos, a su vez, poseen el potencial de transformar radicalmente la organización, las funciones y los usos de un determinado espacio o lugar²⁰.

Por su parte, cuando las cuadrillas revisten de sonidos los distintos puntos de la ciudad, los espacios son sonoramente reconfigurados y dotados de nuevos usos y funciones. Esos nuevos usos y funciones de los espacios se rigen por lo que, de acuerdo a los miembros de las cuadrillas, es pertinente hacer en cada espacio durante los distintos momentos en los que se desenvuelve esta festividad. A partir de los sonidos que se despliegan, las cuadrillas saben, por ejemplo, que cierto repertorio musical indica el inicio del carnaval, mientras que otro indica que esta

20. A modo de ejemplo, supongamos que estamos en un algún lugar público —universidad, oficinas de gobierno, supermercado, etcétera—, y de manera sorpresiva escuchamos el sonido de una alarma. Es evidente que este tipo de emisiones sonoras no son inadvertidas y tienen el efecto de reconfigurar nuestro comportamiento y uso de los espacios. El sonido de la alarma nos haría asumir inmediatamente que algo grave está pasando o a punto de suceder: un sismo, un incendio o cualquier otro acontecimiento de alto riesgo, y por tanto, para que estemos a salvo, muy probablemente reconfiguraríamos con rapidez nuestros usos habituales de esos espacios buscando un lugar seguro para protegernos. Así, podríamos decir que en muchos casos nuestra percepción del sonido es capaz de guiar nuestra acción de manera eficaz sin tener la necesidad de ver previa y directamente lo que está ocurriendo en ese momento.

festividad está terminando, lo cual a su vez activa los comportamientos colectivos apropiados, por ejemplo, el tipo de baile que corresponde ejecutarse en cada caso. Del mismo modo, el uso temporal de los espacios no es indistinto. El cierre del carnaval no puede realizarse en cualquier momento o en cualquier lugar de la ciudad, para ello hay un día, un horario y un lugar específico²¹.

Por otro lado, para aquellos que no son parte de la «comunidad carnalera» pero son habitantes de la ciudad y anualmente han presenciado este evento, la percepción de este entramado sonoro les permite saber de manera general lo que está pasando y motiva en ellos distintos tipos de comportamiento. Por ejemplo, saben que este periodo festivo durará varios días, que la música del carnaval se escuchará en varios puntos de la ciudad, que la piezas musicales características se escucharán reiteradamente, que varias calles y avenidas de la ciudad van a estar temporalmente ocupadas por las cuadrillas, que se congregará gente para ver a los huehues, etcétera. Del mismo modo, esta percepción sonora ocasionará que los habitantes de la ciudad desplieguen distintos comportamientos que pueden ir desde detenerse a ver el paso de las cuadrillas, hasta buscar vialidades alternas para llegar a tiempo a sus destinos.

Supongamos que algunos de estos habitantes ciudadanos deciden alejarse un poco de la ciudad y dirigirse hacia colonias distantes o a las zonas conurbadas. Muy probablemente ahí encontrarían más cuadrillas, quizá algunas de ellas les parezcan muy poco convencionales, tanto por sus sonoridades como por su aspecto visual; música, gritos, indumentaria, tipos de baile, etcétera²², aquellos que quisieran llevar a cabo este recorrido percibirían una gran diversidad de sonoridades entre las distintas cuadrillas, muy probablemente estos contrastes acústicos pro-

21. Comúnmente se realiza el martes de carnaval por la noche en los lugares de procedencia de las distintas cuadrillas.

22. Por ejemplo, cuadrillas de punketos, de payasos, de personajes de los superhéroes, etcétera.

piciarían la impresión de que el aspecto general audible del carnaval es ininteligible.

Llegados a este punto, es pertinente plantear las siguientes interrogantes: ¿Es posible sistematizar esta diversidad de entramados sonoros que en ocasiones pueden llegar a producir sonoridades totalmente dispares entre las distintas cuadrillas? ¿Existe un tipo de normatividad que haga inteligible este amplio espectro de sonoridades? ¿Qué podríamos obtener de todo ello? ¿Cuál sería la contribución de este tipo de estudios?

A continuación, se intentará mostrar que el estudio del entorno sonoro general del carnaval es completamente viable y que, además es importante para lograr una mejor comprensión de esta práctica culturalmente multifacética. La manera como propongo modelar la práctica del carnaval no se apoya en un tipo de relativismo cultural radical en donde se asuma que cada cuadrilla está permitida a hacer literalmente lo que le venga en gana, por el contrario, es evidente que existe un tipo de normatividad plural que regula cómo deben hacerse las cosas en cada caso. Esa normatividad plural puede ser expresada explícitamente por los miembros de las cuadrillas, o bien, manifestarse de manera implícita a través de la práctica.

Partiendo de trabajos etnomusicológicos realizados recientemente en los barrios de El Alto y Xonaca (Reyes *et al.*, 2016; Loaiza *et al.*, 2016; Villanueva *et al.*, 2016), la construcción del modelo explicativo que aquí se propone requeriría iniciar con la tarea de identificar distintas microgeografías sonoras conformadas por cuadrillas que audiblemente guarden ciertas semejanzas entre sí. Con ello podríamos destacar las relaciones, similitudes y diferencias que existen entre estas microgeografías sonoras, es decir, podríamos estudiar rasgos importantes de cada de ellas como: el empleo de ensambles instrumentales, el uso de repertorios musicales, el uso de objetos sonoros diversos, el tipo de música grabada utilizada, entre otros.

Muy probablemente, entre estas microgeografías sonoras podríamos identificar alguna que, a juicio de la propia comunidad carnavalera, pudiera considerarse como la más tradicional, llamémosla MT. Del mismo modo, es factible pensar en la posible identificación de alguna microgeografía sonora considerada también por la comunidad carnavalera como la más «moderna», llamémosla MM²³. Pensemos ahora que entre las microgeografías MT y MM hay todo un espectro gradual de microgeografías sonoras compuestas por cuadrillas que comparten, en distinto grado, diversos rasgos sonoros entre sí, es decir, cuadrillas que acentúan mucho o poco su tendencia hacia la conservación de elementos considerados como tradicionales (MT', MT'', MT''' ... MT) o hacia la incorporación de atributos considerados como modernos e innovadores (MM', MM'', MM''' ... MM).

Lo que se propone es que al interior de ese espectro de interacciones entre microgeografías sonoras es donde se dan los intercambios e intersecciones de prácticas culturales que pueden explicarnos cómo se conforman las características audibles de cada cuadrilla. Estudiar dichas interacciones nos ayudaría a entender cómo las distintas microgeografías sonoras normativizan sus prácticas. Hay razones para pensar que esta normatividad plural, explícita o implícita, opera a partir del cruce constante entre las semejanzas y diferencias de las microgeografías sonoras. Es decir, aquellas microgeografías sonoras que tiendan, ya sea hacia MT o MM, tendrán su propia normatividad que les indique cómo deben estar constituidas sus prácticas, no solo sonoras, sino todas aquellas que comprende su participación en el carnaval: indumentaria, tipo y formas de bailar, recorridos, etcétera.

23. La caracterización de MT y MM que aquí propongo se basa en la identificación de componentes sonoros —que evidentemente están asociados a prácticas como la forma de bailar, la indumentaria, el uso de los espacios, etc.— que la comunidad carnavalera pudiera considerar como más apegados, ya sea a lo tradicional o a lo moderno. Incluso, ambos conceptos llegan a ser empleados por los propios huehues para clasificar a las distintas cuadrillas.

Además, dado que hemos supuesto que cada microgeografía sonora estaría compuesta por cuadrillas más o menos semejantes entre sí pero no completamente iguales, entonces MT, MM y todas las microgeografías sonoras intermedias conservarían en su interior cierto grado de heterogeneidad. Esto significa que, a pesar de que MT y MM pudieran tener sus respectivas normatividades, esas normatividades —al igual que las normatividades de las demás microgeografías sonoras intermedias—, siempre estarían en constante interacción con otras normatividades provenientes de microgeografías sonoras con las que establecieran algún tipo de contacto. De ahí que no debemos considerar a MT o MM como idealizaciones perfectas a seguir, sino más bien como microgeografías sonoramente dinámicas y factibles de identificar en la realidad, compuestas por cuadrillas con rasgos más o menos compartidos.

Lo anterior mostraría que no hay atributos esenciales, inalterables y fijos que agoten todas las posibilidades de cómo deba llevarse a cabo esta práctica cultural, es decir, que no hay algo así como la «esencia sonora» del carnaval que obedezca a un ideal ajeno y separado de cómo se lleva a cabo concretamente esta práctica cultural plurifacética en comunidades formadas por individuos de carne y hueso, histórica y culturalmente situados.

Considero que este modelo explicativo nos permitiría entender cómo en algunas cuadrillas pertenecientes a MM' —es decir, pertenecientes a una microgeografía sonora con tendencia a MM—, donde se emplea el teclado —instrumento musical considerado moderno—, algunos tecladistas son motivados por sus propias cuadrillas a imitar en su instrumento el sonido del violín —instrumento musical considerado tradicional—. Esto puede ser debido a que MM' está en constante interacción con microgeografías sonoras cercanas a MT que usan el violín. Así, MM', a pesar de tener atributos tendientes hacia MM, estará conservando algo de lo tradicional, algo de MT, en su ejecución. Lo mismo

podríamos suponer en el caso inverso, esto es, podría haber cuadrillas agrupadas en MT', es decir, en una microgeografía sonora tendiente a MT, que empleen ensambles de cuerdas tradicionales pero que hayan incorporado un bajo eléctrico —un elemento tendiente a MM—. Lo que propongo es que estas intersecciones podrían arrojar luz sobre los procesos de interacción entre las normatividades de las distintas microgeografías sonoras que componen el carnaval. Para ello, sería necesario llevar a cabo análisis minuciosos de los componentes audibles e interacciones de cada microgeografía sonora, tomando en cuenta todos los elementos que constituyen el entorno sonoro del carnaval de acuerdo a la caracterización que previamente he sugerido.

Dicho de otro modo, la construcción de este modelo explicativo promovería el análisis de la constante interacción entre microgeografías sonoras a partir de la escucha-producción de sonoridades contrastantes y semejantes. Con ello, podríamos estudiar cómo esta interacción sonora ha dado lugar a ciertos tipos de normatividades —no siempre explícitas— que regulan las características de varios de los componentes del carnaval de acuerdo a los rasgos que les interese acentuar en cada caso. En este sentido, veríamos que las cuadrillas que se autocalifiquen, o fueran calificadas por otras, como cuadrillas pertenecientes a MT o MM, se parecerían muy poco o casi nada entre sí. No obstante, la constante interacción de entramados sonoros que ocurre en este gran espectro de semejanzas y diferencias entre microgeografías sonoras puede ayudarnos a entender por qué hay cuadrillas con rasgos sonoros muy opuestos o muy semejantes.

Recordemos que estos tipos de construcciones sonoras no se dan en abstracto, sino que despliegan y son resultado de ciertos comportamientos colectivos histórica y culturalmente situados. Por tanto, considero que el crisol de posibilidades sonoras carnavaleras refleja, y a la vez moldea, el crisol de prácticas culturales consideradas como apropiadas

por cada cuadrilla. Así, podemos ver cuadrillas en el barrio de Xonaca que conservan en su repertorio musical melodías consideradas tradicionales, como el caso de La muñeca o La marcha, pero interpretadas con instrumentos eléctricos. Y, del mismo modo, podemos ver cuadrillas en el barrio de El Alto conservando el uso tanto del violín como de otros instrumentos acústicos considerados como tradicionales, pero interpretando música de moda como parte de su repertorio musical. Igualmente, y quizá al margen de toda expectativa convencional, es posible ver en la colonia La Resurrección cuadrillas con indumentaria *punk* y bailando música *punk* durante este periodo festivo.

Dado que estas sonoridades siempre están asociadas a cierto tipo de comportamientos colectivos, podemos pensar que este estudio a su vez arrojaría luz sobre la constitución histórico-cultural de las distintas comunidades carnavales. Esto es así ya que, asumir que el barrio, una unidad habitacional o una colonia popular son los lugares de donde «venimos», implica ligar esos lugares a una determinada comunidad que se ha conformado históricamente, y que, en última instancia, es la comunidad a la que pertenecemos. LaBelle (2010) señala que el sonido nos enseña cómo encontrar un lugar en el mundo y cómo pertenecer a un grupo, por tanto, hacer caminos de sonidos, como ocurre con el carnaval, es una manera de trazar el espacio y tiempo donde las vidas de los participantes y los eventos que se van desarrollando conforman memorias encarnadas. La audición y la producción sonora son maneras corporizadas de memoria²⁴.

Es evidente que la dinámica de estas microgeografías sonoras trazan rutas de historia y de vida, mapas de entramados sonoros en espacio-tiempo y lugares interconectados por la vivencia colectiva donde transitan recuerdos, nostalgias y siempre nuevas posibilidades de ac-

24. De hecho, es tal el sentimiento de pertenencia a un grupo barrial que, para algunas cuadrillas, el carnaval viene a ser el acontecimiento más importante del año, incluso por encima de festividades como la Navidad o la víspera del Año Nuevo. Esto es así ya que, según las narraciones de los propios huehues, llega a suceder que solo durante los días de carnaval es cuando familiares y amigos se reencuentran nuevamente en su barrio (Loaiza *et al.*, 2016).

ción. El entorno sonoro del carnaval nos brinda una manera de conocer el mundo a través de lo escuchado y lo producido sonoramente y, por lo tanto, a través de lo que se baila, ríe, goza y sufre. El entorno sonoro del carnaval despliega una diversidad de prácticas culturales colectivas situando a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. De tal manera, a través del entorno sonoro del carnaval podríamos explorar el mundo de la comunidad carnavalera, un mundo estructurado a partir de relaciones humanas inmersas en procesos continuos de interacción. Lo relevante, por tanto, es que el estudio detallado de todas estas microgeografías sonoras nos proporcionaría un panorama global del entorno sonoro del carnaval, y nos permitiría concebirlo como un crisol de expresiones culturales que transitan entre la tradición y el cambio.

CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo se ha propuesto una caracterización general del entramado sonoro del carnaval y de la relevancia que tendría su estudio para una mejor comprensión de este fenómeno cultural en la ciudad de Puebla y zonas conurbadas. Asimismo, se presentó la propuesta de un modelo explicativo que podría hacer inteligible los diversos procesos de permanencia y cambio que subyacen en las prácticas carnavales y que, en muchos casos, se manifiestan a partir de sus respectivas sonoridades. La tarea pendiente será llevar a cabo etnografías sonoras detalladas que nos permitan trazar determinadas configuraciones audibles y dinámicas de las distintas microgeografías sonoras con el fin de poder identificar sus diversas interacciones y normatividades.

Resulta evidente que las múltiples relaciones audibles que podamos encontrar en este entramado sonoro general del carnaval vinculadas con la diversidad de procesos culturales e históricos que esta práctica

despliega, solo podrán establecerse a partir de un enfoque epistemológico multidisciplinario como el que se ha sugerido en secciones previas. Hay razones para pensar que, a partir del estudio de dicha sonoridad general podríamos vislumbrar, por ejemplo, distintos procesos de negociación cultural, política, económica, social, etcétera, que ha llevado a cabo la comunidad carnavalera a lo largo del tiempo para afianzar la vigencia de esta práctica cultural, y dejar en claro el lugar desde el cual las distintas cuadrillas pretenden ser vistas por la sociedad en general. Estos procesos de negociación a menudo se traducen en tendencias de permanencia y cambios culturales que comúnmente se manifiestan también a través del ámbito sonoro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augoyard, J. F. (1995). La sonorización antropológica del lugar. En M. J. Amerlinck (Comp.). *Hacia una antropología arquitectónica* (pp. 205-219). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Blacking, J. (1974). *How musical is man?* Seattle y Londres: University of Washington Press.
- Camacho, G. (2006). El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca. En F. Híjar (Coord.) *Música sin fronteras. En sayos sobre migración, música e identidad* (pp. 251-288). México: CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Cross, I. (2001). Music, cognition, culture and evolution. *Annals of the New York Academy of Sciences*, (930), 28-42.
- Dewey, J., y Bentley, A. (1949). *Knowing and the known*, Boston: Beacon Press
- Feld, S. (2015). Acoustemology. En D. Novak, y M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp.12-21). Estados Unidos de América: Duke University Press.
- (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Estados Unidos de América: Duke University Press.
- (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista colombiana de antropología*, 49(1), 217-239.
- Ingold, T. (2007). Against soundscape. En E. Carlyle (Ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice* (pp. 10-13). París: Double Entendre.
- Labelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- Loaiza, D., Huerta, A., Sánchez, X., y Xihuitl, G. (2016). Acercamiento a las prácticas musicales del carnaval de las cuadrillas del Alto. «La

- Coyotera» y «La Cruz». *Mirada Antropológica*, 10(10), 65-87.
- Martínez, S., y Olivé, L. (1997). Introducción. En S. F. Martínez, y L. Olivé (Comps.). *Epistemología evolucionista* (pp. 11-23). México: Paidós.
- Martínez, S. (2011). La cognición corporizada en prácticas: implicaciones para una filosofía de la ciencia. En S. Martínez, X. Huang, y G. Guillaumin (Comps.), *Historia, prácticas y estilos en la filosofía de la ciencia. Hacia una epistemología plural* (pp. 217-234). México: UAM-Porrúa.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Minera, A., Tabarez, R., y Domínguez, D. (2016). El carnaval de la Cuadrilla 26 Oriente, «La origina», de Xonaca. Expresión popular urbana territorializada en un barrio actual de la ciudad de Puebla. *Mirada Antropológica*, 10(10), 4-19.
- Reyes, E., Ramírez, A., Caballero, G., y Madrid, L. (2016). Música, prestigio y construcción de espacios musicales efímeros a través de la práctica musical del carnaval. El caso de las cuadrillas de la 28 y 26 oriente del barrio de Xonaca. *Mirada Antropológica*, 10(10), 20-40.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Schafer, R. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Estados Unidos de América: Destiny Books.
- Villanueva, L. A., González, A., Sánchez, M., y Pérez, U. (2016). El carnaval en el barrio del Alto: construcción sonora y expresiones identitarias. *Mirada Antropológica*, 10(10), 41-64.

TERCERA PARTE:
LA CONSTRUCCIÓN SOCIOESTÉTICA

UNA QUE OTRA LENTEJUELA:
LAS CAPAS DE LOS CHARROS DE CARNAVAL,
ZONA SUR DE TLAXCALA (1915-2016)

Víctor Antonio Pérez Luna

América Hernández Solares

Víctor Montero Morales¹

El presente trabajo es una síntesis de la investigación publicada gracias al apoyo del Programa de Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) 2015. Este material se enfoca desde la perspectiva histórica en donde se describen los cambios socioeconómicos que influyeron en la transformación del diseño y elaboración de la capa del charro de carnaval de la zona sur de Tlaxcala, principalmente en San Cosme Mazatecochco, San Miguel Tenancingo y San Francisco Papalotla. El trabajo se apoya en fuentes primarias como testimonios orales, visuales —fotografía—, hemerografía e investigación de campo; y en fuentes secundarias, como libros ya existentes sobre el tema. Asimismo, se da voz a la persona que está detrás del disfraz y los días de carnaval; el artesano bordador de las capas.

DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA

San Cosme Mazatecochco, Papalotla de Xicohtécatl y San Miguel Tenancingo son tres de los sesenta municipios que conforman el actual estado de Tlaxcala². Las tres cabeceras municipales comparten un espacio

1. Empresa cultural Tlamach-Paki (tlamach-paki@hotmail.com).

2. Constitución Política del Estado de Tlaxcala. Leyes y reglamentos vigentes del Estado de

geográfico similar y se localizan al sur del estado, en la zona mejor conocida como el valle poblano-tlaxcalteca, próximas a la Matlalcueyetl o Malintzin. Colindan con los municipios de San Pablo del Monte, San Luis Teolocholco, Santa Catarina Ayometla, Santa Cruz Quilehtla y Santo Toribio Xicohtzinco del estado de Tlaxcala, y con los municipios de Puebla y Cuautlancingo del estado de Puebla.

Para llegar a estas tres poblaciones se cuenta con dos importantes vías de tránsito, como lo son la carretera vía corta Santa Ana Chiautempán-Puebla y la carretera federal Puebla-Tlaxcala, las cuales permiten un fácil desplazamiento y una dinámica de interacción social, cultural y económica con las ciudades de Tlaxcala y, por su cercanía, principalmente con Puebla.

Las principales actividades industriales y comerciales en estas tres poblaciones son: la maquila de ropa, servicios, comercio —ropa, artículos de carnaval, producción artesanal, bordado de capas o paños de carnaval y tallado de máscaras, principalmente—, e industrias textiles, etcétera; y agricultura de autoconsumo de plantas como el maíz y el frijol, primordialmente.

De acuerdo al Censo de Población y Vivienda 2010, San Cosme Mazatecochco contaba con 9,740 habitantes, San Miguel Tenancingo con 11,763 habitantes y San Francisco Papalotla con una población de 26,997 habitantes.

Referente al panorama religioso, en los tres municipios predomina la creencia católica, pero también hay presencia de otras prácticas religiosas. San Cosme Mazatecochco, San Francisco Papalotla y San Miguel Tenancingo, junto con otros pueblos circunvecinos —San Pablo del Monte, Teolocholco, Tetlanohcan, San Isidro Buen Suceso, Tlaxcala, y el pueblo de San Miguel Canoa del estado de Puebla— festejan el 5 de Mayo como una de las celebraciones más importantes. Dicha

fiesta está relacionada con la aparición de un Cristo conocido en la región como «Señor del Monte» en el lugar denominado Toteoziniantzi, perteneciente a Papalotla. Otra ceremonia vinculada al pedimento del agua es la llamada Atltepeilhuitl, que se realiza en los primeros días de cada año y está estrechamente relacionada con el calendario religioso que marca la aproximación del Miércoles de Ceniza y de las fiestas de carnaval.

La fiesta con mayor participación de la población en los tres municipios es el carnaval, celebrado durante los tres días anteriores al Miércoles de Ceniza y en algunos casos cada ocho días, esto como actividad cultural y turística.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A mediados del siglo XIX, la riqueza hidrográfica de la zona sur de Tlaxcala radicaba en la gran cantidad de manantiales, donde la gente podía abastecerse para su consumo y aprovecharla para solventar sus necesidades domésticas. Los afluentes más importantes eran el río Tenexac, el Zahuapan y el Atoyac —en el límite de Puebla—. Asimismo, en los lindes entre Papalotla y Xicohtzinco había una zona pantanosa, donde se ubica actualmente el barrio de La Ciénega, que también representaba un importante recurso hidrológico. Además, en la época de lluvias los habitantes se servían de jagüeyes para el abastecimiento de agua para el ganado durante la temporada de sequía.

Las características hidrográficas favorecieron el asentamiento de la industria textil en la región. La primera que se estableció en Tlaxcala fue la fábrica El Valor, en 1842:

[...] situada a orillas del río Atoyac, al sur del Estado. El agua constituía un factor muy importante, como fuerza motriz, para las primeras fábricas que operaban a base de energía hidráulica; además era indispensable para el teñido y acabado de los artículos textiles. [...] es necesario mencionar que Tlaxcala está situada en el eje comercial México-Puebla-Veracruz, que

el ferrocarril central atraviesa al Estado y que, en la estación de Apizaco, se estableció un ramal de comunicación con Puebla que pasa por Santa Ana Chiautempan y Santo Toribio Xicohtzinco (Ramos, 1990, pp. 4-6)

Le siguieron La Tlaxcalteca en 1885 (González, 1989, p. 88), La Josefina en 1881 (Botello, 2008, p. 44) y La Alsacia en 1887³ (Santibañez, 1991, p. 94) que dieron empleo a habitantes de Papalotla, Tenancingo, Mazatecochco, Xicohtzinco y Zacatelco. Para ese entonces Panzacola ya contaba con la empresa Fundición de Fierro y Bronce⁴ (Santibañez, 1994, p. 10), y también con la estación de ferrocarril.

Esta circunstancia no determina que en la región predominara la ocupación obrera, pues la mayoría de la gente se dedicaba todavía al campo. La industria textil imperaría años después en Mazatecochco, Papalotla y Tenancingo, no sin sufrir cambios durante el periodo revolucionario, que fueron la causa de su decadencia y extinción en la década de 1960.

1940. OBREROS TEXTILES Y CAMPESINOS

Tlaxcala, entre 1930 y 1940, era primordialmente una entidad agraria y rural. De acuerdo a los datos aportados por Mario Ramírez Rancaño, «en 1930 el estado contaba con 205449 habitantes» (1992, p. 23), de los cuales «el 72.4% de la población era rural» (1991, p. 150), es decir, 148,745 habitantes y 56,704 habitantes vivían en las ciudades. Para 1940 había 224,063 habitantes⁵, de los cuales el 70.4% era población rural. «En 1930 el 67.1% de la misma era analfabeta y, en 1940 el 60.3%» (1991, p. 150). Tenancingo tenía 2,800 habitantes y Papalotla 6,151, de las cuales 2,068 personas pertenecían a Mazatecochco⁶.

3. Está fábrica textil se ubicaba en el actual municipio de Xicohtzinco.

4. La Fundición de Fierro y Bronce de Panzacola fue fundada entre 1837 y 1838

5. Página para profundizar más: goo.gl/ig8doQ

6. Recordemos que Mazatecochco para 1940 todavía formaba parte del municipio de Xicohtzintcatl.

Papalotla, Tenancingo y Mazatecochco formaban parte de la zona rural del estado, en su mayoría campesinos, y pocos trabajaban como obreros —algunas personas combinaban ambas actividades—, a la mayoría de estos se les retiró el derecho de poseer tierra por agotarse las fincas de donde podían beneficiarse.

Durante estos años la zona sur del estado de Tlaxcala ya no contaba con tierras para repartir entre los campesinos, problemática que se agudizó en los años posteriores con el crecimiento poblacional y como alternativa a esta situación muchos campesinos sin tierra tuvieron que emigrar a otros puntos de la República Mexicana. De este hecho podemos concordar con Mario Ramírez Rancaño cuando refirió en aquella época que: «[...] Tlaxcala se limita a producir y exportar mano de obra barata no calificada para la naciente industria de las entidades vecinas» (Ramírez, 1992, p. 16), como Puebla, Estado de México, entre otros.

[sic] Mi papá iba a trabajar a Puebla, en La Constanacia [Mexicana]. Estuvo muchos años trabajando allá... cincuenta años; desde los nueve años trabajó allí. Luego nos traía muchos dulces a mis hermanos y a mí, lo que no podía faltar cada ocho días eran las latas de sardinas. Mi papá se llamó Pascual Morales Flores y era de Tenancingo, pero como se casó con mi mamá, que es de Papalotla, pues se vino a vivir aquí. Tenía amigos y familiares de allá [Tenancingo] que iban a Puebla. Unos iban con él, como sus primos Alejo, Bonifacio, Santos y Toribio Morales Jiménez, don Bartolo Martínez, también. De Papalotla iban Andrés Bonilla, Epitacio Bonilla y Pascual Bonilla «El Chapatorrin», los hermanos Aniceto y Narciso Lara. Todos ellos trabajaban en La Constanacia. Para irse se iban caminando desde aquí hasta 'llá⁷.

Una persona de Mazatecochco refiere el siguiente testimonio:

[sic] Aquí [en San Cosme] hubo unos señores: don Toribio Guerrero, don Catarino Mena, don Gregorio Pérez, que eran como campesinos y medio obreros. ¿Por qué medio obreros? Porque iban a la fábrica a formarse pero [a veces] no les tocaba siempre, a la semana dos días, tres días; entonces,

7. Entrevista a la señora Rosalía Morales Saucedo (12 de marzo de 2016).

ellos decían, ya perdimos el día y ya estamos acá, se quedaban a jugar baraja. Hay una pulcata, que es El Carmen, está ahí cerca de esta fábrica que se llama Santa Lucía en Puebla, iban a echar el pulque⁸.

Otros más se trasladaron al Distrito Federal, hoy Ciudad de México, y a Veracruz, y cuando hubo la oportunidad de irse de brasero a Estados Unidos mucha gente de toda Tlaxcala la aprovechó.

Un dato interesante, que confirma las condiciones de la época, lo proporciona también Mario Ramírez Rancaño:

Por ello, en estos años, y con mayor vigor en los siguientes, para muchos campesinos la solución a su pobreza radica en emigrar al Distrito Federal, Puebla, Veracruz, o bien a Estados Unidos. Según la Dirección General de Estadística, entre 1942 y 1948, de Tlaxcala salen hacia Estados Unidos 3,017 personas y solo regresan 1,486. [...] Todos ellos tenían la obligación de regresar a Tlaxcala, puesto que formaban parte de un convenio de trabajo firmado entre el gobierno de México y el de Estados Unidos (Ramírez, 1991, p. 174).

Este fenómeno de migración, año con año y década con década, se fue repitiendo hasta el siglo XXI. Muchos se van pero pocos regresan, la mayoría se quedan como trabajadores indocumentados.

Funcionarios federales y tlaxcaltecas observaron la crisis que se vivía en el campo: «escasez de tierras para repartir, desastres naturales, la erosión de la tierra y el crecimiento poblacional; y, en la industria textil: el desgaste de la maquinaria, el desfase tecnológico» (Figueroa, 2008, p. 100) y la poca o casi nula reinversión de los empresarios textiles hizo de la industria estatal:

[...] incapaz de enfrentar la competencia nacional e internacional con sectores dinámicos de la industria, tanto de la rama de textiles como de otros sectores de la industria de la transformación (Santibañez, 1983, p. 120).

Los gobernantes de diferentes escalafones comprendieron que era necesaria una transformación radical en la vida económica de Tlaxcala, no bastaba ser una economía basada en la agricultura y la industria

8. Entrevista al señor Jaime Rojas Zepeda (20 de abril de 2016).

textil, sino que era prioritario diversificar las actividades económicas. Para ello, «implementaron una Ley de Fomento Industrial, y el primero que intentó esta iniciativa fue Isidro Candia al proclamarla en 1937» (Rendón, 1996, p. 127) dicha diligencia con el fin de atraer empresarios y capitales nacionales y extranjeros, pero quedó solo en letra, pues no hubo seguimiento real a ese proyecto.

Tlaxcala, para ese entonces, a pesar de contar con vías que la comunicaban con San Martín Texmelucan y Puebla, resultaron no ser suficientes, ya que estas eran de terracería, y por la irregularidad del terreno había que realizar amplios rodeos para encontrarse paso, además, era un peligro cruzar las barrancas en temporadas de lluvias, principalmente la carretera que comunicaba con la capital poblana. Para cambiar esta situación, en 1956⁹, se comenzaron a construir tres puentes en la ruta Puebla-Tlaxcala: el puente de Barranca Honda, del lado del estado de Puebla, y los puentes Tenexac, entre Panzacola y San Buenaventura del municipio de Papalotla de Xicohténcatl, y el de Axocomanitla, a la altura del pueblo de San Lorenzo Axocomanitla del municipio de Zacatelco, los cuales serían inaugurados con la visita del presidente de la república Adolfo Ruíz Cortines¹⁰.

Todo lo anterior dio pie para que los gobiernos estatales subsecuentes se ocuparan legislativamente de «impulsar a la industria mediante la exención de impuestos estatales, municipales y prediales» (Rendón, 1996, p. 138). Y se fijaron la meta, según Emilio Sánchez Piedras, presidente de la Comisión de Industrialización del Estado en el gobierno de Anselmo Cervantes (1963-1969), de «sembrar fábricas a lo largo de la carretera que une a las poblaciones» (Nava, 2011, p. 113). El primer corredor industrial fue el de Tlaxcala-Puebla, y como tal fue la punta de

9. «Esperan quede terminado este año el puente de Barranca Honda. Entre tres puentes dan preferencia a su realización. Evitará peligros y ahorrará molestias de un largo rodeo» (*El Sol de Tlaxcala*, 13 de junio de 1956).

10. «Hoy recibe Tlaxcala al señor presidente. Inauguración de los puentes de Puebla-Tlaxcala» (*El Sol de Tlaxcala*, 17 de octubre de 1957).

lanza para alcanzar e influir en otros puntos del estado, desde Panzacola y Papalotla hasta Apizaco y Huamantla.

Los antiguos pobladores que ocuparon esta región —territorio en el que se asienta el actual estado de Tlaxcala— practicaban una agricultura basada en la observación del entorno natural y de las condiciones climáticas favorables o adversas para decidir sus acciones sobre la labor del campo; un ejemplo es el conocimiento que recopilaron los pobladores de Mazatecochco, Papalotla y Tenancingo respecto de la acumulación de nubes en la cima de la Malintzi, lo cual significaba una clara señal de probabilidad de lluvia. Otros fenómenos que rigen las actividades agrícolas son la lectura de las cabañuelas y las diversas fases de la luna (Hernández, 1991, pp. 289-295). Por cabañuela se entiende la interpretación de las condiciones climáticas que habrá a lo largo del año entrante equiparando un día a un mes durante los doce primeros días del mes de enero, resultando así: día 1= enero, día 2= febrero, día 3=marzo, etcétera. Referente a la interpretación de las fases de la luna se entendía de la siguiente manera:

[sic] para cuando se va a sembrar es recomendable que la luna este tierna, en luna nueva o en cuarto creciente, para que el maíz nazca sin ningún problema. Para cuando se levanta la cosecha es cuando la luna esta recia, en luna llena, esto con el fin de que no se apolille rápido el maíz cuando ya esté en el cuexcomate o granero. También sirve hasta para curar los huesos cuando uno está torcido; una vez me torcí el pie y me fui a curar a Huixcolotla [municipio del estado de Puebla] y el curahueso no me atendió porque la luna estaba recia y el hueso no se prestaba para curarlo, me dijo que regresara hasta que la luna estuviera tierna porque el hueso ya se prestaría para curarme. Hoy no se ve eso, ya no respetan los días de la luna para el campo, hoy [la gente] solo cuando tienen tiempo para sembrar o pixcar los sábados pero más los domingos¹¹.

Esta cosmovisión aplicada a la actividad agrícola continuaba vigente hasta la década de 1970, fecha en que se agudizó su decadencia, y se ha ido perdiendo gradualmente casi hasta el olvido este conocimiento que forma parte de la ideología y sabiduría tradicional de nuestros pueblos, debido a los cambios económicos y sociales.

11. Entrevista al señor Francisco Luis Montero y Montero (12 de febrero de 2016).

De acuerdo con los estudios aportados por Hugo Nutini e Isaac Barry, los pobladores de la comunidad de San Cosme Mazatecochco, en su mayoría, se encargaban de trabajar los terrenos de cultivo que pertenecían a las personas de San Miguel Tenancingo y Papalotla, quienes trabajaban como obreros fuera del territorio tlaxcalteca y de otras personas dedicadas al comercio u otros oficios, encargando los terrenos de cultivo a los habitantes de San Cosme.

La vestimenta de las personas mayores de sesenta años consistía en calzón y camisa de manta, huaraches para los hombres, y el titixtle —blusa—, rebozo, falda y huaraches para las mujeres, salvo en fiestas importantes —bautizos, bodas, etcétera—, y si contaban con dinero suficiente adquirirían prendas a la usanza citadina; «las personas más jóvenes comenzaban a usar ropa moderna» (Nutini, 1989, p. 52).

La precaria situación del campo aunada a la crisis de la vieja industria textil motivó que mucha gente quedara desempleada y buscara otras alternativas de subsistencia, fue entonces que se elevó el número de gente que decidió emigrar a otros puntos del país y a Estados Unidos. Para ese entonces el vecino país del norte y el gobierno mexicano continuaban los convenios de contratación de braceros que pasarían a territorio extranjero, el requisito principal era que los solicitantes no poseyeran tierras¹².

A pesar de las restricciones que estipulaba dicho convenio, mucha gente propietaria de terrenos intentó registrarse aguijada por las condiciones de carencia que padecían. De acuerdo a los artículos de *El Sol de Tlaxcala* los pobladores de Mazatecochco, Papalotla y Tenancingo no eran de los más demandantes, pero es seguro que algunos sí se enlistaron para trabajar en tierras estadounidenses.

12. «Empiezan a salir mañana los 700 braceros ya contratados. Eligieron personas de bajos recursos. Se asegura que los contratos son muy cortos, aun así, muy solicitados» (*El Sol de Tlaxcala*, 3 de septiembre de 1957).

LOS NUEVOS OBREROS, COMERCIANTES DE ROPA Y PROFESIONISTAS (1970-2016)

A principios de la década de 1970 la vieja industria textil desaparecía casi totalmente, dando paso a la nueva industria enfocada en trabajar con materiales sintéticos y el desarrollo de nuevos productos. Las huelgas de los obreros en las viejas industrias textiles, incluidas las de la zona sur, desde finales de la década de 1950, combinadas con la falta de reinversión en maquinaria y la introducción de fibras sintéticas provocaron el cierre de muchas fábricas predecesoras, quedando únicamente la Fábrica El Valor —la cual sigue operando hasta nuestros días—, mientras tanto, dejaban de funcionar La Josefina (1968), La Tlaxcalteca y La Alsacia —no contamos con el dato de la fecha de cierre de esta— (Montiel, 2014, p. 31).

En dicho trance los desempleados buscaron otras alternativas de subsistencia, como ser obrero de las nuevas empresas, continuar con la labor agrícola o volverse emprendedores y crear los talleres familiares de maquila, ya sea en el interior del estado, en otras entidades del país o emigraron al extranjero como indocumentados.

[sic] Fui obrero de La Tlaxcalteca que estaba por el seguro entre San Lorenzo [Almecatla] y Panzacola. También me dedicaba al campo: sé sembrar, sé yuntar, sé destapar. Trabajé como unos diez y ocho años porque paró la fábrica [La Tlaxcalteca] y entonces dejamos de trabajar; ya después, anduve. Fui hasta México, de México regresé [porque] no encontré trabajo; y luego, me fui pa' Puebla. Trabajé allá como tres años, en Puebla en la fábrica del barrio de Santiago, pero terminé trabajando en Textiles El Zaldo [en Panzacola], ahí trabajé veintitrés años, ahí me pensioné¹³.

El siguiente testimonio refiere:

[sic] Era obrero, inicié en Covadonga, luego ITISA, y terminé en Acumuladores en el 86 [1986]. A partir de los diez y seis años comencé a trabajar en la Covadonga, trabajé medio año y en ITISA trabajé tres años. Posteriormente, entré a Acumuladores, trabajé catorce años y medio. Cuando empecé a trabajar en ITISA se estaba formando el corredor industrial; precisamente, encontré el líder de nombre Raúl Muñoz Pérez y me dijo que

13. Entrevista al señor Daniel Ocotitla Muñoz (9 de enero de 2016).

había trabajo. Y yo como vi que era una industria nueva, pensé que iba a ganar más, porque después me arrepentí, pero ya era demasiado tarde; cuando [estaba] en Covadonga yo ganaba \$370 o \$385, y cuando me quedaba un turno extra llegaba a ganar \$400 y tantos. Y entonces allí, entro a ITISA y entro ganando \$122, ¡ni la mitad, vaya!, pero ¿ya cómo qué podía hacer? Tenía que aguantarme, trabajé tres años ahí y después hubo reajuste, me tocó, me salí. Estuve desempleado como medio año, no, como tres meses, luego entré a Acumuladores y ahí sí ya me quedé. Entré como obrero general, pero ahí sí, la empresa tuvo futuro porque los que éramos abusados [inteligentes] nos veían y nos capacitaban para lo que fuera necesario, y al fin, al cabo de siete años fui mecánico de turno¹⁴.

Un testimonio más:

[sic] Mi papá era obrero, trabajaba en Hilaturas El Pegaso en Puebla, ahí tardó, ahí se pensionó, trabajó más de cuarenta y seis años. Mi mamá [era] ama de casa. Pero los dos, mi papá era sastrero y mi mamá también sabía algo de costura, les hacía los vestidos a los vecinos, a las señoras. Y el campo, o sea, a medida de eso con el ingreso económico del salario de él y de lo que ganaban aquí pues empezaron a comprar los terrenitos, luego los terrenitos empezaron a dar trabajo, la siembra, la destapada, de eso ya me empecé a encargar¹⁵.

Cabe enfatizar la importancia de la instalación de la empresa automotriz Volkswagen en Puebla en 1967, ya que impactó en la contratación de personal, tanto de poblanos como de tlaxcaltecas.

Para el año de 1978 se comenzaron los trabajos de colocación de asfalto de la carretera vía corta Puebla-Santa Ana Chiautempan¹⁶, con dos carriles, facilitando e incrementando la instalación de nuevas industrias en el nuevo corredor industrial nombrado Malinche. El gobierno federal, con el fin de dar continuidad al crecimiento industrial del estado otorgó a las empresas garantías y estímulos fiscales para poder instalarse cerca de la nueva carretera¹⁷.

14. Entrevista al señor Esteban Muñoz Xicohténcatl (15 de enero de 2016).

15. Entrevista al señor Jaime Rojas Zepeda (20 de abril de 2016).

16. «Asfaltan la vía Chiautempan-Puebla» (*El Sol de Tlaxcala*, 9 de enero de 1978).

17. «Firme, el crecimiento industrial. Más garantías a los inversionistas. Incluyen a Tlaxcala en la zona federal de estímulos fiscales» (*El Sol de Tlaxcala*, 4 de junio de 1979), y «Planean otro corredor industrial. Necesario concientizar al pueblo. Vecinos de La Malintzi resultarán beneficiados» (*El Sol de Tlaxcala*, 18 de junio de 1979).

El poder de los sindicatos existentes en la región se sustentaba en mecanismos de control que intervenían entre las empresas y las autoridades gubernamentales para negociar los aumentos salariales, prestaciones y demás puntos establecidos en los contratos colectivos de trabajo. También, estos mismos líderes ejercían el poder sobre las empresas para que los obreros —de Papalotla, Tenancingo y Mazatecochco— pudieran faltar en los días de carnaval, no sin antes haberlos pagado con horas extras o los dos domingos anteriores a las fechas de carnaval¹⁸. Cabe destacar que obreros de Xicohtzinco y Zacatelco no estaban de acuerdo con dicha medida porque ellos no practicaban dichas celebraciones con el mismo entusiasmo.

En el caso de Papalotla, debido a su efervescencia política, surgían constantemente discusiones que implicaban a obreros y patrones, destacamos principalmente la vinculada con la empresa Acumuladores del Centro en 1986¹⁹, motivada por el PSUM (Partido Socialista Unificado de México), de la cual derivó la OP (Organización del Pueblo) (Ramírez, 1992, p. 62) para protestar contra las políticas laborales injustas²⁰.

Por este hecho, los habitantes de Papalotla fueron marginados a buscar empleo en el área poblano-tlaxcalteca, y por mucho tiempo se les adjudicó el epíteto despectivo de «grilleros». Este motivo, aunado a la crisis económica que se vivía en el país, causó que los habitantes de Papalotla, San Cosme y pueblos circunvecinos emprendieran otras alternativas de subsistencia practicadas con anterioridad pero que no habían sido totalmente explotadas. Es en este punto que emergió con ímpetu el comercio de ropa y la prestación de servicios —transportistas de pasaje colectivo, comercio, sastres, etcétera—; asimismo, se fue in-

18. «Del 25 al 27 asueto a obreros en Papalotla. Para descansar durante carnaval antes trabajaron tiempos extras», (*El Sol de Tlaxcala*, 25 de febrero de 1968).

19. «Estalla la violencia en Papalotla. 4 muertos y decenas de heridos. Enfurecida multitud tomó Acumuladores del Centro» (*El Sol de Tlaxcala*, 14 de marzo de 1986).

20. «Tenso ambiente en Tlaxcala. Posibilidad de un paro general, advierten empresarios de Puebla» (*La Jornada*, 15 de marzo de 1986).

crementando el número de personas con alguna profesión —médicos, ingenieros, arquitectos, entre otros— que pasarían a formar parte de una sociedad modernizada.

El componente más destacable en este proceso de reorganización socioeconómica es el comercio de ropa a través del «fortalecimiento del sistema de maquilas y talleres familiares que además de neutralizar la presión del desempeño del jefe de familia, fomentaron el subempleo de otros integrantes de la familia como las mujeres y los niños (esposa, hijos, primos, cuñados, yernos, nueras, suegros, amistades y conocidos)²¹ o bien «normalizaron» su ingreso en la economía informal con sus consabidos impactos en la macroeconomía y en el régimen familiar» (Figuroa, 2008, p. 102).

En ese tiempo la actividad agrícola seguía ocupando el lugar como principal medio de subsistencia, pero también se comenzaba a notar un descenso en esta actividad, la cual actualmente solo representa una actividad complementaria o simplemente como una arraigada costumbre.

UNA QUE OTRA LENTEJUELA

El periodo que va de 1915 al 2016 comprende el tiempo que abarca nuestra investigación sobre la indumentaria del «charro», personaje del carnaval de la zona sur de Tlaxcala, de cuyo conjunto destacamos la capa, pieza que concentra un vasto e importante contenido iconográfico propio de nuestra cultura, plasmado en un estilo estético que igualmente nos identifica.

Los testimonios, evidencias fotográficas y material hemerográfico que recopilamos enmarcan un periodo de 101 años —considerando una capa datada aproximadamente en 1915 como evidencia—. Este periodo que aborda nuestra investigación nos ha permitido descubrir,

21. Las observaciones dentro del paréntesis son propias.

apreciar y transmitir al público valiosa información sobre los cambios que ha asimilado esta prenda en su constante actualización, ya sea en la técnica de su elaboración, el tipo de materiales utilizados en su manufactura y/o en el contenido ideológico que manifiestan.

La capa del charro está confeccionada con tela granite²² bordada a mano o con máquina, ornamentada con motivos en lentejuela y chaquiras —en uno o varios colores—, ostenta puntas tejidas o trenzadas, y además dispone de un forro que reviste el reverso del bordado en el interior de la capa.

Los diseños plasmados actualmente en estas prendas tradicionales han variado notablemente en comparación con los elaborados en la década de 1910 y posteriores; por mencionar algunos ejemplos, todavía se conserva en San Cosme Mazatecochco una capa que data de 1915, cuyo bordado recrea la imagen de una enramada o enredadera con varias clases de flores que brotan de un grácil jarrón y se extienden por toda la capa, entre las hojas y ramas se distinguen distintas aves posadas en las flores, y ocupando el centro del conjunto destaca el águila emblemática del lábaro patrio con la frase «Viva México» al margen, además de las letras «H» y «M» (posiblemente las iniciales del propietario de la prenda en ese tiempo); dicha pieza no presenta señal alguna de haber ostentado muchas lentejuelas en su diseño original.

22. Tela tradicional de mantelería, cuya característica principal es un tacto granuloso, su composición es 50% algodón, 50% polyester.



Capa de Mazatecochco aproximadamente de 1915 (Fotografía: Víctor Montero Morales, 2015).

Otro ejemplo es una capa procedente de San Miguel Tenancingo — con la fecha «Febrero 25 de 1940» bordada en la misma pieza—, cuyo diseño conjuga efigies de flores y mariposas, un ave en pose de vuelo bajo dos banderas tricolores cruzadas, dos chinas poblanas danzando en torno a sendos sombreros de charros de Jalisco, todo lo cual bordea al símbolo patrio rematado por una corona de olivo atada con una cinta blanca en forma de moño, esta prenda ya presenta un sencillo adorno de lentejuela²³.

23. Consultando la red social Facebook encontramos comentarios de los visitantes de estas páginas expresando sus impresiones positivas sobre el tema del carnaval en las cuentas: carnaval de Tenancingo Tlaxcala, carnaval San Cosme, Channel Mazatl, Puntas de Carnaval, carnaval



Capa de San Miguel Tenancingo (25 de febrero de 1940) (Fotografía: Víctor Montero Morales, 2015).

Otra prenda de características similares, elaborada en San Francisco Papalotla, exhibe un diseño que, por su estilo y señales de deterioro, nos permiten calcular su fecha de manufactura aproximadamente entre los años 1940 o 1950. En ella puede apreciarse un bordado de numerosas flores en varios colores unidas por un largo tallo, dos aves sosteniendo con sus picos una cinta roja que forma una especie de nimbo sobre la cabeza del águila —símbolo patrio—, y un charro de Jalisco tocando una guitarra a un costado de la imagen central. Esta prenda ostenta algunos detalles muy discretos de lentejuela.



Capa de Papalotla entre 1940 y 1950 (Fotografía: Marco Antonio Montiel Torres, 2003).

Al observar detalladamente las imágenes plasmadas en las capas resulta sencillo entender por qué los pobladores consideran que representan el paisaje o la naturaleza imperante en la región, cuyo significado acentúan con ayuda de otros accesorios como la lentejuela y las puntas trenzadas.

En el caso de la lentejuela se consideran dos versiones de su significado: una sugiere que simboliza la lluvia; y otra, que evoca los manantiales que existieron en la región hasta antes de 1960, fecha en que se incrementó dramáticamente el nivel de industrialización en el estado y los desecara. De las puntas también se consideran dos versiones de significación: una sugiere que representa la lluvia, y otra la nieve.

La capa, pues, significa por ejemplo, estamos al pie de la Malinche, la naturaleza, la vegetación; y luego tenemos las puntas de toda la capa, hoy le dicen la nieve a hoy que estuvo nevando, antes decían que granizó entonces el granizo. La lentejuela es la lluvia, porque nos damos cuenta que cuando llueve y hay un poquito de calor las gotas brillan de diferentes colores, ¡más si está el arcoíris!, ese es el significado de la lentejuela, porque antes era de varios colores y era salteado y no era tupido como actualmente a hoy ya lo tupen, y ya es de un solo color y antes era de varios

colores y «salteadito». Actualmente yo le comentaba a un compañero que yo quería ponerle este año de varios colores y salteado pero voy a recibir una crítica, porque lo primero que me van a decir «¡miren!, este está jodido, ya no le alcanzó», por eso a veces se reserva uno, pero yo pienso que sí es importante, pues la crítica lo va hacer la gente que no sabe, pero la gente que sabe lo primero que puede decir es: así era [antes]²⁴.

Tengo entendido que lo que son las capas, los paños, significan la flora, nuestra cosecha, los árboles que por aquí tenemos, las flores... Mis abuelos son los que me transmitieron el conocer el significado del vestuario del charro²⁵.

Estos tipos de diseños prevalecen hasta la década de 1960 sin variaciones considerables, aunque sí en la cantidad adicional de lentejuela usada en su manufactura. Entre los años 1960-80 se siguió utilizando con frecuencia la imagen del emblema nacional, pero en contraste se comenzaron a reemplazar los diseños de flores multicolores por los de un solo color. También se popularizó el uso del forro de satín para disimular los sobrantes del bordado al reverso de las capas, se añadieron cascabeles de metal y se diversificaron los diseños, los cuales comenzaron a incluir paisajes, como los realizados por el pintor Jesús Helguera, siendo los más conocidos los relativos a La leyenda de los Volcanes, El Flechador del Cielo, entre otros.

A partir de 1990 se fueron incorporando nuevos elementos tomados de la televisión y otros medios de comunicación —actualmente del internet—, situación propiciada por factores sociales y económicos, como la globalización, la migración, la mercantilización de ideologías, etcétera. En este periodo predominó la preferencia por la imagen de la rosa roja²⁶ y pocos años después se diversificaron los colores —naranjas, azules, moradas, etcétera—, también se modificó el diseño usual

24. Entrevista al señor Esteban Muñoz Xicohténcatl (15 de enero de 2016).

25. Entrevista a la señora Mirna Sánchez Corte (30 de junio de 2016).

26. A partir de la aparición del diseño de rosas en las capas, los pobladores argumentaron que cada rosa representaba un mes del año, ya que se pensaba que las capas tenían doce rosas. Cuando hicimos la investigación de campo observamos en las capas que no todas tenían doce rosas bordadas sino que algunas tenían menos o más.

del símbolo, patrio agregándole algunos elementos complementarios, como elementos de la bandera estadounidense, parisina y símbolos de otros países. Otras imágenes que se han popularizado en este tiempo fueron las de caricaturas, personajes de la farándula o relativos a creencias religiosas.

El proceso de elaboración de las capas pasó de la manufactura artesanal a la industrial, aprovechando el desarrollo tecnológico que permite la efervescente actividad textil en esta región. El bordado a mano se realiza con aguja y aro utilizando hilo de algodón, estambre²⁷ y tela granite. La hechura demora un periodo de tres a ocho meses, dependiendo de las dimensiones de la prenda —talla infantil o adulto—, y otros factores a considerar, como la cantidad de hebras que requiere el bordado²⁸, la habilidad del bordador y su disposición de tiempo para realizar el trabajo. El fijado de lentejuela y chaquira requiere tres o cuatro días; posteriormente se colocan las puntas de hilaza —de uno o más colores—, y el forro —de terciopelo o satín—.

La tradición del bordado a mano ha perdurado por generaciones, ya sea por transmisión directa de padres a hijos o por sucesión del conocimiento de un grupo generacional a otro subsecuente sin especial parentesco. Es el caso de un integrante del taller de bordado Quetzalli en San Miguel Tenancingo, el señor Óscar Capilla Xochihua, quien refiere que su suegra le enseñó a bordar y colocar lentejuela, pues se ahorra una suma considerable de dinero en la adquisición del disfraz completo, además aprovechaba el trabajo para convivir con su familia y también acordaban disfrazarse de manera uniforme para disfrutar más los días de carnaval.

La decisión de dedicarse a esta labor de bordado puede ser motiva-

27. Este material textil lo ocupan en el bordado, en su mayoría, danzantes de Tenancingo y algunos más de Papalotla. El tiempo de bordado es más rápido, lo cual abarata su costo.

28. Entre menos cantidad de hebras utilizadas para bordar una mejor calidad del bordado y más tiempo dedicado al proceso de elaboración —lo recomendable es usar dos y máximo cuatro hebras—. La madeja de hilo para bordar tiene seis hebras.

da por el gusto que se encuentra en el carnaval y lo relativo al mismo; placer que se convierte en compromiso y se refleja en la calidad de la manufactura, pues ello demuestra una clara señal de que se tiene amor al trabajo, como cuenta la Sra. Mirna Sánchez Corte:

[sic] Empecé desde que tenía diez y siete años, tenía una capa de un tío, que ya falleció, que me gustó mucho, y de ahí nació [el gusto de bordar]. El ver lo bonito que estaba me motivó a aprender yo sola. En mi familia no hay muchos que se dediquen a bordar, pero aquí en el pueblo [San Cosme] sí hay bastantes, bastantes mujeres que se dedican al bordado. Mi abuela era maestra y ella fue una de las personas que empezó a enseñarles a las señoras aquí cómo bordar los paños, la señora Celia Mena y Sofía Sánchez, [...] La que me dejó una mayor satisfacción, yo creo que [fue] la primera, fue con la que me enseñé a bordar, mi primera motivación para seguir bordando y pues, lamentablemente, ya no la tengo; pero la primera [señora] y todas las demás tienen un toque especial, todas están hechas con mucha, mucha dedicación. La primera [capa] se la hice a mi novio, que después fue mi esposo. Lo conocí en la escuela, en la secundaria. Aquí en el pueblo conocí a varias personas que son hombres y no por eso no dicen que no van a bordar una capa. De hecho, mi motivación fue un hombre. La capa que yo vi, que me gustó muchísimo, fue hecha por un hombre. Hasta ahorita no he visto otra más bonita, bordaba muy bien, el señor Anacleto Xilotl²⁹.

Otras personas dedicadas a este trabajo consideran que su motivación nace de la convivencia familiar, y por un sentido de compromiso que se adquiere con el oficio, como lo señala el señor Jaime Rojas Zepeda:

[sic] A los seis años empecé a bordar porque una tía, hermana de mi mamá, vive enfrente de la escuela, hasta hoy vive ahí, y a ella le gustaba mucho bordar, entonces yo salía de la escuela y me pasaba a quedar para comer con mis primos, y en lo que ella nos daba de comer nunca dejaba [de bordar] dale y dale y dale. Antes que otras cosas fue lo primero que aprendimos, y ya después, pues, o sea obvio, creces; por ejemplo, yo recuerdo que a la edad de trece años hago un compromiso con la comisión para estrenar un traje sin consulta ni consentimiento de mis papás, así nada más de ¡órale!, no pues ya después la broncota, y donde Dios tenga a mi papás, a mi mamá y a mi papá, que no me dieron la espalda (o sea me apoyaron), sí saqué ese traje, pero realmente quien cubrió los gastos fueron ellos, pero mi mamá dijo: «así como te comprometiste, ahora bórdale». Pero no sabía matizar, solo era cuestión de bordar, llenarle y llenarle, pero ya después en ese periodo precisamente es cuando yo ya como que

29. Entrevista a la señora Mirna Sánchez Corte (30 de junio de 2016).

le empiezo a tomar un poquito más de interés y empiezo a descubrir otras cosas: como por ejemplo el dibujo; yo recuerdo perfectamente que la capa que mi tía me había pintado era una de amapolas con unos claveles que le había puesto, y sinceramente no me gustó. Entonces, no sé, un día me senté, mi mamá tenía un jardín grande con hartas rosas y tenía de varios tipos; había una rosita que se jalaba así con hartas rositas chiquitas, y había una rosa grandota [...], y la cabezota de la rosa tenía rosa de castilla, y pues como luego la regaba un día me quedé bien fijamente observando una de ellas y me di cuenta que había una diferencia enorme entre ellas, entonces fue como ya yo ya agarré, ya le empecé a dibujar, a dibujar, a dibujar; fue la primer capa que me hice, el problema que yo tuve fue que esa capa hice yo el dibujo, después pinté mi capa, luego empecé a bordar y ahí empecé a matizar³⁰.

Otras personas mencionan que reciben apoyo de su familia, como lo platica el señor Esteban Muñoz Xicohténcatl:

[sic] Mi esposa se los hace últimamente a todos mis hijos, ya les hizo su ropa y hace un año me volvió a bordar otra capa, hace un año estrené una capa porque la que tengo ya tiene treinta y seis años, entonces como año con año, pues ya está muy gastada, pero todavía se ve bien y esa capa ahora sí me doy el lujo de decir que la conocen a nivel mundial, porque hemos participado en eventos internacionales; entonces esa capa está ya conocida porque ya tiene historia, y a veces me atrevo a llevar alguna capa de uno de mis hijos, lo hago por dos cosas: una porque ellos no salen constantemente, está más conservada; y la otra lo hago con una finalidad pero muy, muy central: de que se siga conociendo una capa más. Ese es el trabajo de mi esposa³¹.

Es importante mencionar que muchas de las personas que se dedican a la actividad del bordado a mano o a máquina no solo se limitan a proveer a los danzantes de los municipios de Mazatecochco, Tenancingo y Papalotla, pueblos circunvecinos de Tlaxcala o Puebla, sino también a las personas que están trabajando como indocumentados en Estados Unidos para festejar su carnaval que se celebra entre mayo y agosto. Muchos de los migrantes encargan sus vestuarios a través de familiares para que sean fabricados aquí en México y que son de otros municipios tlaxcaltecas como Acuamanala, Ayometla, Teolocholco, Tetlanohcan, Quilehltla, San Pablo del Monte, entre otros.

30. Entrevista al señor Jaime Rojas Zepeda (30 de junio de 2016).

31. Entrevista al señor Esteban Muñoz Xicohténcatl (15 de enero de 2016).

CONCLUSIONES

Para concluir mostramos —en este material— un breve esbozo de una parte del trabajo artesanal que se realiza en la zona sur del estado de Tlaxcala; faltó analizar otras actividades artesanales de suma importancia y que complementan el vestuario del charro de carnaval, como la hechura de cuartas —chicotes—, el sombrero, rosetones —espejo redondo rodeado con listones—, macetones —madera que sostiene a las plumas—, botas, la curtación de piel, entre otros.

Esperamos que el esfuerzo invertido sirva para concientizar sobre la importancia de la riqueza cultural que posee Tlaxcala y, sobre todo, México, de la cual el carnaval es una pieza importante, pero no la única, ya que el campo de nuestras tradiciones y costumbres es amplísimo por virtud misma de nuestra historia.

Por todo ello, consideramos que la misma razón que nos encaminó a realizar esta investigación sobre la indumentaria del carnaval también nos ha permitido revalorizar el contexto humano que originó y sustenta esta manifestación cultural, en el cual tiene un sitio central los valores como la solidaridad y el respeto a la naturaleza. La consciencia de esto nos permite recapacitar sobre los problemas que afectan nuestra sociedad y el daño que causamos al medio ambiente que sustenta nuestra vida, pues contaminar la naturaleza es atentar contra nuestra propia existencia.

La reflexión sobre aspectos culturales, como el carnaval, nos permite acceder a una esfera más amplia de observación y análisis de las circunstancias y el contexto que lo propicia, pues esta práctica constante del pensamiento implica una auténtica preocupación e interés por dar sentido a lo que nos rodea, y tratar de responder a la pregunta de nuestra presencia en el mundo y el estado de nuestra relación con él; pues en el corazón de toda manifestación cultural se haya la dicotomía naturaleza-hombre.

Por todo esto consideramos importante reflexionar sobre nuestra cultura y todas las relaciones que implica, y estamos seguros de que siempre redundarán en beneficio para quien lo tome en cuenta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Botello, M. C. (2008). Fábrica La Josefina detrás del telón. *Tlahcuilo 4. La industria textil en Tlaxcala* (pp. 43-46). Tlaxcala: Boletín del Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala.
- Figueroa, C. (2008). De lo coyuntural a lo estructural: la crisis tlaxcalteca de la década del setenta. *Tlahcuilo 4. La industria textil en Tlaxcala* (pp. 100-102). Tlaxcala: Boletín del Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala.
- Gamboa, L., y Blanca, E. (1994). Tropiezos y logros de la metalurgia en el siglo XIX. La fundición de Panzacola, Tlaxcala. *Tzintzun. Revista de estudios históricos* (19), 10.
- González, A. (1989). Evolución de la Industria textil en Tlaxcala, siglo XIX y primera mitad del XX. *Historia y Sociedad en Tlaxcala. Memorias del 2º Simposio Internacional de Investigaciones Socio-históricas sobre Tlaxcala 15 al 17 de octubre de 1986* (pp. 86-107). México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Iberoamericana.
- Hernández, F. C. (1991). Sistemas y técnicas agrícolas tradicionales en Tlaxcala. *Historia y sociedad en Tlaxcala. Memorias del 4º Y 5. Simposiom Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala, octubre de 1988, octubre de 1989* (pp. 289-295). México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Iberoamericana.
- Montiel, M. A. (2014). *Sobrevivir a la crisis. Los comerciantes de ropa de la región Puebla-Tlaxcala en el contexto de la crisis económica de 2008* (tesis para optar el grado de Doctor en Antropología). XVICIESAS/ CONACYT, Ciudad de México.
- Montiel, M. A., y Lara, A. L., (2008) *Fiestas de la Matlalcuéyetl. Carnaval Papalotla Tlaxcala 2008*. Tlaxcala, México: Ediciones Xola.
- Nava, R. (2011). La ruta de la industrialización en Tlaxcala: el Zahuapan y el Atoyac. *Zahuapan Río-Región-Contaminación*. Tlaxcala: El Colegio de Tlaxcala, México.
- Nutini, H., y Barry, I. (1989). *Los pueblos de habla nahuátl de la región de Tlaxcala-Puebla*. Ciudad de México: XVI INI/CONACULTA, Presencias.

- Ramírez, M. (1991). *Tlaxcala: una historia compartida. Siglo XX. Tomo 16*. Tlaxcala, México: Gobierno del Estado de Tlaxcala/ CONACULTA.
- Ramírez, M. (1992). *Tlaxcala: sociedad, economía, política y cultura*. Ciudad de México: UNAM, Biblioteca de las entidades federativas.
- Ramos, Y. (1990). *El desarrollo de la actividad textil en Tlaxcala*. Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Rendón, R. (1996). *Breve historia de Tlaxcala*. México: FCE/Colegio de México, Breves historias de los Estados de la República Mexicana.
- Santibañez, B. E., y Gamboa, L. (1983). Lucha de clases: la industria textil en Tlaxcala. *Boletín de investigación del movimiento obrero* (pp. 119-124). Puebla: Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias/Centro de Investigaciones del Movimiento Obrero.
- Santibañez, B. E. (1991). Los pioneros de la industria textil en Tlaxcala durante el porfiriato. *Historia y sociedad en Tlaxcala. Memorias del 4º Y 5º Simposiom Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala, octubre de 1988, octubre de 1989* (pp. 93-99). México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Iberoamericana.

EL CARNAVAL Y EL SISTEMA MUSICOREOGRÁFICO DE LOS HUEHUES,
CASO CUADRILLA «HUEHUES DEL ARRABAL XONACA»
DE PUEBLA: PRIMERA APROXIMACIÓN

Lucía Tapia Briones

Francisco Merino Medel¹

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende abordar una primera aproximación al sistema musicoreográfico² de los huehues de carnaval, caso cuadrilla «Huehues del Arrabal Xonaca» de Puebla, mediante las cuales se ponen de manifiesto los diversos elementos musicales y coreográficos del fenómeno a estudiar, cabe aclarar que este texto muestra una parte de una investigación más extensa que se sigue haciendo en conjunto con la cuadrilla de huehues.

También hay que destacar la importancia de la difusión de trabajos sobre el carnaval de Xonaca, Puebla, con el objetivo de dar a conocer al público en general y en específico al de la zona urbana de la ciudad de Puebla, la trascendencia e importancia identitaria de este tipo de fenómenos dancísticos, con lo que estaremos contribuyendo, aunque limitadamente, sobre la riqueza dancística-musical que prevalece en algunas zonas populares de la ciudad de Puebla.

1. Facultad de Artes, BUAP (lucia.tapia.briones@hotmail.com; fcopaco1989@hotmail.com).

2. Este concepto ha sido acuñado en el colegio de Etnocoreología de la Facultad de Artes de la BUAP para destacar la estrecha vinculación entre el fenómeno sonoro y el kinésico, que en algunas culturas se denomina como música y danza.

CONTEXTO

El carnaval, según diversos autores, es un tiempo de regocijo y relajación de las extenuantes jornadas de trabajo, donde la gente se interrelaciona dejando atrás preocupaciones y tristezas, es una fiesta donde los roles sexuales y sociales se invierten. Cada año la festividad tiene nuevos matices de colorido, alegría y ocurrencias originales, adaptándose a los avances tecnológicos y a las ideas de moda, donde una de las ideas principales era imitar y ridiculizar a diversos personajes importantes dentro de la política y sociedad.

Actualmente en los llamados «Barrios antiguos de Puebla», como son El Alto, Xonaca, Xanenetla, Analco y los Remedios, se reproduce esta fiesta, como en otros lugares, con desfiles, disfraces, música, entre otros eventos propios del carnaval, pero en estos barrios existen personajes que siguen una tradición, de la cual no se conoce a ciencia cierta cuál fue su origen, en donde sus indumentarias, danza y música los hace diferentes a otras celebraciones, se trata de las llamadas cuadrillas de huehues.

Durante la última década los huehues de carnaval han sido un fenómeno dancístico que se ha ido acrecentando de manera importante, surgiendo un gran número de cuadrillas nuevas, estas cuadrillas se van formando por distintas razones, ya sea por la separación de una o varias cuadrillas, por la necesidad de festejar las fiestas de carnaval sin incluirse a los grupos ya consolidados, por el disgusto por la intervención por personas ajenas a la comunidad, etcétera. Es por esto que se eligió la cuadrilla de Huehues del Arrabal Xonaca ya que es de reciente creación, surgiendo como resultado de la necesidad de seguir con esta tradición en un lugar donde se sintieran a gusto para poderse expresarse con libertad.

Este grupo está conformado por elementos de distintas cuadrillas y barrios, en donde a pesar de ser una cuadrilla de reciente creación cuenta con danzantes de más de treinta años de participación en el carnaval.

En diversos estudios la danza y la música son separadas como entes independientes, incluso separadas de su contexto, y no se toma en cuenta la relación que existe entre la cercanía e interacción de estos fenómenos, son abordados desde distintas perspectivas y no como un hecho social total en donde podemos decir que para entender la música hay que entender la danza y para entender la danza hay que entender la música, todo esto desde sus procesos sociales, he ahí la importancia de estudiar el caso desde el enfoque etnocoreológico, tomando en cuenta que la disciplina etnocoreológica consiste en la diversidad de modelos teóricos y prácticos que emplea para abordar su objeto de estudio, que son los sistemas estructurados de sonido y movimiento como reflejo de los procesos sociales, económicos y políticos de una determinada cultura³.

Para la realización de este trabajo se utilizó la técnica de investigación-acción, propuesta por Greenwood y Levin (Greenwood y Levin, 1998), que consiste en lo siguiente:

La investigación-acción no es una disciplina, ni una facultad, ni un método. Es un grupo de prácticas multidisciplinares orientadas a una estructura de compromisos intelectuales y éticos. La investigación-acción es investigación social desarrollada mediante una colaboración entre un investigador profesional y los «dueños del problema» en una organización local, una comunidad o un grupo intencional creado para un propósito específico. Juntos, estos colaboradores definen la meta del proyecto de investigación-acción, diseñan el proceso de investigación, desarrollan las preguntas y las capacidades investigadoras de todos los colaboradores, llevan a cabo la investigación, desarrollan y ponen en acción los resultados (Greenwood, 2000, p.28).

3. Adrienne Kaeppler define a la disciplina como aquella que estudia a los «sistemas estructurados de movimiento como un fenómeno multifacético en el que prevalece un Sistema subyacente «invisible», así como el contexto sociopolítico [...]».



Remate de carnaval. (Fotografía: Francisco Merino, 2016).

ANTECEDENTES DE LA CUADRILLA HUEHUES DEL ARRABAL XONACA

A mediados de 2015, la cuadrilla Huehues del arrabal Xonaca fue fundada por Alberto Daniel Ruiz, Osvaldo López, Ángel Merino Cristian Hernández, Óscar Enrique García y Francisco Merino. En la primera junta de los nuevos organizadores se buscó un nombre para la cuadrilla que los definiera e hiciera sentir parte de esto, sin excluir a nadie, como algunas cuadrillas donde los identifican con el apellido de los organiza-

dores. Retomando lo que se dice de los inicios del carnaval surge la idea de una mofa a ellos mismos desde el nombre, usando señalamientos de personas que dicen «eso es de gente de barrio», o «esas son costumbres del arrabal». La palabra «arrabal» es definida en diferentes diccionarios y enciclopedias como «alrededores de una ciudad, suburbio», pero también significa:

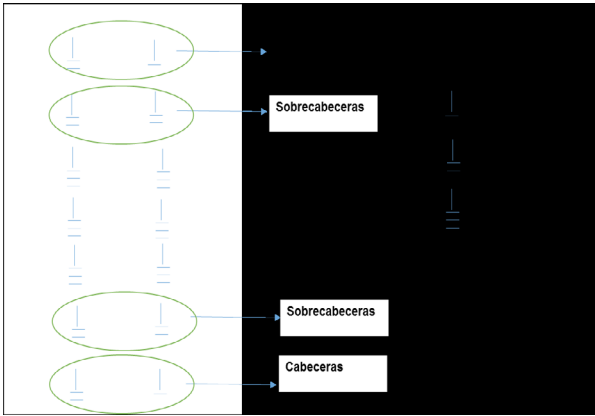
- Parte de la ciudad que está fuera de sus murallas o recinto.
- Los extremos de una población, aunque estén dentro del recinto.
- Alrededores de una población, proximidades, vecindario, cercanías, suburbios.
- Parte de una ciudad ubicada en su periferia.
- Barrio lejos del centro de la ciudad, conjunto de casas en las cercanías de una ciudad.

Es así como la palabra «arrabal» se incluye en el nombre de la cuadrilla, pasando de ser algo despectivo a una forma de identificación y mofa a sí mismos.

Por su parte, Francisco Merino (2015), en la ponencia «El surgimiento y creación de una cuadrilla de huehues caso cuadrilla “Huehues del arrabal Xonaca”», comenta que el barrio de Xonaca es el lugar en Puebla donde existe el mayor número de cuadrillas de huehues. Algunas de las causas para la creación de una nueva cuadrilla es la división o separación de cuadrillas existentes debido a la inconformidad de algunos de sus integrantes, ya sea por sentirse menos por los dirigentes de la cuadrilla, por sentir falta de compromiso de los organizadores e integrantes, por la inclusión de personas ajenas al carnaval, por un manejo diferente a la tradición, comentando frases como: «nos hacían menos», «ya se les subió», «ya no conservan la tradición», «ellos ni son de acá y vienen a mandar», etcétera. Esto motiva a que integrantes de diversas cuadrillas busquen un ambiente en donde se sientan cómodos y sigan participando en esta manifestación dancístico-musical, pero la

simple inclusión en otras cuadrillas y el llegar a un ambiente diferente ya consolidado no siempre logra llenar la expectativa de estos huehues que buscan un lugar donde poderse expresar libremente y seguir con la tradición, es entonces cuando surge la idea de la creación de una nueva cuadrilla al encontrarse con personas y amigos que comparten ideas, estilos, experiencias y hacer lo que les gusta en un ambiente agradable.

ESTRUCTURA DE LA CUADRILLA AL MOMENTO DE LA DANZA



EL SISTEMA MUSICOREOGRÁFICO

Aplicando estos conceptos, se abordan las diferentes piezas musicoreográficas que ocupan y caracterizan a la cuadrilla de Huehues arrabal de Xonaca.



Martes de carnaval, quema de los diablos, (Fotografía: Lucía Tapia, 2016).

SISTEMA MUSICAL

En la cuadrilla Huehues del arrabal Xonaca la dotación instrumental empleada es la siguiente: dos violines, un bajo eléctrico o contrabajo —dependiendo de la situación—, una guitarra sexta y un saxofón contralto; los músicos, al igual que los danzantes, al ejecutar su parte, impregnan su sello que, al final, se convierte en algo representativo de la cuadrilla.

Piezas musicales:

Nombre y/o genero	CBA1	Tipo de inicio	Forma
La Marcha	6/8	Anacrusico	AAB
La Entrada o Segunda Marcha	6/8	Anacrusico	AABC
La Primavera	2/4	Anacrusico	AABBCCDD
Los Listones o Puentes	2/4	Anacrusico	AABB
El Charrito	2/4, 4/4 y 6/8	Anacrusico	AABCD
La Muñeca	4/4	Tético	A
La Estrella	2/4	Tético	AABB
El Jarabe ingles	2/4	Anacrusico	AABB
La Morena	2/4	Tético	A
Las Cuadrillas	6/8	Anacrusico	AABB
La Garrocha*			

*La garrocha es la única pieza musicoreográfica que no cuenta con una melodía definida, ya que se eligen al azar diversas melodías de amplia difusión urbana, tales como: El guajolote (melodía tradicional), La abeja miope (cumbia mexicana), La cusinela (pieza huichola o wirrarica), Sacaremos a ese buey de la barranca canción ranchera), entre otras.

El orden de secuencias de las piezas musicoreográficas durante cada bailada es: La Marcha, La entrada o Segunda marcha, La primavera, una o dos piezas a elección de la comisión organizadora o a petición de quien está cooperando para la bailada, y se finaliza con la Marcha.

Este orden cambia el día martes de carnaval en la quema de la cola de los diablos realizada esa noche, donde se cambia la Entrada o Segunda marcha por La morena, y las piezas que eran a elección son sustituidas por La Muñeca. En el remate se realiza el mismo cambio de la Entrada o Segunda marcha por La morena.



Músicos de la Cuadrilla arrabal de Xonaca. Remate, grupo de música tradicional Son 13 (Fotografía: Francisco Merino, 2016).

Adrienne L. Kaeppler nos menciona que el sistema dancístico se conforma de movimientos o kinemas que se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o morfokinemas, las cuales a su vez se combinan para formar unidades coreográficas o coremas, las cuales se combinan en danzas, y define a estos como:

Cabe aclarar que los kinemas son unidades mínimas de movimiento reconocidas como contrastantes por personas que pertenecen a una cierta tradición dancística. Morofokinemas, son las unidades de movimiento más pequeñas con significado dentro de la estructura del sistema de movimiento. Los motivos coreografiados en asociación con imágenes dotadas con un significado forman un corema (Kaeppler, 2003, p. 96).

A su vez comenta que «los motivos se almacenan en la memoria como modelos de reproducción para ser usados de manera espontánea, o en una coreografía determinada» (Ibíd).

En referencia a lo mencionado por Kaeppler, se hace un análisis de las piezas representativas de la cuadrilla, haciendo uso de herramientas como el sistema de notación Laban.

Como una parte de lo realizado, se muestra a continuación el análisis aplicado a la pieza musicoreográfica de La primavera.

Esta pieza se divide en ocho movimientos coreográficos, que son denominados:

1. El peine
2. El paseo
3. La caravana
4. La víbora
5. El cruzado
6. Los tres abajo
7. Los cuatro abajo
8. El reguilete

1. El peine. Durante este desplazamiento las cabeceras suenan las castañuelas avisando que viene el cambio coreográfico e indicando a la cuadrilla que forme una línea al centro (cuadro 1.1), las cabeceras vuelven a sonar las castañuelas para indicar que se deben separar las filas y cambiar de lugar (cuadro 1.2), volviendo a sonar las castañuelas se vuelven una fila nuevamente al centro (cuadro 1.3), suenan las castañuelas y regresan al lugar del principio (cuadro 1.4).



Cuadrilla arrabal de Xonaca en Remate de carnaval (Fotografía: Lucia Tapia, 2016).

2. El paseo. Una cabecera comienza a avanzar hacia la otra fila pasando por los espacios hasta llegar al lugar (cuadro 2.1), y se repite la misma secuencia pero del otro extremo de la cabecera (cuadro 2.2).

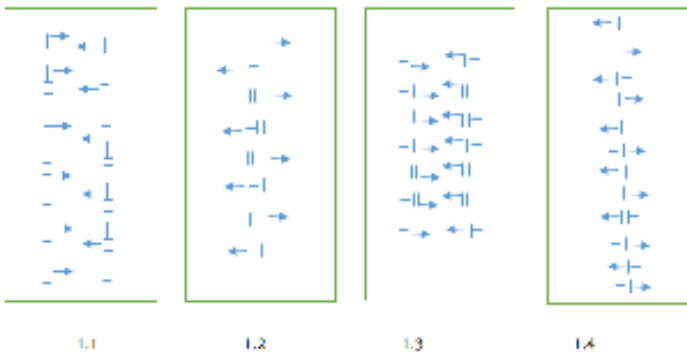
3. La caravana. Los integrantes de la cuadrilla se toman de las manos y se juntan los extremos de las cabeceras formando una fila horizontal conformada por cuatro personas y la maringuilla va al centro dirigiéndose al otro extremo de la cuadrilla donde cruza por debajo de un listón (cuadro 3.1). Después de cruzar el listón se vuelven a hacer dos filas

siguiendo a los punteros (3.2), se realiza el mismo movimiento del otro extremo de la cuadrilla (cuadro 3.3) y (cuadro 3.4), donde las mariguillas de cada extremo van al centro de las filas horizontales.

4. La víbora. La cabecera de un extremo de la cuadrilla extiende un listón, mientras los integrantes se toman de las manos y la cabecera de la otra fila pasa por debajo del listón (cuadro 4.1), la cabecera que lleva a los integrantes recorre el listón como lo indican las flechas, y regresa a su lugar (cuadro 4.2). Pasa lo mismo del otro extremo de la cuadrilla (cuadro 4.3 y 4.4).

5. El cruzado. La cabecera de un extremo de la cuadrilla se une con la cabecera del otro extremo (cuadro 5.1). Mientras, las cabeceras del otro extremo avanzan formando una «S» y la giran hasta que en las puntas se encuentran las cabeceras, se separan y vuelven a formar las dos filas (cuadro 5.2).

1. El peine



2. El paseo



2.1



2.2

3. La Caravana



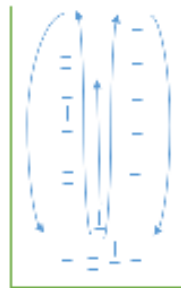
3.1



3.2

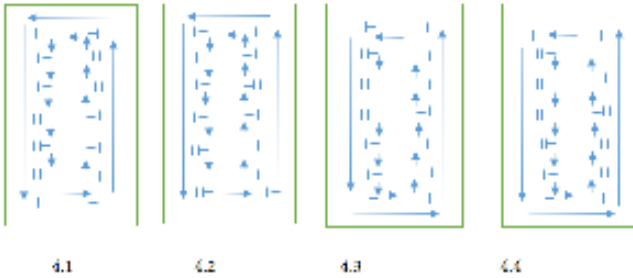


3.3

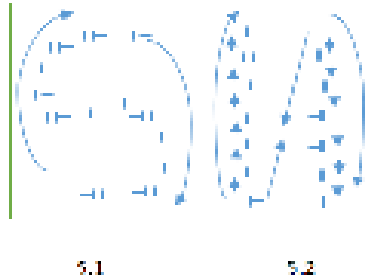


3.4

4. La Víbora

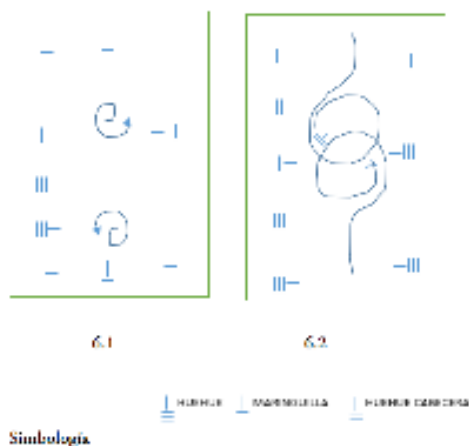


5. El Cruzado



El jarabe inglés

La cuadrilla se queda en dos filas y pasan un huehue, una maringuilla u otro huehue de cada extremo, comienzan avanzando en círculos (cuadro 6.1), y cuando la pareja se encuentra en el centro giran en círculo y cruzan al otro extremo (cuadro 6.2), y se van a los extremos de la cuadrilla.



CONCLUSIONES

La mayoría de piezas denotan la presencia de un pulso binario, el cual ayuda al dinamismo rítmico de los danzantes y facilita a los danzantes realizar combinaciones de pasos y las complejas coreografías en los espacios performativos.

Aunque la música y la danza tienen orígenes occidentales, la confluencia en el devenir del tiempo entre culturas da como resultado la apropiación, significación y resignificación de estos, para enmarcarlos con un estilo propio y a la vez colectivo.

Es necesario e importante analizar los sistemas, tanto dancísticos, como musicales, desde los sistemas que lo conforman, ya que descubriendo la unidad mínima de significación podemos contribuir de manera positiva a los procesos de cambio de cada manifestación en particular que nos compete.

Los procesos actuales en la construcción del *performance*, también llamados «realidades primarias», refuerzan la idea en las manifestaciones dancístico-musicales, rompiendo la idea de lo cíclico y dando paso

a una concepción de las culturas como agentes dinámicos que, aunque llegan al inicio, nunca van a llegar de la misma manera ni ser los mismos en tiempo y espacio.

El método de investigación-acción nos brinda otros panoramas y resultados dentro de la integración de las manifestaciones dancístico-musicales que, aunque nunca serán una mirada de la primera realidad, sí un acercamiento deseable para entender profundamente las estructuras y tensiones que se manifiestan en cada fenómeno a estudiar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas. *Gazeta de Antropología*, (19).
- Churchill C., N. (2003). El Carnaval popular en la ciudad de Puebla, E Masferrer Kan, Etnografía del estado de Puebla zona Centro. Puebla, Mexico: Ed. Infagon, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaria de Cultura.
- Greenwood, D. J. (2000). De la observación a la investigación-acción participativa: una visión crítica de las prácticas antropológicas. *Revista de Antropología Social* (9), 27-49.
- Kaeppler, A. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos*, (12), 93-104.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lomax, A. (2008). Estructura de la canción y estructura social. En F. Cruces (Coord.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 297-110).
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Merlo, E. (2013). Conferencia Los Huehues. Festival de Huehues IMAC Puebla, Puebla, Mexico.
- Merino, F. (2015). El surgimiento y creación de una cuadrilla de Huehues, caso «Los Huehues del Arrabal Xonaca». *Del Movimiento a la palabra*. Ponencia llevada a cabo en Tercer Coloquio Nacional de Etnocoreología. Puebla, Puebla, México.
- Munch, G. (2005). *Una semblanza del carnaval de Veracruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de investigaciones Antropológicas.
- Sachs, C. (1943). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.

EL CARNAVAL, EXPRESIÓN POPULAR URBANA EN LOS BARRIOS,
PUEBLOS Y COLONIAS DE LA CIUDAD DE PUEBLA, MÉXICO

Delia del C. Domínguez Cuanalo¹

Lilia Varinia Catalina López Vargas²

Carnaval: de fiesta popular a diversión burguesa

Martes era, que no lunes,

Martes de Carnestolendas, Víspera de la Ceniza,

Primer día de Cuaresma.

Ved qué martes y qué miércoles,

Qué vísperas y qué fiesta;

El martes lleno de risa,

El miércoles de tristeza.

En la investigación —cuyos resultados preliminares se exponen en este documento— los términos «territorio», «cultura» y «tradición» se conciben como una unidad estructurada, en la que se integran e interrelacionan estos tres componentes. El territorio como espacio donde se plasman tanto la forma física natural y modificada, como las actividades sociales, políticas y económicas de los habitantes, conformando

1. Profesora investigadora titular A, BUAP. Doctora en Restauración y Conservación de Monumentos, UABJO. Líneas de investigación: Teoría e historia de la arquitectura, Conservación y sociedad, y Antropología social (docuanalo@yahoo.com.mx).

2. Profesora investigadora titular B, BUAP. Doctora en Ciudad, Patrimonio y Territorio por la Universidad de Valladolid, España y en Ciencias de la Arquitectura por el Colegio de Investigaciones y Posgrados, A.C. Línea de investigación: Estudios integrados en procesos territoriales. Miembro del SNI nivel I y del padrón investigadores VIEP (variva35@yahoo.com.mx).

y modificando su cultura. El territorio es, pues, un espacio de integración cultural, el lugar en donde se expresan los diferentes grupos sociales; este territorio, generalmente de uso público, es apropiado por estos grupos dando voz y forma a la producción de las manifestaciones inmateriales.

Nos enfocaremos en las fiestas urbanas pagano-religiosas que se celebran en los barrios fundacionales en la ciudad de Puebla, mismas que conservan aún un conjunto de expresiones polisémicas que otorgan al territorio identidad y pertenencia.

El carnaval es una de estas manifestaciones compartidas por los ocho barrios fundacionales, pueblos, colonias juntas auxiliares y, en general, en el valle Puebla-Tlaxcala, con grandes similitudes, pero con profusos y diferentes matices. El diseño de la fiesta carnavalesca rural en Puebla va a descansar sobre soportes rituales mucho más precisos e intensos que los urbanos que priorizan el despliegue de colores y formas en el vestuario y la precisión de las coreografías danzarias (Azor, 1995).

El carnaval en México constituye una mezcla entre festividades y prácticas religiosas católicas, así como una muestra del sincretismo cultural de elementos indígenas, mestizos y europeos cuyos simbolismos se resignificaron, otorgando un nuevo sentido a esta tradición; particularmente en los barrios se cree que esta fiesta fue introducida a través de la diáspora tlaxcalteca, y que las danzas y la música fueron adoptadas y transformadas por los indígenas a partir de la asimilación de las correspondientes europeas al tratar de imitar y ridiculizar a los españoles, o bien demostrar que ellos, los indígenas, también eran capaces de generar su propia fiesta y divertirse de la misma manera que los ricos.

[...] el carnaval ofrece una ventana privilegiada desde donde pueden observarse desigualdades, conflictos y reclamos propios de la modernidad: puede ser interpretado como una estructura jerárquica de poder y a la vez como un espacio de improvisación, en donde se generan mecanismos de inclusión y exclusión ciudadana, expresados a menudo en términos de clase, género y etnicidad[...] el carnaval ofrece una ventana privilegia-

da desde donde pueden observarse desigualdades, conflictos y reclamos propios de la modernidad: puede ser interpretado como una estructura jerárquica de poder y a la vez como un espacio de improvisación, en donde se generan mecanismos de inclusión y exclusión ciudadana, expresados a menudo en términos de clase, género y etnicidad (Viñolo, 2005, p.1).

Pese a que no se puede precisar, ni se conoce con certeza el origen del carnaval popular poblano, la tradición oral confirma que se le atribuye a migrantes carboneros tlaxcaltecas originarios de San Pablo del Monte, quienes se establecieron en el barrio de El Alto a principios del siglo xx; fueron ellos los primeros en reproducir las danzas del carnaval en Puebla y, posteriormente, se diseminó esta fiesta a los barrios de Xonaca, los Remedios, La Luz, y demás barrios fundacionales. El carnaval, aunque traído por los españoles, al igual que la religión cristiana, se mezcló con las tradiciones naturales de los pueblos originarios, por ello en el carnaval abundaban simbolismos no católicos, mismos que después fueron utilizados como pretexto por las autoridades para irlo censurando. Ya bien mencionan Juan Pedro Viqueira y Cristina Oehmichen:

[...] el carnaval empezó a ser combatido por los poderes civiles y eclesiásticos de la Nueva España a finales del siglo xvi [...] entre los motivos esgrimidos para [detenerlos] se encuentran los desórdenes masivos provocados por los participantes, así como las actividades paganas e idolátricas que eran atribuidas a los indios (1992, p. 171).

Pero, en realidad, solo eran pretexto para detener el carácter crítico y contestatario del carnaval, esa llave que dejaba escapar un poco de la presión causada por la cotidianidad, así la fiesta del carnaval fue sancionada porque los participantes realizaban ofensas y burlas a los poderes establecidos, puesto que la inversión de roles era la parte central de la representación, coincidiendo, sin duda, con la exclusión y restricción de la participación de los indios a las fiestas de los patrones, de las casas grandes y, a manera de reclamo y de burla, estos expresaban el repudio a través de la mofa y de la burla donde la máscara juega su papel representativo para esconder la identidad:

[...] las fiestas públicas de a poco se fueron privatizando hasta volverlas íntimas, de manera que el carnaval da continuidad a estas fiestas públicas invirtiendo los roles para hacer mofa y sátira de la clase en el poder [...] se produce una estatización de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala; y por la otra se introduce a la fiesta en lo cotidiano, es decir que queda relegada a la vida privada, doméstica y familiar. Los antiguos privilegios de las fiestas públicas se restringen cada vez más (Bajtin, 1987, p. 36).



Antigua de 1920 (Huehues Charleston). Cuadrilla de la 26 oriente «La Original» (Propiedad del señor Sebastián Villalba Moran).

El carnaval representa fiesta, alegría, presencia y el regreso de los actores al barrio, de donde se fueron pero vuelven año tras año vaticinando la cuaresma; es el barrio, es el carnaval y su comparsa, son las cuadrillas, son los huehues, con sus personajes fantásticos, maringuillas tradicionales y urbanas, diablas y diablos, personajes que con su alegría y seducción son seguidos en el recorrido por sus habitantes embelesados. En la fotografía de los Huehues Charleston se aprecia la transformación del vestuario de los diferentes personajes que conforman la cuadrilla,

de 1920 a la fecha, incorporándose al vestuario la moda representativa de cada época.



Careta de madera «La María», siglo XIX. Cuadrilla de la 26 oriente «La Original» (Propiedad del señor Sebastián Villalba Morán).

La careta o máscara, elemento mágico, bello y con vida, que desde culturas ancestrales se ha utilizado en las fiestas populares con un gran contenido simbólico; la máscara es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular, que se diferencia de los carnavales de la zona Puebla-Tlaxcala por su diversidad, cada persona elige al personaje al que va a representar, realizando y creando caretas, únicas y de gran belleza, no así en otros sitios que se hacen en serie, como es el caso de la Careta la «María».

«La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, metamorfo-

sis, violación de las fronteras naturales, ridiculización, sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos» (Bajtín, 1987, p. 36), así esta mágica pieza parte del atuendo de los huehues del carnaval, imprescindible en el vestuario de estos personajes, donde se ocultan tras ella para violar, como lo dice el autor, las fronteras de lo prohibido, de los excesos, de la complicidad, en los excesos, y que se traduce, como menciona Joan Prat, «en las grandes comilonas... en la bebida copiosa y en una red generalizada de alimentos conseguidos mediante colectas que posteriormente serán consumidos» (Caros, 1993. p,285).

LA CIUDAD DE PUEBLA Y LA FORMACIÓN DE LOS BARRIOS COMO PARTE DEL EMPLAZAMIENTO HISTÓRICO

La ciudad de Puebla, en su segunda y permanente fundación, se formó como emplazamiento para españoles en el área que actualmente constituye el corazón del Centro Histórico, en tanto que en las periferias se asentaron los principales barrios de indios que forjaron, sirvieron y dieron forma a la consolidación del territorio virreinal poblano: «[...] fueron aquel día ayuntados muchos indios de las provincias y pueblos comarcanos, que todos vinieron de buena gana para dar ayuda a los cristianos [...] venían todos juntos por su camino con toda su gente cargada de los materiales que le eran menester» (Mazari, 1990, p. 11).

Así quedó definido, la gran ciudad y sus contrastes, la naciente urbe con su río y sus puentes, que daban paso a los indios para servir a los españoles y regresaban a sus barrios y arrabales una vez concluidas sus labores.

En la parte sur, donde se ubicaban los mejores terrenos de cultivo, se establecieron los barrios de Santiago, San Sebastián, San Miguel,

Santa Ana, San Pablo y San Antonio, con cierta continuidad respecto del trazado central; en el oriente y el nororiente, los barrios de San Juan del Río, El Alto de San Francisco, Los Remedios, San Ángel y Analco, y por las laderas de los cerros de Loreto y Belén, se asentaron los arrabales de Xanenetla y Xonacatepec: «[...] tres años después, en 1561, se reconoce que existen ocho barrios en la ciudad» (Bustillos, 2013,p 103). La figura 1 muestra una maqueta de la ciudad durante la época colonial, donde se señala el área de españoles en la parte central, el río de San Francisco, y en círculo rojo los barrios de indios asentados del otro lado del río.



Figura 1. Plano maqueta de la ciudad de Puebla (autor anónimo [1849-1857], propiedad del Museo Regional del Estado).

De esta manera, los barrios históricos de Puebla formaron parte de la ciudad virreinal como núcleos de indígenas asentados en la periferia que brindaban servicios a la naciente metrópoli; así, en sus territorios se fueron conformando cuadrillas de danzantes del carnaval, mismas que, a pesar de castigos y sanciones a lo largo de su acontecer, han desarrollado eficientes transformaciones y adaptaciones que les han permitido sobrevivir como una expresión cultural, sumado al desarrollo económico capitalista de la sociedad, los procesos políticos, sociales y

culturales de diversa índole que han provocado la pérdida de valores y de significados colectivamente compartidos y favorecido la destrucción del patrimonio cultural del que el carnaval forma parte.

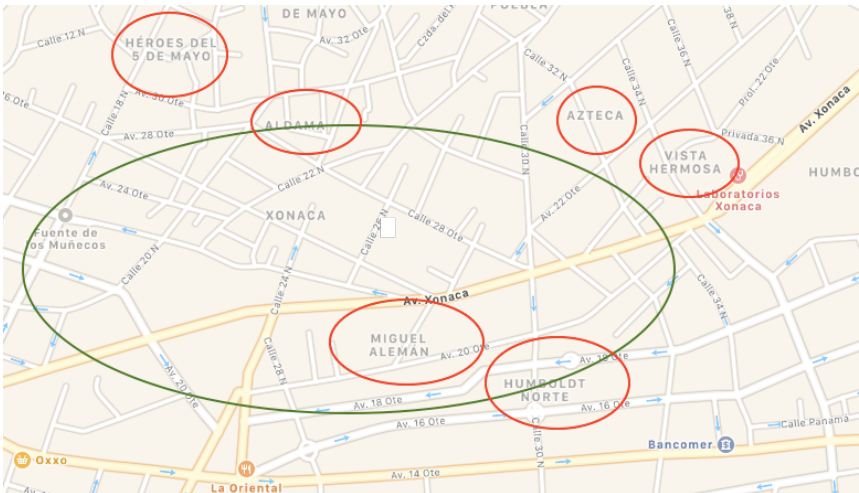
Sin embargo, ante los constantes embates de la modernización, barrios como el de Xonaca definen parte de su identidad sobre la base de esta tradición festiva, que los arraiga al espacio que habitan y los motiva a participar en la conservación de una práctica cultural que les pertenece, pues constituye una herencia de sus antepasados, parte fundamental de su historia, de sus saberes compartidos y transmitidos de una generación a otra, de sus imaginarios sociales y de sus lenguajes simbólicos más característicos, evidenciando su capacidad para propiciar espacios de comunicación, consumo no productivo y de ruptura con la obligación, donde el despliegue de la energía grupal está encaminado a buscar un tiempo de libertad, celebración y autorreconocimiento, reuniéndose en el momento de la celebración personas de diferentes niveles económicos, laborales etcétera: «la fiesta del Carnaval es una celebración que nos habla de una historia con una fuerte división sociocultural, lo cual se observa en la morfología de los distintos momentos festivos, que muchas veces muestran la diferenciación de oficios y labores dentro de una zona» (Azor, 1988 p, 62).

Actualmente, la ciudad se ha transformado y crecido, incorporando a su territorio histórico nuevos asentamientos: unidades habitacionales, colonias y juntas auxiliares, lo que ha generado nuevas centralidades y configurado un hábitat de gran diversidad cultural y desigualdad social en un contexto de globalización; una metrópoli contemporánea constituida por diversos territorios que, tras numerosas vicisitudes administrativas, raciales y étnicas, ha desarrollado manifestaciones culturales de todo tipo que la diferencian por su riqueza y diversidad. Puebla es, por tanto, un crisol de expresiones culturales entre las que destacan celebraciones festivas, religiosas, cívicas, políticas; ferias y festivales escolares

públicas o privadas, en las que se combinan rasgos de múltiples raíces: de sociedades campesinas o urbanas; nacionales o globales que, siempre fijas en territorios específicos, expresan un modo de habitar la ciudad, pues de acuerdo con la forma en que se apropie un pueblo, un barrio o una colonia, dependerá la manera de deletrear la vida en la urbe y sus celebraciones colectivas.

TERRITORIO BARRIAL

Una parte importante del territorio histórico, particularmente de los barrios fundacionales, se ha transformado combinando la presencia del pasado que nutre el sentido de identidad, con un movimiento de des-configuración-reconfiguración provocadas por procesos de crecimiento y de modernización, así como de una apresurada urbanización y tercerización, que transforman el territorio y sus expresiones sociales al mismo tiempo que ocasionan la expulsión y el proceso migratorio hacia colonias periféricas, como resultado de políticas centradas en consideraciones estéticas o, bien, en la rentabilidad, lo mismo económica que política.



En este mapa se señala en verde el barrio de Xonaca, en rojo algunas colonias, así como vías primarias y secundarias que han fragmentado el territorio que ocupan actualmente parte del territorio de lo que fue el barrio fundacional de Xonaca (fuente: Google, Earth, realizado por Delia del C. Domínguez Cuanalo).

Adicionalmente, los gobiernos locales, con una visión económica basada en la recaudación de impuestos y la regularización de servicios, organizan y clasifican —con criterios ajenos a la historia del territorio— la división de la zona histórica, fragmentándola en nuevas colonias. Sin embargo, existen familias que no han migrado del barrio, manteniendo en el imaginario sus tradiciones, y así el barrio sigue teniendo vida propia practicando sus costumbres, trascendiendo los límites municipales, manteniendo solo al templo como centro rector de la comunidad y celebrando las fiestas en colectivo para mantener su identidad y pertenencia. Los barrios, más que una fracción o división física o administrativa de las ciudades, son una formación histórica y cultural; más que un espacio de residencia, consumo y reproducción de fuerza de trabajo, son un escenario de sociabilidad y de experiencias comunes que permiten comprender a los sectores populares ciudadanos.

Así, la fiesta del carnaval sigue siendo una narrativa que cohesiona, redibuja y consolida el territorio año con año; acercarse a los imaginarios de la fiesta del carnaval permite rescatar la configuración, no solo de su relación con la ciudad sino también de un modo de vida cotidiano que le da sentido: el uso de sus calles, casas y plazas; el tránsito entre la memoria y la imaginación que posibilita rescatar los lugares del recuerdo, siendo el territorio barrial el que se diferencia —a través de estas prácticas— de los demás territorios que conforman la ciudad.

INTEGRACIÓN DE LOS ACTORES SOCIALES EN LOS PROYECTOS DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL

El estudio de lo intangible, contenido en hechos o productos materializados de la actividad humana, permite a los investigadores del territorio histórico ampliar el universo del conocimiento de la sociedad que se estudia al entender la simbiosis entre lo inmaterial y lo construido.

La sociedad se enfrenta actualmente a problemas de valores y significados que han favorecido la destrucción de las pertenencias culturales, tangibles, intangibles y naturales de nuestras ciudades, por lo que es relevante el estudio del carnaval de Puebla como expresión cultural de los habitantes de los barrios, quienes, a pesar de resistir y confrontar permanentes amenazas modernizadoras, conservan y fortalecen su estructura social y se autoafirman como preservadores naturales de su expresión inmaterial. Es hasta el 2003 que las instituciones, tanto oficiales como no gubernamentales, incluyen los bienes intangibles como susceptibles de conservación, incorporando a la postura monumentalista una visión integradora e incluyente, donde la participación social es fundamental para la elaboración de proyectos de conservación.

La cooperación y el compromiso de las comunidades locales y de otras relacionadas con los bienes patrimoniales son fundamentales para desarrollar estrategias sostenibles de conservación y gestión del entorno (ICOMOS, 2005)

[...] no se entiende actualmente un proyecto de conservación sin integrar de manera definitiva a los actores sociales [...] la presidenta del Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), Olga Orive Belinguer, exhortó a los gobiernos a humanizar y reorientar las políticas de desarrollo [...] mediante el fomento de la participación activa de la sociedad y de la preservación cultural de los inmuebles y las tradiciones en cada una de las ciudades (citado en Ríos, 2013).

El carnaval es, entonces, un evento festivo que permite, a través de su ejecución, la reapropiación del territorio barrial año con año, ya que a pesar de la compleja dinámica de la ciudad de carácter metropolitano,

no se ha perdido la capacidad de organización social y comunitaria, en particular, durante los preparativos como en la fiesta del carnaval, se mantiene el orgullo de pertenencia, manteniendo, además, elementos de una organización establecida y acordada por usos y costumbres, ya que para la organización del evento se establecen jerarquías, mismas que son asumidas y respetadas por el resto del colectivo dancístico.

A lo largo de los días que dura el carnaval, el barrio revive; sus calles se convierten en puntos de reunión, se apuntalan economías locales, el barrio es consumido por propios y extraños, se voltea a ver al barrio y sus actividades, lo cual permite entender el territorio, no solo en su riqueza material, expresada en su arquitectura y en las peculiaridades de su traza, sino también entender al barrio como su centro de socialización, lugar en el que permanece la memoria y se ubica el origen; donde nacen la tradición, herencia cultural y la transmisión de creencias.

Prácticas y representaciones, temas y técnicas relacionadas con las celebraciones carnavalescas moldean las geografías de la identidad, transforman las memorias de diásporas y desplazamientos, reelaboran las narrativas históricas y presentan en una perspectiva diferente las tensiones políticas, sociales y étnicas que atraviesan una ciudad o una región (Vignolo, 2005, p 3).



Participación de la comunidad barrial, disfrutando la experiencia del carnaval (Fotografía: ddc, 2014)

DESARROLLO DE LA FIESTA Y EL PAPEL DEL BARRIO

El carnaval es una celebración pública que tiene lugar inmediatamente antes de la Cuaresma cristiana, la cual tiene una fecha variable —entre febrero y marzo, según el año— en función del calendario litúrgico. Las fechas del calendario están relacionadas con el ciclo lunar y acomodan los días para que el Jueves Santo siempre sea luna llena —se escoge el primer jueves de luna llena entre marzo y abril—.

La fiesta, particularmente en los barrios de Puebla, empieza el domingo anterior al Miércoles de Ceniza, y los bailes son domingo, lunes y martes de carnaval; este último se representa la quema al diablo, es entonces cuando termina la parte «pagana» de la celebración y comienza la «religiosa»: don Carnaval frente a doña Cuaresma³. Las transformaciones que presenta esta fiesta en relación con las presentaciones son variables; algunas cuadrillas bailan dos domingos más pero hay cuadrillas que continúan bailando cuatro domingos más, cuando se infiere que son días «de guardar», porque ya es tiempo de la Cuaresma, no obstante, la cuadrillas danzan los dos domingos siguientes: el primero se realiza «la octava» y el segundo corresponde al cierre o remate del carnaval, el cual se liga con una verbena y un baile popular que ofrece la cuadrilla, que es la que sufraga los gastos del o de los conjuntos musicales, como retribución y agradecimiento al barrio.

3. La primera mención escrita de nuestros personajes, don Carnaval y doña Cuaresma, la encontramos en el *Libro de Buen Amor* escrito en castellano antiguo por Juan Ruíz Arcipreste de Hita, alrededor del año 1330. En uno de los pasajes de este libro nos cuenta la pelea que tuvieron el Carnaval y la Cuaresma. A modo de alegoría, representa a las carnestolendas como don Carnal, un hombre mundano y amante de los placeres, y del otro lado la Cuaresma como doña Cuaresma, mujer recta y pura.



Huehues de la Cuadrilla 26 oriente «La Original», perteneciente al barrio de Xonaca, haciendo notar que esta cuadrilla es una de las más representativas, amén de existir más de seis o siete cuadrillas en el barrio y de la misma manera en los demás barrios fundacionales (Fotografía: ddc, 2014).

En los barrios, esta celebración constituye un acontecimiento familiar en el que se comparten alegrías, experiencias, historias de vida y el arraigo por un espacio habitado y compartido socialmente: el barrio, el cual identifica y hermana a toda la colectividad; espacio que se usa, apropia y se interpreta de múltiples maneras convirtiéndose en un depósito de símbolos y de elementos culturales que se proyectan en la indumentaria de los personajes, en el baile, en actitudes y lenguajes corporales y en la música, que impulsa a interactuar a huehues, maringuillas urbanas y tradicionales, diablos, músicos y espectadores, hombres, mujeres, viejos, jóvenes o niños, quienes conjuntamente dan sentido a la fiesta.

Por medio de su participación, en este caso la representación de una celebración popular, los actores sociales se apropian del territorio y se construyen a sí mismos, desde la infancia, en el específico contexto sociocultural e histórico que representa el barrio en la actualidad.

delinean identificaciones simbólicas relacionadas con procesos afectivos —atracción y apego hacia el lugar, autoestima—, cognitivos —conocimiento, categorización, orientación, etcétera— y participativos —corresponsabilización e implicación—, que comparten como colectividad, es decir, estas dimensiones del comportamiento van más allá de lo meramente funcional.

Hay que tomar en cuenta que vivir en un barrio puede conceder a sus habitantes atributos y cualidades, lo mismo que estereotipos negativos o estigmas, no obstante, cada barrio está dotado de características propias de socialización, razón por la que no se puede, ni debe, generalizar la existencia de un modelo o de una ideología barrial exclusiva.

Si bien es cierto que actualmente los barrios de Puebla han sufrido una serie de transformaciones, tanto por la expansión de la ciudad, la instauración de nuevas vías de comunicación y de espacios comerciales, así como por las modificaciones efectuadas en los núcleos de parentesco, pues las familias se expanden o se desintegran en busca de nuevos sitios o formas de vida que los alejan de la unidad barrial. Estos territorios urbanos aún persisten y constituyen el punto de partida, llegada y cohesión de muchos habitantes de la metrópoli; son espacios que luchan constantemente por reinventarse y resurgen gracias a la fiesta, ya que año con año recuperan presencia ante el resto de la sociedad, la cual enfoca su atención en ellos y en sus pobladores, dueños y señores de su ámbito durante los días de carnaval.

Como escribe Montoya Bonilla, «[...] el carnaval vive de su permanente actualización. Retomar el momento por el que la sociedad pasa y reelaborarlo para la fiesta, requiere de extrema agudeza y agilidad para ir reemplazando lo caduco, lo que se ha vuelto letra muerta, por lo actual» (2003, p. 27).

[...] podemos comparar el carnaval con una esponja cuyo tejido va absorbiendo la riqueza cultural, las tradiciones vitales, los fermentos artísticos presentes en el territorio, hasta determinar una forma específica en pre-

cario equilibrio entre tendencias cosmopolitas y peculiaridades locales. En ese sentido hay que pensar el carnaval como parte integrante de la dinámica capitalista, bien sea en términos de participación en sus transformaciones revolucionarias, bien como un baluarte de la reacción frente a la amenaza que este representa (Vignolo, 2006, p. 9).



Maringuillas: tradicional y urbana de la Cuadrilla 26 Oriente «La Original» (Fotografía: ddc, 2014).

LA MÚSICA DE LA CUADRILLA

La música con la que se celebra la fiesta del carnaval se transmitió durante años por tradición oral; cada generación la cedía al grupo que se contrataba para la fiesta por medio de la memorización o de la repetición. Actualmente se cuenta ya con partituras y grabaciones, lo cual facilita que los músicos puedan seguir las indicaciones de los líderes de la cuadrilla recurriendo a señales o gestos, como levantar una mano, mover el sombrero, girar, entre otras, que les indican los cambios, las adecuaciones o la melodía que se requiere según cada momento del baile.

Los instrumentos originales de la cuadrilla consistían en guitarra, mandolina, contrabajo y violines. Más tarde se introdujeron el clarinete y el saxofón, hace treinta y ocho o cuarenta años aproximadamente. Con el paso del tiempo los miembros de la cuadrilla aumentaron, así como el público, por lo que se hizo necesario implementar elementos sonoros modernos, como son los sintetizadores y el órgano, de manera que el total de los bailarines y el público puedan escuchar la música, que es replicada en grandes amplificadores que se ubican en un camión y van acompañando a la cuadrilla por las diferentes calles donde bailan y son solicitados por los mismos habitantes del barrio.

La mayoría de las cuadrillas, a pesar de lo costoso que resulta, contratan músicos en vivo, solo algunas muy pequeñas utilizan grabaciones y equipos electrónicos para amplificar el sonido.

REPERTORIO DE PIEZAS DANCÍSTICAS DE LA CUADRILLA

La danza, que es parte medular del carnaval, promueve que los participantes compartan un lenguaje artístico, corporal, donde todos se identifican. La danza en el carnaval permite recuperar un pasado, todos

los danzantes tienen una historia, la danza colectiva traspasa barreras de clase y de posición económica. Son los vecinos, familiares y amigos quienes contratan o cooperan con las cuadrillas, pues se compite simbólicamente con otros barrios, colonias o pueblos, tratando de demostrar qué cuadrilla viste mejor, cuál coreografía es más vistosa y armónica o cuál agrupación posee más arraigo y fidelidad a la tradición. En las danzas efectuadas durante el carnaval el uso de las caretas y los antifaces, las capas y los látigos o cuartas les permiten construir personajes, ocultando la personalidad de quien las porta, lo que les hace sentirse libres y romper con inhibiciones, convirtiendo a los danzantes en centro de atención de los habitantes de barrios y pueblos y de la gente que sin pertenecer al mismo se acerca en fechas del carnaval a disfrutarlo; mientras bailan, son los protagonistas de una historia.

En la actualidad, en los diferentes barrios, pueblos y colonias, las melodías que se interpretan son nueve: La marcha o Entrada, El jarabe inglés, Los listones o Puentes, La muñeca, La estrella, Las cuadrillas, La jota, El charrito y La garrocha —el palo que se teje—. La estrella, La jota y El charrito fueron recuperadas:

A principios del siglo xx y alcanzaron su máxima popularidad a mediados del xix. Estos, a su vez, derivaban de la antigua contradanza, que surgió durante el siglo xvi en Inglaterra, se extendió por toda Europa y se bailó hasta comienzos del xix, momento en el que fue sustituida progresivamente por las quadrilles, las cuales estaban escritas en compases binarios (de dos tiempos, uno fuerte y otro débil) y eran de ejecución simple y sencilla, interpretadas por una orquestina (orquesta de pocos instrumentos dedicada a tocar músicaailable) en los salones. Era rara aquella fiesta que no contara con la música de las quadrilles, ya que se consideraba un baile elegante y distinguido. Se bailaban en forma de cuadrado y cada una de ellas estaba compuesta por cinco pequeñas danzas (Minera, *et al.*, 2016, p. 11).

El carnaval permite a sus ejecutantes anclarse en un pensamiento mágico en el que recuperan un pasado ancestral intangible y fantástico, mediante el cual incorporan personajes míticos a quienes representan

mediante la danza, misma que les ofrece la posibilidad de romper límites, barreras de clase y posición económica. La libertad de expresión que la fiesta proporciona a los danzantes les convierte por un momento en el centro de atención: mientras bailan, son los protagonistas de una historia, aquella que cada personaje quiere contar.



El vestuario actual de los danzantes del carnaval Huehue.(Fotografía: ddc, 2013).

CONCLUSIONES

El carnaval huehue es una celebración festiva popular de adscripción territorial: porque sin territorio no hay carnaval y sin carnaval no hay territorio. El territorio donde se vive es escenario e intérprete de la celebración huehue en la ciudad de Puebla; sus espacios cotidianos y simbólicos hacen posible el sentido comunicativo del carnaval y con ello sus actores, habitantes de barrios, colonias y pueblos, recrean cíclicamente identidades. Cada ciclo anual emerge una poderosa fuerza cul-

tural festiva, ataviada y danzante que irrumpe el tiempo cotidiano para expresar un «nosotros» territorializado. Por eso, en el carnaval huehue lo más significativo es el territorio que vio nacer a sus protagonistas; el cual adquiere invisibilidad cuando las cuadrillas acceden a participar en espectáculos promovidos por las instituciones del estado que las transfiguran en expresiones turísticas o cuando las cuadrillas se preocupan principalmente por su estética difuminando el sentido profundo del carnaval. A pesar de la globalización los territorios no desaparecen, se refuncionalizan con expresiones festivas colectivas como el carnaval huehue. El carnaval es territorio, memoria e identidad festiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, A. (2013). Ese barrio vale plata...pero no está a la venta, imaginarios urbanos en el barrio de Getsemani, en Cartagena de indias. *Tabula Rasa*, (18), 257-274.
- Arévalo, M. J. (2009). Los carnavales como bienes culturales intangibles, Espacio y tiempo para el ritual. *Gazeta Antropológica*, 25(2).
- Azor, I. (2006). Los carnavales en México. Teatralidades de la fiesta popular. *América sin nombre*, (8), 58-67. Alicante España.
- Azor, I. (2000) Teatralidades y ritualidad en algunas fiestas del estado de Puebla. Fundación Universitaria Autónoma de las Américas. Medellín, Co.
- Bajtín, M, (1987) La cultura popular en la edad media y el renacimiento, Alianza Universidad, Madrid, España.
- Bustillos, J. A. (2013). *Los barrios de indios de la ciudad de Puebla, Novohispana. Memorias del Tercer Congreso Nacional de Estudios Regionales y Multidisciplinaredad en la Historia*. [CD-ROM]. Tlaxcala, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Facultad de Filosofía y Letras.
- Caros, JP. El carnaval y sus rituales: Algunas Lecturas Antropológicas, Área de Antropología Social, Institut Catala d' Antropologia (ICA)
- Mafessoli, M. (2007). La potencia de los lugares emblemático. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 14(44), 41-57.
- Mazari, I. (1990). *Crónica de la Puebla de los Ángeles, según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años de 1540 y 1960*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla.
- Minera, AL. Tabarez, R. Dominguez, D. et al. (2016). El carnaval de la Cuadrilla 26 Oriente, «La original», de Xonaca. Expresión popular urbana territorializada en un barrio actual de la ciudad de Puebla. *Mirada Antropológica, revista del cuerpo académico de Antropología de la Facultad de Filosofía y letras de la BUAP nueva época*, 10(10).
- Montoya, S., y Londoño, J. A. (2003). *El carnaval de Riosucio (Caldas). Representación y representación de identidades*. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Estudios Regionales.

Oehmichen, C. (1992). El carnaval de Culhuacán: expresiones de identidad barrial. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 4(14) 163-180.

Vignolo P, (2006) Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia, versión

ampliada y actualizada de una ponencia titulada “Las metamorfosis del carnaval: apuntes para la historia de un imaginario”, presentada en 2005 en las “Jornadas de Estudio sobre Fiestas y Carnavales”, cuyas memorias han sido publicadas por el Institut de Recherche pour le Développement de France (IRD) y la Universidad de Cartagena.

Pérez, A. (2013). Ese barrio vale plata... ¡pero no está a la venta! Imaginarios urbanos en el barrio de Getsemaní, en Cartagena de indias. *Tabula Rasa*, (18), 257-274.

Prat, J. (1993) El Carnaval y sus rituales: Algunas lecturas antropológicas. *Temas de antropología aragonesa*, (4), 278-296.

Viqueira, J. P. (1995). ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces. México: Fondo de Cultura Económica.

Sitios consultados en Internet

Cruz, E. (2012). Huehues: Una tradición de gasto y pasión. Recuperado de <http://www.sexenio.com.mx/puebla/articulo.php?id=8437>

Jaume, O. (17 de agosto de 2013). La litografía y las partituras. Les Quadrilles. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p6uIKd-VYyQ>

Narvárez, A. (s.f.). El Carnaval y los huehues. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/48601062/EL-CARNAVAL-Y-LOS-HUEHUES>

Ríos, S. (19 de noviembre 2013). Puebla, en riesgo de perder la declaratoria de Patrimonio de la Humanidad: ICOMOS. Recuperado de <http://www.periodicocentral.mx/2014/gobierno/puebla-en-riesgo-de-perder-la-declaratoria-de-patrimonio-de-la-humanidad-ICOMOS>