

ANEXO 1



EL COLEGIO DE MICHOACÁN A.C.

BIBLIOTECA LUIS GONZÁLEZ

Información de tesis en formato electrónico

Datos del egresado

Nombre:	Campos	Castro	Ricardo
	Apellido paterno	Materno	Nombre (s)
Nacionalidad:	Mexicana		
Centro de estudios:	CER () CEA () CET (X) CEQ () CEH () CEGH () DCS ()		
Grado:	Maestría () Doctorado (X) Fecha de Titulación: 27 / 01 / 2017		
Generación:	2011 - 2016		

Datos de la tesis

Título:	Entre máscaras y cumbias.		
Subtítulo:	Cambio y transformación en la práctica carnavalera de los barrios de la ciudad de Puebla		
Nombre del director:	Alvarado	Solís	Neyra Patricia
	Apellido paterno	Materno	Nombre (s)
Número de páginas:	273		
Ilustraciones:	sí (X) no () Anexos: sí (X) no () Otros: CD (mp3)/ DVD		
Contenido			
Tabla de contenido			
Agradecimientos	6		
Introducción	8		

Capítulo I	
El Pretexto	12
Mi Pretexto.....	13
Capítulo II	
De Los Barrios A La Patrimonialización	26
La Fundación De Puebla.....	28
Puebla Entre La Independencia Y El Siglo XX.....	31
¡Ese Grito Huehues!.....	35
El Carnaval De Los Barrios	- 44 -
La Tradición Sonidera En Puebla	- 50 -
La Cumbia Sonidera.....	- 54 -
El Baile Sonidero.....	- 56 -
La Estética Sonidera.....	- 57 -
Carnaval ¿Todo el año?.....	- 59 -
Los Medios de Comunicación.....	- 60 -
El Facebook Es Mi Publicidad Sin Pagar Renta	- 62 -
Construyendo Una Puebla Más Moderna.....	- 64 -
La Angelopolitana.....	- 68 -
Carnaval De Huehues	- 70 -
Carnaval. Patrimonio Cultural Inmaterial	- 72 -
Justificar La Tradición.....	- 73 -
Los Huehues Y La BUAP.	- 75 -
Carnaval Sonidero.....	- 79 -
Capítulo III	
Entre Máscaras Y Cumbias... ..	- 81 -
Qué Bonito Es Recordar El Barrio En Que Vivimos.....	- 84 -
El Carnaval De Antaño	- 89 -
¿Dónde Quedó El Muertito? / La Proliferación De Cuadrillas.....	- 97 -
Sean Ustedes Bienvenidos... Carnaval, Carnaval 2016... ..	- 102 -

Capítulo IV

Porque Lo Traemos En La Sangre.....	- 105 -
Entre Violines, Bandas, Sonideros Y Teclados / La Experiencia Musical.....	- 113 -
Violines Y Bandas.....	- 113 -
Sonideros.....	- 114 -
Teclados.....	- 122 -
Entre Huehues, Maringuillas Y Diablos / La Experiencia Corporal.....	127
Un Día De Ensayo En Garibaldi... ..	127
La Corporalidad Del Huehue	130
Ser Huehue De Barrio	135
Aprender A Ser Huehue	145
Entre Facebook Y YouTube / La Experiencia Virtual.....	147

Capítulo V

Desenmascarar El Carnaval	154
Los Orígenes Según Las Fuentes	155
Paradigmas Y Críticas	159
Máscaras De Carnaval En El Mundo	164
Carnavales De Barrio	168

Capítulo VI

Renovarse O Quedar En El Pasado... ..	172
Tiempo, Cambio Y Tradición.....	178
Los Cambios	187
Conclusiones.....	202
Vetas Abiertas.....	207
Anexo Fotográfico.....	209
_Carnavales de la región.....	210

_ Las de antaño	213
_ Personas y personajes	219
_ Músicos.....	228
_ Estética Sonidera y de Carnaval	232
_ Medios de comunicación y redes sociales	237
_ Carnaval y patrimonio	242
_ Trípticos.....	246
_ Cambios y transformaciones.....	248
Bibliografía.....	254
Mapas y Tablas	266
Índice de ilustraciones	267
Pistas Musicales.....	270
Créditos Documental	272

Resumen en español

Entre máscaras y cumbias:

Cambio y transformación en la práctica carnavalera de los barrios de la ciudad de Puebla.

Ricardo Campos Castro

Entre máscaras y cumbias, más que ofrecer un enfoque formal, único y operativo; pretende atender un aspecto que ha sido ampliamente descuidado en las investigaciones sobre tradición, danza y carnaval: el cambio.

Hablar de cambio implica tratar con las formas de concebir y usar el tiempo para la justificación del carnaval; por ello, se pone especial atención en las relaciones espacio-temporales que le sirven de marco pues, más allá de construir una historia verdadera, se intenta plasmar su realidad dinámica a través de las transformaciones estéticas y conceptuales, que han ido surgiendo al correr del tiempo. Músicas, indumentarias, espacios, tiempos, personas y sus experiencias, sirven de eje para explorar dichas transformaciones.

Reconocer el cambio como proceso intrínseco de toda tradición, permite observar de distinto modo las continuidades; y al mismo tiempo, entender las transformaciones como estrategias de continuidad. Asimismo, demanda la exploración de alternativas metodológicas al tratamiento estático que proyecta los hechos dancísticos, musicales y estéticos, como sistemas rituales homogéneos inmunes al paso del tiempo cuando en la práctica no se presentan así. Lo que aquí se expresa para el carnaval corresponde a la tradición actual, reflejo de una suma de problemáticas, valoraciones e historias, contadas hoy.

En este contexto, las diferencias en la percepción y concepción en la relación tiempo-carnaval han generado un ambiente conflictivo en el que colectividades carnavales miran hacia atrás y se apoyan, en la memoria y el recuerdo, para justificar su existencia y competir con su presente, empleando el pasado como criterio para legitimar, o ilegitimar, a otros. Esta búsqueda ha marcado la experiencia individual y colectiva de los carnavales generando variantes de una misma identidad y distintas posturas sobre lo que es, lo que no es, lo que debería ser, lo que será, y lo que fue el carnaval de los barrios.

Resumen en inglés

Between masks and cumbias:

Change and transformation in the carnival practice of the neighborhoods of the city of Puebla.

Ricardo Campos Castro

This work, rather than offering a formal, unique and operative approach; aims to address an aspect that has been widely neglected in research on tradition, dance and carnival: change.

Talking about change involves dealing with ways of conceiving and using time for the justification of carnival; for this reason, special attention is given to the spatio-temporal relations that serve as a framework, since, beyond constructing a true history, this work draws its dynamic reality through the aesthetic and conceptual transformations that have emerged in the course of time. Music, costumes, spaces, times, people and their experiences serve as an axis to explore such transformations.

Recognizing change as an intrinsic process of every tradition, allows us to observe continuities in different ways; at the same time, understand transformations as strategies of continuity. It also demands the exploration of methodological alternatives to the static treatment that projects the dance, music and aesthetic facts, as homogeneous ritual systems immune to the passage of time when in practice they do not present themselves as such. What is expressed here for the carnival corresponds to the current tradition, reflecting a sum of problems, valuations and stories, told today.

In this context, differences in perception and conception in the time-carnival relationship have generated a conflictive environment in which carnival collectives look back and rely on memory to justify their existence and compete with their present, using the past as a criterion to legitimize, or illegitimate, others. This search has marked the individual and collective experience of the carnival generates variants of the same identity and different positions on what is, what is not, what should be, what will be, and what was, the carnival of the neighborhoods.



EL COLEGIO
DE MICHOACÁN, A.C.

Centro de Estudios de las Tradiciones

ENTRE MÁSCARAS Y CUMBIAS:

CAMBIO Y TRANSFORMACIÓN EN LA TRADICIÓN
CARNAVALERA DE LOS BARRIOS DE LA CIUDAD DE PUEBLA

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Ciencias Humanas con
Especialidad en Estudios de las Tradiciones presenta:

Ricardo Campos Castro

Dirección:

Dra. Neyra Alvarado Solís

Lectores:

Dr. Álvaro Ochoa Serrano

Dra. Horacia Fajardo Santana

Dr. Miguel Olmos Aguilera

Zamora, Michoacán a 27 de enero de 2017



Entre máscaras y cumbias:



Cambio y transformación en la tradición carnavalera
de los barrios de la ciudad de Puebla



ÍNDICE

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	8
Capítulo I	
El Pretexto	12
Mi Pretexto	13
Capítulo II	
De Los Barrios A La Patrimonialización	26
La Fundación De Puebla.....	28
Puebla Entre La Independencia Y El Siglo XX.....	31
¡Ese Grito Huehues!.....	35
El Carnaval De Los Barrios	- 44 -
La Tradición Sonidera En Puebla	- 50 -
La Cumbia Sonidera.....	- 54 -
El Baile Sonidero.	- 56 -
La Estética Sonidera.....	- 57 -
Carnaval ¿Todo el año?	- 59 -
Los Medios de Comunicación.....	- 60 -
El Facebook Es Mi Publicidad Sin Pagar Renta	- 62 -
Construyendo Una Puebla Más Moderna	- 64 -
La Angelopolitana	- 68 -
Carnaval De Huehues.....	- 70 -
Carnaval. Patrimonio Cultural Inmaterial	- 72 -
Justificar La Tradición	- 73 -
Los Huehues Y La BUAP.....	- 75 -
Carnaval Sonidero.....	- 79 -

Capítulo III

Entre Máscaras Y Cumbias...	- 81 -
Qué Bonito Es Recordar El Barrio En Que Vivimos...	- 84 -
El Carnaval De Antaño	- 89 -
¿Dónde Quedó El Muertito? / La Proliferación De Cuadrillas	- 97 -
Sean Ustedes Bienvenidos... Carnaval, Carnaval 2016...	- 102 -

Capítulo IV

Porque Lo Traemos En La Sangre	- 105 -
Entre Violines, Bandas, Sonideros Y Teclados / La Experiencia Musical	- 113 -
Violines Y Bandas	- 113 -
Sonideros	- 114 -
Teclados	- 122 -
Entre Huehues, Maringuillas Y Diablos / La Experiencia Corporal	127
Un Día De Ensayo En Garibaldi	127
La Corporalidad Del Huehue	130
Ser Huehue De Barrio	135
Aprender A Ser Huehue	145
Entre Facebook Y YouTube / La Experiencia Virtual	147

Capítulo V

Desenmascarar El Carnaval	154
Los Orígenes Según Las Fuentes	155
Paradigmas Y Críticas	159
Máscaras De Carnaval En El Mundo	164
Carnavales De Barrio	168

Capítulo VI	
Renovarse O Quedar En El Pasado...	172
Tiempo, Cambio Y Tradición.....	178
Los Cambios.....	187
Conclusiones.....	202
Vetas Abiertas.....	207
Anexo Fotográfico.....	209
Carnavales de la región.....	210
Las de antaño.....	213
Personas y personajes.....	219
Músicos.....	228
Estética Sonidera y de Carnaval.....	232
Medios de comunicación y redes sociales.....	237
Carnaval y patrimonio.....	242
Trípticos.....	246
Cambios y transformaciones.....	248
Bibliografía.....	254
Mapas y Tablas.....	266
Índice de ilustraciones.....	267
Pistas Musicales.....	270
Créditos Documental.....	272



AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por haber brindado los medios económicos para la realización de esta investigación y al Colegio de Michoacán A.C. por proporcionarme las herramientas necesarias para seguir construyéndome como investigador social.

Agradezco humildemente a la planta docente del Centro de Estudios de las Tradiciones por confiar en mi proyecto y conceder, durante cinco años, el espacio a la exploración, teórica y metodológica, de mis inquietudes en el campo de la investigación dancística. Igualmente, reconozco el apoyo de mis compañeros de generación –Ana, Jesús, José, Lalo, Manuel, Pablo y Rafa–quienes, más allá de enriquecer la discusión con sus diversos perfiles, me dieron la oportunidad de compartir experiencias significativas fuera del aula.

Agradezco a la Dra. Neyra Alvarado Solís por haber aceptado trabajar conmigo, por su paciencia, la disposición para dirigir este proyecto y, principalmente, las enseñanzas académicas y extraacadémicas que sé me acompañarán de aquí en adelante. A mis lectores, la Dra. Horacia Fajardo del Colegio de San Luis, al Dr. Miguel Olmos del Colegio de la Frontera Norte y al Dr. Álvaro Ochoa del Colegio de Michoacán, por el tiempo dedicado y sus apreciables observaciones a mi trabajo.

Gracias al Mtro. José Luis Sagredo y a la Mtra. Isabel Galicia por encauzarme en el camino de la investigación dancística. Gracias a la Dra. Rosa Lucas, a la Dra. Nora Jiménez y al Dr. Hans Roskamp por su apoyo incondicional y la motivación brindada durante los momentos difíciles; de igual manera, a la Dras. Laura Roush, Dominique Raby, Rihan Yeh y Gabriela Zamorano, por estimular la exploración de otros enfoques que ayudaron a la consolidación de este proyecto.

Gracias a mis padres María Luisa y José Luis; a mis hermanos Ana y Sergio; y a mis hermosas sobrinas Vania, Maharani, Ximena e Isabella, por brindarme durante todo este

tiempo la fuerza e inspiración para seguir adelante. Gracias Hedher, Anahí, Víctor, Montserrat, Marco, Elideth, Laura, Alberto y Eduardo, por estar pendientes de mí y disculpar mis ausencias.

Gracias a la familia Morales Méndez por acompañarme durante todo este trayecto y permitirme experimentar, en cuerpo y espíritu, la majestuosidad de ser huehue. Gracias Vero y Gabriel por su amistad, confianza e invaluable historias de vida.

Gracias a las familias y amigos carnavaleros que me han brindado el espacio en su vida para poder dialogar sobre tres de sus más grandes pasiones: el carnaval, los huehues y la música cumbia. Gracias a las cuadrillas: El Alto Garibaldi, Illescas y Amigos, 28 Oriente Sancocho, 26 Oriente Xonaca La Original, Estilo y Elegancia, Reencuentro Sensación, Mi Barrio, Arrabal de Xonaca, Sensación de Alamos, Nueva Creación Santa Anita, La Fuente Xanenetla, Reyes del Sur, Naranja Amalucan, Organización Camachos, Arrabal de Xonaca, El Guajolote Poblano, La Xonaquera, Experiencia y Juventud por compartir su tradición y colaborar en este trabajo.

Gracias Dios por llenar mi vida de bendiciones, retos, satisfacciones profesionales, pero, sobre todo, de danza.

A la memoria de mi prima Gizeh.

Por la familia.

Por el carnaval.



INTRODUCCIÓN

Entre máscaras y cumbias surge de la estrecha relación encontrada entre dos prácticas que forman parte de la vida ritual y festiva de los barrios de la ciudad de Puebla: el carnaval y los *bailes sonideros*.

Muchos pensarían que se trata de prácticas totalmente ajenas y lejanas, pero, al igual que yo, se sorprenderán al descubrir que los vínculos entre ambas son bastante estrechos. Este título sirve de metáfora a dicha relación. Danzas de huehues y *bailes sonideros*, músicas de carnaval y cumbias *sonideras*, se convirtieron en motor y eje de este trabajo.

Esta investigación se desarrolló a partir de la apreciación de un baile *sonidero* y terminó en un cierre de carnaval. Al principio, la curiosidad de saber cómo es que ambas prácticas confluyeron, se convirtió en el objetivo; sin embargo, al profundizar en esta investigación, el tema se fue expandiendo y el trabajo de campo me colocó frente a prácticas cambiantes y heterogéneas.

Aparentemente, a pesar de tratarse de un solo carnaval, poco a poco, las diferencias y problemas entre la diversidad de colectividades que se reconocen en él, se fueron haciendo evidentes, planteando un escenario conflictivo y cambiante; por ello, este examen propone abordar la tradición desde otra perspectiva: articular la diversidad de voces, experiencias y percepciones existentes, para ser capaces de reconocer el cambio como una variable en el abordaje de la tradición.

Al hablar de procesos de cambio se pone especial atención en las relaciones espacio-temporales, que sirven de marco a la realización del ritual carnavalesco. No es lo mismo el carnaval de nuestros días comparado con lo que pudo haber sido en 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.

Ahora bien, más allá de construir una historia verdadera, se intenta plasmar su realidad dinámica a través de las transformaciones estéticas y conceptuales, que han ido surgiendo al correr del tiempo y de las que hemos sido testigos. Las músicas, indumentarias,

espacios, tiempos, personas y sus experiencias, sirven de eje para explorar dichas transformaciones.

A lo largo del texto se van insertando referencias a la visibilidad o invisibilidad de las características *sonideras* frente al carnaval, con la finalidad de generar un esquema mucho más preciso sobre los papeles que el *sonidero* desempeña en la vida de los carnavaleros poblanos. En este trabajo el elemento articulador será el cambio; no por mero capricho sino porque la realidad en el carnaval nos llevó por este rumbo. Sobre el trabajo de campo fuimos construyendo nuestra metodología.

El pretexto nos introduce a los antecedentes del proyecto y los procesos a través de los cuales se fue consolidando. En él se pone atención a mi experiencia y los motivos que me colocaron frente a las dinámicas de cambio y transformación en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla. En este capítulo, basado en las perspectivas de Patrick Williams (2014) y Leonardo Piasere (2010), se da importancia al trabajo etnográfico y a la experiencia como elemento de análisis; asimismo, se pondera el papel del investigador en el proceso de investigación con la intención de reconocer los alcances y limitantes del trabajo pues, el investigador no es un individuo ajeno a su objeto de estudio.

De los barrios a la patrimonialización, nuestro segundo capítulo, presenta la etnografía del carnaval desde la mirada actual. Brinda espacio a la exploración de los diversos contextos en los que se despliega y evidencia las rupturas, el dinamismo y los cambios de percepción que se han generado alrededor de la tradición durante los últimos años. Considerar las extensiones del ritual en otras temporalidades y sus motivos, planteó la necesidad de reflexionar alrededor de la tradición en el cambiante contexto urbano.

Dando prioridad a los datos etnográficos, en *Entre máscaras y cumbias* se explora la aparición de cada uno de los conjuntos instrumentales que hoy forman parte de la sonoridad del carnaval y las circunstancias que los trajeron a escena; asimismo integramos el conflicto como una variable central para entender las divergencias y consecuencias en la transmisión de la tradición. De igual manera, se delinear los escenarios y circunstancias de cambio que llevaron a la diversificación en las formas de hacer y percibir el carnaval.

En el cuarto capítulo, *Porque lo traemos en la sangre*, ponemos atención en el cambio, pero a través de sus manifestaciones en la experiencia sonora, corporal y virtual de quienes viven el carnaval; ya que considero que la vivencia es uno de los procesos determinantes en las formas que la tradición se adquiere en el aquí y el ahora.

Al estructurar el resultado final de esta investigación sentí necesario brindar un espacio a la reflexión del concepto carnaval, principalmente porque la inversión del mundo y las prácticas contestatarias, a través del uso de máscaras, resultan insuficientes para explicar el carnaval de los barrios poblanos. Esta problemática nos lleva a nombrar este capítulo *Desenmascarar el carnaval*, ya que se reflexionan las limitantes de estas teorías.

Renovarse o quedar en el pasado, presenta una serie de meditaciones que puntualizan, con especial énfasis en la dimensión temporal, la importancia de los procesos de cambio y transformación en el examen de la tradición, al considerar como señala Gerard Lenclud que “todos los objetos culturales que los etnólogos consideran tradicionales han sufrido cambio [porque] ningún ritual se repite asimismo en una idéntica forma cada vez que se ejecuta” (2003, pág. 78). Esta premisa nos permite subrayar la importancia del cambio como proceso intrínseco a toda tradición y ampliar la reflexión del tiempo y sus cruces como marcos referenciales para la construcción de las tradiciones.

Al tratarse del análisis de hechos dancísticos y musicales, resulta fundamental reforzar el texto con un archivo fotográfico, musical y de video. Por ello, como anexo de este trabajo se integran: una serie de fotografías que nos permitirán tener el referente visual los tópicos que se desarrollan en el texto; un disco con algunos de los ejemplos musicales que servirán para entender el dinamismo cultural en el carnaval -a lo largo del texto se indican los ejemplos y el número de pista para su reproducción-; asimismo, se adjunta un corto documental que presenta algunas de las opiniones sobre los procesos de cambio y transformación desde la mirada de sus hacedores, el cual se recomienda observarlo al principio y al final de la lectura para poder contrastar las impresiones del trabajo.

Finalmente, *Entre máscaras y cumbias*, más que ofrecer un enfoque formal, único y operativo; pretende atender un aspecto que ha sido ampliamente descuidado en las

investigaciones sobre tradición: el cambio. Hablar de los cambios en el carnaval permite observar de distinto modo las continuidades; y al mismo tiempo, entender las transformaciones como estrategias de continuidad. Lo que aquí se expresa para el carnaval solo explica lo que sucede en este carnaval; corresponde a la tradición actual, reflejo de una suma de problemáticas, valoraciones e historias, contadas hoy.

CAPÍTULO I

EL PRETEXTO

“la tradición le dice al observador más acerca del presente
que lo que la gente colecta, transforma e inventa que sobre su pasado”

(Lenclud, 1997, pág. 44)



Este capítulo está inspirado y debe su nombre al apartado introductorio del texto de Patrick Williams, *De eso no hablamos. Los vivos y los muertos entre los manuches* (2014); en él, el autor explica de manera sucinta las condiciones, experiencias y razones que orientaron su trabajo de investigación entre un grupo *rom* que forma parte de su autobiografía: *los manuches*. Aproximarse al grupo *mānuš* a partir de la relación con los muertos ofrece una lectura distinta y expone una metodología en el que la experiencia participante del investigador reconoce sus alcances y limitantes. Por ello, compartir mis condiciones, razones y experiencias, serán fundamentales para introducir al lector a la complejidad del carnaval de los barrios y al entendimiento de los caminos trazados en la exploración de los procesos de cambio y transformación en la tradición.

A su vez, retomó de Leonardo Piasere la recomendación de practicar la etnografía como una experimentación de experiencias (2010, pág. 37) en la que el investigador, más allá de privilegiar el ensayo etnográfico, se da a la tarea de entender lo que sucede mientras hace etnografía. Se trata de reconocer la curva de la experiencia, es decir, la co-creación de experiencias dentro de un espacio-tiempo entre personas que no forman parte de un mismo cotidiano (pág. 57), o al menos, en ese momento establecen una relación que los distingue para desempeñar determinados roles; mismos que son variables en dependencia de las circunstancias alrededor. Ser *carnavalero* o *sonidero*, como iremos comprobando a lo largo del texto, son solo dos de las posibilidades de identidad que puede ostentar el individuo en el barrio.

Mi Pretexto

Cuando me embarqué en esta aventura estaba dispuesto a continuar con la investigación de las prácticas dancísticas en la comunidad nahua de Santa María Tepetzintla en la Sierra Norte de Puebla. Este proyecto inicial se encontraba motivado por la inquietud de saber qué había ocurrido con las danzas de Toreadores, Tejoneros y Apaches, entre agosto de 2010 y julio de 2012; la última vez que visité la comunidad antes de concluir la redacción de la tesis de licenciatura y la primera salida a campo del programa doctoral respectivamente. En mi regreso a Tepetzintla encontré cambios drásticos en la organización de las danzas; se

trataba de un panorama que no armonizaba con lo registrado años atrás. Algunas de las máximas rituales que operaban en 2010, como la prohibición del uso de máscaras de Tejoneros por las mujeres, fueron replanteadas para ajustarse a la realidad serrana de tan solo dos años después.

Ese reencuentro con la Sierra me condujo a la reflexión sobre las dinámicas de cambio y transformación en las llamadas prácticas tradicionales, pues, sí las danzas mostraban caras diferentes, ¿qué ocurrió con las creencias y saberes que los respaldaban y que, al mismo tiempo, establecían la forma de llevarlas a cabo?

En torno a esta pregunta inicial, se planteó el proyecto de investigación doctoral; sin embargo, por problemas de salud, una pequeña pero complicada cirugía, más la recomendación de los médicos de abandonar el trabajo en la Sierra, el proyecto cambió de rumbo. Al principio la depresión y el estrés complicaron el camino; fue difícil retomar el ritmo y las demandas de un programa de posgrado, pero gracias a mi familia, y al apoyo de amigos y académicos que creyeron en mí, pude retomar las fuerzas para continuar.

En medio de este panorama y teniendo como antecedentes el montaje dancístico *Tibiri Tabara Poblano*, presentado en 2009 como resultado de una de las asignaturas de la Licenciatura en Etnocoreología, y la lectura del texto *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera* (2012), decidí adentrarme al mundo de los bailes *sonideros* en la ciudad de Puebla.

Al iniciar esta empresa, mi atención fue atraída por las formas en que la experiencia, principalmente auditiva y corporal, trascendía los límites espacio-temporales del evento *sonidero* definiéndose como ingrediente fundamental en la vida de quienes se asumen como *sonideros*, y escapando a la interpretación hegemónica construida desde la mirada de las grandes empresas *sonideras*¹ que dominan el mercado de dicha industria, en las que sólo ellos fungen como protagonistas.

Siendo *lo sonidero* un hecho social contemporáneo, a algunos compañeros les inquietaba saber cómo es que pretendía justificar un tema que tal vez no se correspondería con los propósitos de un programa enfocado al estudio de las tradiciones; mi respuesta, más

¹ La Changa, Cóndor, Samurái, Fantasma, La Conga, son solo algunos ejemplos de sonideros ampliamente reconocidos, portadores y transmisores de esta interpretación. En el siguiente capítulo se dan más detalles sobre la práctica sonidera en Puebla.

que discutir si se trataba o no de una tradición, estaba guiada por la convicción de que *lo sonidero* constituía una práctica con reglas locales y fuertes raíces en colonias y barrios de la ciudad. Su presencia, tan evidente en la cotidianidad del poblano, me presentó un contexto ideal para el análisis sobre la construcción de lo tradicional en entornos urbanos pues, como bien señala Cruces en su reflexión sobre el traslado del concepto de ritual a las sociedades modernas y secularizadas, “hablamos de formas festivas [tradiciones] convenientemente civilizadas, eufemistizadas y regimentadas [...] esenciales de hecho en la conformación de los sujetos sociales de nuestra contemporaneidad” (2012, pág. 28). Sin embargo, dentro de estas construcciones no podemos negar la presencia de actos ritualizados, reformulados o inventados, que dotan de identidad a las colectividades que buscan su reconocimiento en el complejo entramado cultural del espacio urbano.

Así, a principios de 2013, comencé a ubicar las principales zonas *sonideras* y las fechas de los bailes más cercanos para establecer mi plan de trabajo. Durante esta primera aproximación, pude observar que varias participaciones *sonideras* formaban parte de los llamados *remates de carnaval*²; en ese momento, solo pensé que se trataba de una relación circunstancial establecida exclusivamente durante la conclusión del carnaval. ¡Qué equivocado estaba!

A bordo del transporte público, con rumbo hacia los barrios, una conversación llamó mi atención; la señora Carolina Bello le contaba a su sobrino sus planes de asistir al cierre de carnaval en el barrio de Analco porque traerían *un buen sonido* y, a la siguiente semana, a otro baile al que ya la habían invitado. Antes de que la plática concluyera, me atreví a interrumpir, me presenté y les solicite conversar en otro momento sobre el tema. Días después, en su puesto de frutas al interior del mercado *La Acocota*, la señora Bello me expresó su gusto por la música *sonidera* y durante la charla, el carnaval brotó, detonando experiencias que no dejaban de vincularse al fenómeno *sonidero*. A los pocos minutos, su hijo Antonio Cruz, *El Totoño*, como es mejor conocido entre los amigos, se integró a la plática y nuevamente, las referencias a los cierres de carnaval no dejaron de hacerse presentes. De hecho, este joven pudo cumplir uno de los más grandes sueños de su padre fallecido: formar

² Fin de fiesta, también nombrado *cierre*.

una cuadrilla de huehues³; en 2012, con ayuda de locatarios del mercado emprendió la aventura y el sueño se hizo realidad. A pesar de las deudas adquiridas ese carnaval se convirtió en el más significativo de su vida. Para los organizadores, asumir el reto no fue tarea sencilla, la falta de músicos fue el problema más grande por lo que, como alternativa y con poco presupuesto disponible, se optó por contratar un sonido para acompañar a la cuadrilla. Ya para el cierre, el sonido *Reeboks*, que apenas empezaba a darse a conocer, brindó su apoyo de manera gratuita a la cuadrilla del mercado para hacerse publicidad (Cruz, 2013).

Días después, para registrar la actividad de los *sonideros* en los cierres de carnaval, asistí a la colonia La Libertad, a la junta auxiliar de San Baltazar Campeche, y a los barrios de Analco y El Alto. Varios detalles captaron mi atención.

En El Alto y Analco, la música que acompañaba a los danzantes era amplificada en grandes equipos de sonido; había una persona mandando mensajes de agradecimiento a los organizadores e invitaba al público a aplaudir a sus huehues, a su tradición y a sus barrios; posterior a la intervención de la cuadrilla dio inicio el baile. En Analco, el sonidero comenzó programando algunas piezas en su consola y algunos danzantes, sin haberse despojado de sus indumentarias, fueron por sus parejas para ponerse a bailar a ritmo de cumbia. En El Alto, *Los Marios*, un conjunto local de música tropical, amenizó la noche con su repertorio de antaño.

En *La Liber*⁴, de las paredes de la presidencia, colgaban lonas impresas invitando al *cierre*; fotografías del grupo y de la cuadrilla anfitriona servían de fondo a la publicidad. Alrededor de las nueve de la noche, *Las Chelas* y *Los de Akino*, grupos de cumbia *sonidera* poblana, alternaron su actuación con temas de su autoría, como *La Cumbia Shory* y *La Huerfanita*, más la interpretación musical de éxitos *sonideros* como *La Estereofónica* y *La Panchera*⁵. Al igual que los *sonideros*, ambas agrupaciones, agradecieron ser parte de la

³ Cuadrilla es la forma de nombrar a la agrupación de danzantes de carnaval, cuya formación consiste básicamente en dos filas paralelas y es nombrada de la misma forma; en algunos casos también se refiere con el nombre de camada por la cercanía con Tlaxcala donde las agrupaciones de carnaval reciben este nombre. Huehue, por su parte, es una voz nahua que significa viejo y también es la forma genérica de nombrar a los danzantes de carnaval en la ciudad de Puebla.

⁴ Contracción empleada para nombrar a la colonia La Libertad.

⁵ Panchera(o): regionalismo empleado para señalar a la mujer u hombre que “hace panchos”, es decir, que hace el ridículo y exagera los actos que le parecen negativos. En la canción de hace referencia a los reclamos que

clausura de las actividades del carnaval y en el espacio entre piezas aprovechaban para dar lectura a los saludos que el público les hacía llegar al escenario en trozos de papel.

En San Baltazar Campeche, de donde es originario Miguel Martínez dueño del Sonido Samurai, se contó con la presencia de *Los Askis* y *El Súper Grupo G*. Durante el baile, los saludos delataron la presencia de personas de otros barrios porque en ellos, se hacía mención a las familias, bandas⁶ y su procedencia; de hecho, los cierres de carnaval generan intercambios entre la población precisamente por la intercomunicación que se establece durante esos días. Las cuadrillas de carnaval y grupos de música cumbia motivan la comunicación y el desplazamiento de la población entre barrios. Observar cómo se desarrollan las festividades en otros espacios ofrece ideas y sirven a la autoevaluación para los organizadores.

Recuerdo que cuando expresé la decisión de ir a los cierres de carnaval, algunos amigos me advirtieron que asistir solo a ese tipo de bailes callejeros resultaría bastante peligroso; en primera, porque la gran mayoría de gente *sonidera* ya se conoce y ubican a aquel que no pertenece al ambiente; segundo, porque normalmente ese tipo de bailes, terminan en peleas que dejan heridos y hasta muertos. Por ambas razones, se me solicitó estar todo el tiempo bajo alerta, e intentar pasar desapercibido vistiendo de forma sencilla y con una actitud seria, casi indiferente.

Reflexionando dichas recomendaciones, las diferencias sobre la percepción de los espacios y sus prácticas en la ciudad, se hicieron patentes e incluso se acentuaron. ¿Por qué me advertían? ¿Qué peligros me esperaban en estos bailes de carnaval? ¿Qué aspectos se ponderan para marcar la diferencia entre los barrios y los demás espacios de la urbe? ¿Cómo se afianzaron estas distinciones en los discursos cotidianos?

Diariamente es común escuchar referencias a un *habla del barrio*⁷ que estigmatiza lo barrial como contextos que estimulan diversos males sociales como la delincuencia, la

una mujer realiza por celos hacia a su pareja.

⁶ Término que puede ser empleado para referir a un grupo de amigos que se reúnen para actividades de esparcimiento o para actos delictivos.

⁷ Caldeira, en su trabajo sobre los procesos de transformación y segregación social en Sao Paulo (Brasil), propone la categoría *habla del crimen* que para referir el conjunto de conversaciones, comentarios, narraciones,

violencia, la drogadicción, el malestar social, la contaminación auditiva, el desorden en la vía pública, las muertes y los ajustes de cuentas, entre otros. Como era de esperarse, el carnaval y los bailes *sonideros* no pudieron quedar exentos de esa valoración negativa por vincularse directamente con el barrio en espacio y población.

Detrás de estas experiencias, la investigación tomó un giro inesperado, la presencia de los *sonideros* durante el carnaval se fue haciendo más evidente. Camionetas de redilas con equipos de sonido y luminarias a cuestras siguiendo cuadrillas de danzantes; carteles similares a los empleados por *sonideros* aderezados con elementos carnalescos y colocados en los mismos espacios de promoción *sonidera*; piezas de otros géneros musicales integradas al repertorio de carnaval; cumbias sonando como preámbulo a cualquier participación de las agrupaciones de danzantes; efectos de voz manipulados desde la mezcladora para anunciar a las cuadrillas en cada sitio donde se presentaban; grabaciones en video de danzas de carnaval comercializadas en los mismos puntos de distribución *sonidera*; y el uso de redes sociales para promoción y establecimiento de lazos con gente que comparte el mismo gusto; son algunos de los ejemplos que destacaron de manera explícita la relación dialógica entre ambas manifestaciones.

Dicha relación, me situó nuevamente frente a procesos de cambio y transformación planteando un nuevo escenario: el carnaval. Acercarme al carnaval requirió deshacerme de algunas telarañas metodológicas, ya que no solo me enfrentaba al carnaval sino también a la influencia de la música *sonidera* en su realización. Esto me llevó a la búsqueda de otras estrategias para poder entender la relación dialógica entre el carnaval y *lo sonidero*; relación que, a pesar de ser tan evidente en la práctica y el día a día, era ignorada por no pensarse como acreedora de reconocimiento.

Durante esta etapa surgió otra pregunta, ¿cuáles fueron las condiciones que hicieron posible que ambos fenómenos confluyeran y permitieran la introducción de formas propias

bromas y chistes que tiene al crimen como tema y que, en su repetición, forman opiniones y moldean percepciones y reacciones con respecto al espacio. (Caldeira, 2007, págs. 33-35) En sus palabras, “estas narrativas y prácticas imponen separaciones, construyen muros, delimitan y encierran espacios, establecen distancias, segregan, diferencian, imponen prohibiciones, multiplican reglas de exclusión y de impedimento, y restringen movimientos” (34) El *habla del barrio* a la que hago referencia, basada en esta caracterización, busca evidenciar la existencia de un discurso excluyente usado en la vida de la ciudad para caracterizar lo barrial, y todo lo relacionado con él, con valores negativos.

del *sonidero* en el carnaval? Responder esta pregunta requirió internarme cada vez más en el ámbito carnavalesco. Al comenzar la búsqueda de fuentes locales, encontré pocos trabajos y sólo uno de ellos hizo referencia a la presencia de equipos de sonido en el carnaval, pero no los reconocía como *sonideros* así que no había más que darse a la tarea de construir ese conocimiento.

Ante la amplia diversidad de manifestaciones carnavalescas en la ciudad decidí enfocarme en aquellas que se desarrollan en la zona de los barrios, debido a que su vecindad con el centro histórico atraviesa, desde diversos ángulos, los hechos sociales y rituales que se desarrollan en el día a día. El turismo, los valores sobre la renta, los proyectos urbanísticos de rescate y rehabilitación, la expropiación y las políticas de administración sobre los espacios y la cultura, son algunos ejemplos de las dinámicas que enmarcan la vida en la ciudad de Puebla

Posteriormente, tracé como objetivo participar como danzante en el próximo carnaval ya que, desde la disciplina etnocoreológica, es fundamental intimar con las colectividades desde sus prácticas dancísticas y musicales a través de las experiencias individuales y colectivas que generan el movimiento, los sonidos, sus formas y lenguajes.

Regresando a mi pretexto, de abril a diciembre de 2014 me encontraba tomando cursos en la ciudad de Zamora y mi contacto con los barrios solo fue posible a través de las redes sociales. Facebook y YouTube se convirtieron en mi principal vehículo de comunicación con las cuadrillas de carnaval y las publicaciones, comentarios, críticas, memes, fotos y videos en un marco de referencia que esbozaba la complejidad del carnaval en la zona y exponía los diversos puntos de tensión y conflicto entre los carnavalescos respecto a su tradición.

Visitar los perfiles de las cuadrillas expandió el mapa del carnaval y evidenció las relaciones comerciales y culturales entre las expresiones carnavalescas del valle Puebla-Tlaxcala. Un perfil me llevo a otro, envié diversas “solicitudes de amistad”, y ahora formo

parte de una comunidad virtual de personas que gustan del carnaval; durante mi búsqueda, encontré la siguiente invitación:

Si te gustan las tradiciones y conservarlas, te gusta vestir bien y lucirte,
esta es la cuadrilla indicada para que bailes y disfrutes de este ORIGINAL y TRADICIONAL
CARNAVAL aquí (sic) donde INICIO, EL BARRIO DEL ALTO
*Los esperamos a las 11:00 am el día Domingo 26 de Enero (Garibaldi, 2014)⁸.

Fue así que, a principios de 2014 con invitación en mano, me acerqué a los organizadores de la cuadrilla *El Alto Garibaldi* para presentarme y compartir mi deseo de participar como huehue. Al señalarme los requisitos, las especificaciones fueron bastante puntuales: la máscara debía ser de madera y llevar flecos dorados en la frente porque las que traen pelo son características de San Felipe Hueyotlipan y las barbadas de Xonaca; la capa debía venir bordada con motivos poblanos o mexicanos, preferentemente prehispánicos, más el nombre del barrio inscrito; el sombrero debía contar con al menos ocho plumas de avestruz para *no verme pelón*⁹, acompañado de la recomendación de adquirirlas en Tlaxcala porque son más baratas; pantalón y chaleco negro, el traje base de todo huehue; las ganas de bailar y mucha energía porque las *bailadas*¹⁰ se realizan durante todo el día y casi todos los desplazamientos entre presentaciones se hacen a pie; por último, deseos de echar *buen coto*¹¹, pues la cuadrilla siempre trata de cuidar que la fiesta se desarrolle dentro de un *ambiente familiar*¹².

Los representantes comenzaron a señalarme los atributos de la agrupación: la antigüedad de la cuadrilla, la calidad de las indumentarias, la música de violín que los ha acompañado desde los inicios del carnaval y la calle empedrada que desde el tiempo de los abuelos ha servido de escenario para el *remate*, fueron seleccionados para conformar su carta de presentación; como si quisieran asegurar que mi trabajo se desarrollará específicamente

⁸ Invitación para integrarse a la cuadrilla El Alto Garibaldi, publicada en el muro de Facebook de la cuadrilla, nótese en el texto los puntos que son resaltados.

⁹ Ridículo, sin plumas.

¹⁰ Así se nombra al conjunto de bailes que se ofrecen en algún sitio a cambio de una cooperación que puede ir desde los 400 hasta los 2,000 pesos, depende del convenio establecido entre las partes.

¹¹ Divertirse, echar relajo, 'desmadre'

¹² Tranquilo, sin problemas ni peleas callejeras.

en El Alto, al presentarme como estudiante del Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán.

Ese mismo día, se me señaló que los ensayos se habían adelantado porque ya había algunas actividades programadas previas al inicio del carnaval. La agenda contemplaba: una invitación a bailar el 16 de febrero en la colonia La María con la familia de uno de los músicos; el día 23, el encuentro de cuadrillas a cargo de la Asociación Angelopolitana de Huehues en el Boulevard Xonacatepec; 2 y 3 de marzo recorridos por los barrios de San Antonio, La Luz y sobre la avenida 12 Oriente; el día 4, el esperado *martes de carnaval* con la quema de la cola del diablo; el siguiente domingo, bailadas en la zona de los barrios y finalmente, el *cierre* con la presentación de la cuadrilla y la participación de un conjunto tropical contratado para amenizar el baile y despedir el carnaval en aquella calle empedrada donde todo comenzó.

Ser huehue, entendido más allá de una simple estrategia metodológica de la disciplina etnocietológica, amplió mi percepción de la realidad y me permitió reconocer el carnaval, sus placeres y disputas, desde la experiencia misma. Sentir la mirada de desaprobación o admiración de algunas personas por el simple hecho de transitar con una indumentaria ajena a la cotidianidad; cargar con el sudor y el cansancio en el cuerpo después de haber bailado durante todo el día; beber y compartir con otros la cerveza, anestesia para el cuerpo; pedir a los automovilistas que se ‘pusieran la del Puebla’¹³ para comprar en el camino algo que ayudara a mitigar el hambre y la sed; ser objeto de estudio para otros antropólogos que me tomaron por huehue “original”; salir en las noticias de la madrugada en la televisora local bailando cumbias durante el cierre; sentir el cansancio en los pies y terminar con las suelas de los zapatos rotas; estar presente en fotos y videos de conocidos y desconocidos; ver los registros de mi participación comercializándose en el mercado informal; burlarme, junto con otros huehues, de la música mal grabada, los repertorios “chafas”¹⁴, las indumentarias improvisadas o ‘fusiladas’¹⁵, así como de los diferentes y peculiares estilos de bailar; sentir el cariño de la gente a través de sus aplausos y gritos; lograr transitar sin problema por barrios de la ciudad que son categorizados como áreas de riesgo; enfrentar miradas retadoras de

¹³ Expresión empleada para pedirle a alguien que coopere o comparta alguna cosa.

¹⁴ De mala calidad

¹⁵ Robadas, plagiadas

huehues de otras cuadrillas; terminar adolorido de los brazos por los jalones al bailar *la vibora*; comer, intercambiar experiencias de vida y establecer vínculos personales con otros individuos a partir del gusto por el carnaval; en pocas y muy significativas palabras, vivir el barrio sin ser de ahí. Experimentar el carnaval como observador al inicio, después como huehue y actualmente como representante de cuadrilla, ofreció un corpus bastante amplio de experiencias que no hubiera podido registrar de mejor forma.

En el ámbito académico, la diversidad de experiencias y procesos reconocidos en el desarrollo del carnaval me obligó a lidiar enfoques teóricos diversos. Revisé estudios sobre antropología urbana para entender cómo la gentrificación¹⁶, las políticas públicas de administración del espacio, los proyectos turísticos, la urbanización; los procesos de tradicionalización en contextos tradicionantes¹⁷ y los problemas sociales de la zona incidían en la práctica carnavalera. Asimismo, la presencia y participación directa de otras identidades de género en la toma de decisiones del carnaval requirieron la incursión en estudios desde esta perspectiva¹⁸.

Entre los muchos problemas para enfocar se encontraba el ritual. Esto requirió un examen propio debido a que las circunstancias del siglo XXI hacen imposible definir el ritual en términos universales pues, como se comprobará a lo largo del texto, se trata de una multiplicidad de factores incidiendo simultáneamente en una misma práctica. Además, esta categoría sigue teniendo gran aplicación para definir los encuentros con el otro y construirlo como objeto de estudio de la antropología.

Dimensionar la complejidad de elementos presentes en el carnaval de los barrios requirió la revisión del concepto (Bell, 1999; Díaz Cruz, 1998; Turner, 1974; Van Genep, 1986) llevando a la conclusión de que, el ritual es contextual, específico, situado y puede servir para explorar diversas dinámicas que operan tanto en el carnaval, al interior de las

¹⁶ La gentrificación es definida por Neil Smith como la transformación de los barrios habitados por la clase trabajadora a asentamientos de uso residencial o recreativo para la clase media y media alta. (Lees, L.; Slater, T.; Wily, E., 2010, pág. 99)

¹⁷ Para Bouju un contexto tradicionante es aquel que se construye a través de diversos procedimientos que intentan homogeneizar las tradiciones para extraer una sola práctica legítima de las variantes existentes. Cabe agregar que esta legitimación es brindada desde fuera y respondiendo a necesidades principalmente políticas y económicas (Bouju, 1995).

¹⁸ Agradezco a la Dra. Dominique Raby por las herramientas que me permitieron la reflexión desde esta perspectiva.

cuadrillas y en el fenómeno *sonidero*. Algunos ejemplos podrían ser: el papel de la memoria social como fundamento primordial de las danzas de carnaval; los vínculos entre sociedad y ritual en el contexto actual de la ciudad y del barrio; la relación entre cuerpo y ritual como acto que instaura al individuo en el mundo y lo construye socialmente; el dialogo entre política y ritual a través del análisis de las políticas culturales y el impacto de las categorías académicas e institucionales como la noción de patrimonio; los intercambios, adaptaciones y rechazos entre las prácticas carnavaleras que mantienen comunicación entre Puebla y Tlaxcala; la importancia de los rituales en los procesos constitutivos de las identidades colectivas que están siendo poco a poco desplazadas de los espacios que les sirven de soporte; la naturaleza creativa y disruptiva que tienen en potencia los rituales, en especial el carnaval.

De igual manera, tuve que acercarme a la Antropología de la música (Pelinski, 2000; Vergara, 1996; Blacking, 2013; Long, 2013; Molino, 1990; Camacho, 1999) para comprender cómo se establece la relación dialógica entre dos procesos que parecerían ajenos y contradictorios: carnaval y *sonidero*.

Por último, lidiar con la basta bibliografía sobre el carnaval resultó complejo; tenía que reflexionar alrededor del concepto antropológico, su tratamiento en diversos contextos y desde variados posicionamientos para finalmente poder contrastarlo con la realidad en los barrios.

Comenzar por la narración de experiencias en campo tiene como finalidad destacar la importancia de los hechos y las personas en el proceso de investigación y, al mismo tiempo, evidenciar que la tradición del carnaval no se limita a una temporalidad y espacialidad dadas pues, 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 que eso y no puede forzarse a ser explicado partiendo de alguna teoría en particular.

Estoy convencido de que la investigación de las prácticas tradicionales, dancísticas y musicales, debe tomar otro rumbo. Lo original y lo antiguo, no deben seguir siendo tomados como criterios de partida en la definición del hecho tradicional. Al renunciar a paradigmas que siguen trazándolas como prácticas invariables, abrimos la posibilidad de situarlas dentro de los procesos dinámicos sobre los cuales también se construyen.

Al resaltar las dinámicas de cambio y transformación en la etnografía se pretende generar un cambio de perspectiva y otorgar un espacio a la reflexión del “conflicto” como una variable de nuestro trabajo, pues, al hacerse presente, obliga a los involucrados a confrontar concepciones, percepciones y experiencias, planteando esa posibilidad de cambio. Lo que se consideraba una amenaza a la tradición, es integrado aquí para evidenciar que los procesos de cambio son necesarios en el estudio de la tradición y su conservación, preservación, e incluso, extinción.

Al hablar de procesos de cambio también se hace necesario poner especial atención en las relaciones espacio-temporales que sirven de marco a la realización del ritual carnavalero; no es lo mismo el carnaval de nuestros días comparado con lo que pudo haber sido en 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.

Por otra parte, aunque la narración etnográfica ofrezca una diversidad de posibilidades para explorar otras líneas de análisis, nos enfocamos en la revisión de los procesos de cambio en dos grandes conceptos eje: carnaval y tradición; así como su vinculación directa con la música, la danza, el cuerpo y la experiencia, exigidas por el enfoque etnocoreológico al que me adscribo.

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; su desarrollo, como podremos 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 sólo urbanos pues, al cruzarse con circunstancias y agentes diversos, los intereses y concepciones en torno a la tradición suelen diversificarse o estrecharse de modo variable.

Este texto es una invitación a la reflexión sobre los procesos de cambio y transformación como elemento central en el entendimiento de la tradición.

Sean ustedes bienvenidos... bienvenidos al carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla.

CAPÍTULO II

DE LOS BARRIOS A LA PATRIMONIALIZACIÓN



Puebla es, sin duda, territorio carnavalero. A lo largo y ancho de la ciudad sus habitantes han abrazado fuertemente el carnaval y las danzas de huehues, con todas sus variantes, como máximos símbolos de la identidad de pueblos, colonias y barrios. Esta investigación centra su estudio en los procesos de cambio y transformación que han acompañado la historia del carnaval en los barrios; asimismo, como parte de este proceso, se incluye la referencia a aquellas agrupaciones que recrean esta práctica en otros puntos periféricos de la ciudad y cuyo surgimiento se deriva de los desplazamientos poblacionales de carnaleros que, por múltiples razones y en distintos momentos, abandonaron el espacio barrial.

La ubicación estratégica de los barrios dentro la gran urbe, las condiciones históricas marcadamente cambiantes de dicho espacio y el despliegue del carnaval en temporalidades y escenarios que escapan, según algunos, al estricto tiempo de carnestolenda, nos plantea un complejo escenario en el que el cambio y el conflicto son protagonistas.

En la actualidad, la diversidad de posturas alrededor del carnaval y la tradición, en las más de 60 agrupaciones de danzantes existentes, son enmarcadas por un contexto político que desdibuja y desconoce los valores de dichas prácticas tradicionales incidiendo directa o indirectamente sobre su desarrollo ritual; por ello, la presente etnografía tiene como objetivo acercarnos a las realidades del carnaval, no sólo en su momento ritual de máxima expresión sino también en otros momentos en los que se instaura como tema central de otras ritualidades que lo mantienen vigente durante casi todo el año y sometido a una constante evaluación.

Esta aproximación se divide en cinco apartados: el primero, nos acerca a la historia de la ciudad con especial atención sobre los referentes más significativos empleados para la construcción de los fundamentos de este carnaval; el segundo, presta atención a diversos acontecimientos que ocurrieron antes del año 2000 con la finalidad de crear una imagen que nos ayude a entender el papel de los barrios en el desarrollo de la tradición; el tercero, ofrece un panorama sobre la presencia de las cuadrillas de huehues en la ciudad y nos introduce a la práctica en sus generalidades; el cuarto, abre un paréntesis a la exploración de la práctica *sonidera* en la ciudad y los elementos de su ejercicio que posteriormente encontraremos en el carnaval; finalmente, la última sección se centra en las condiciones actuales de la tradición,

el espacio y su vinculación con las políticas públicas y culturales que inciden, directa e indirectamente, sobre su realización. Asimismo, se insertan referencias a los distintos medios de comunicación –radio, televisión y periódico– y a plataformas digitales –Facebook y YouTube– a través de los cuales el carnaval se hace circular y que sirven de apoyo a la construcción de significados y sentidos alrededor de la práctica.

La Fundación De Puebla

El 16 de abril de 1531, sobre el valle de Cuertlaxcoapan, en lo que posteriormente se conocería como el barrio del Alto de San Francisco, se establece la primera ciudad en la Nueva España ideada exclusivamente para españoles. A pesar de que no fue el establecimiento definitivo del proyecto urbanístico, ni el único acto fundacional, este hecho se convirtió en uno de los acontecimientos históricos más significativos para los carnavaleros, pues sobre él se asientan los orígenes de los barrios, de su población y, por lo tanto, del carnaval.

Cuenya y Contreras argumentan que, a los pocos meses de la fundación, las primeras familias se vieron obligadas a abandonar la zona y buscar otras opciones de vivienda debido a que una intensa lluvia hizo descender el agua por las faldas del cerro de Belén desbordando el río San Francisco y el arroyo Xonaca arrasando con las viviendas que se encontraban a su alrededor (2007, págs. 22-28). Posterior al desastre, el centro de la ciudad fue reubicado en su sitio actual obedeciendo el modelo de las ciudades virreinales con la finalidad de aprovechar las condiciones topográficas del valle para delimitar y distribuir espacios, usos y funciones, de acuerdo con los objetivos de la corona (35-37).

Para efectuar este proyecto, se hizo necesario disponer de la mano de obra que edificaría la nueva ciudad en un corto tiempo. En un principio, los indígenas traídos de Tlaxcala, Cholula y Huejotzingo¹⁹, fueron concedidos a cada vecino español para la

¹⁹ Carlos Montero agrega a la lista de poblaciones asentadas en los barrios a Calpan, Texcoco, Cuauhtinchan, Tepeaca y Tecali, a la lista población (Montero, 2007, pág. 7)

construcción de sus viviendas; sin embargo, por la necesidad permanente de trabajadores, fue hasta 1550 que el Cabildo de la Puebla de los Ángeles sirviéndose de la división natural que ofrecía el río San Francisco y las áreas limítrofes de la traza central, para separar españoles de indígenas, e indígenas de indígenas²⁰, otorgó los solares de la periferia para su estancia fija y la población ahí asentada hizo de los barrios su estancia permanente.

Desde ese momento, la separación brindada por el río San Francisco fijaría las bases para la implementación de una dinámica de contraste territorial, social y cultural que se mantendría a lo largo del tiempo (Cuenya y Contreras, 2007, pág. 39). Cuenya y Contreras detallan que:

“Los primeros asentamientos indígenas comenzaron a poblarse de tlaxcaltecas a las orillas del río San Francisco, alrededor del convento de frailes franciscanos, denominado tlaxcatecapan; al norte de la traza se formaron los arrabales de Xanenetla y Xonacatepec; Al poniente Cholultecapan y Huejotzicapan, los que formaron el barrio de Santiago; en torno a la iglesia de San Sebastián, San Pablo de los Naturales y Santa Ana con sus arrabales de San Antonio y San Miguelito; al noreste el barrio de Texcoco, y al norte el barrio de San José, que se convertiría en uno de los más populosos a partir del siglo XVII. A orillas del Tlaxcatecapan surgieron los barrios de San Juan del Río, de El Alto y de Techan, mientras que al sureste fue conformando el barrio del Carmen. Al sur y sureste de la traza, y separada por el río San Francisco, se extendió la parcialidad de los tlaxcaltecas en un perímetro que formó el barrio de Analco (al otro lado del río), el que se constituyó por Tepetlapan (barrio de los Remedios), que se convirtió en arrabal de Huilocaltitlan (lugar de los palomares), que se convirtió en los más importantes, el arrabal de Xichitlan (lugar de las flores), y al sur del mismo, el arrabal de Yancuitlalpan (en la tierra nueva), donde se asentó un grupo de mixtecos traídos por los dominicos, los que desaparecerán como grupo étnico al ser absorbidos por los tlaxcaltecas. Hacia 1650 ya se habían constituido los barrios indígenas, siendo San Sebastián y Analco los más populosos” (2007, págs. 39-40)

²⁰ Para Montero esta separación también se dio al interior de los barrios ya que la diversidad social y cultural de cada uno de ellos fue diferenciando el espacio étnicamente (Montero, 2007, pág. 7).

Parafraseando a Cuenya, una vez asentados, las necesidades de la población motivaron el desarrollo y especialización de diversas áreas: albañiles se asentaron en El Alto, ladrilleros en Xanenetla, panaderos y herreros en Analco, loceros en La Luz, carboneros en Los Remedios, carpinteros en Santiago, tejedores en San José, e hilanderos en San Antonio y Santa Ana (2007, pág. 43). A su vez, la disponibilidad de agua en la región permitió el desarrollo de la ganadería, la agricultura y la instalación de molinos, batanes y obrajes, a lo largo del río (pág. 54). Con todo ello a favor, la hacienda se instauró como sistema político y productivo (pág. 71).

Es preciso señalar que el barrio de Xonaca, antes parte del arrabal de Xonacatepec, no se planeó como los espacios cercanos al río, sino que sus tierras sirvieron al establecimiento de ranchos y haciendas en la periferia de la ciudad colonial. (Churchill C., 2007, pág. 12)

Aunado al desarrollo urbanístico y como uno de los principales objetivos de la Corona se erigieron las parroquias que continuarían con la labor evangelizadora, se asignaron los santos patronos protectores de cada gremio, y con ello, el desarrolló una amplia gama de festividades religiosas organizadas comunitariamente (Cuenya y Contreras, 2007, pág. 42). Fue así que la vida en los barrios tomó su propio ritmo y el sentimiento de unidad e identificación con el espacio se fue haciendo cada vez más fuerte.

Esta pequeña fracción de historia es tomada por los carnavaleros como argumento principal para hacer frente a la disputa que se ha generado con los carnavaleros originarios de Tlaxcala, quienes aseguran que los huehues de los barrios son una copia del carnaval realizado en sus pueblos. En Facebook es común encontrar comentarios con este tenor y las discusiones no se hacen esperar, ya que cada uno busca legitimar su práctica sobre las demás. Es en este momento cuando se recurre a la fundación de la ciudad. Independientemente de este conflicto, hay quienes no descartan que el carnaval tlaxcalteca forme parte de los orígenes del carnaval en Puebla; sin embargo, se reconoce que, a pesar de las similitudes, el carnaval de los barrios pertenece a éstos por toda la historia que se ha escrito en sus vecindades, calles empedradas y generaciones de huehues.

Puebla Entre La Independencia Y El Siglo XX

Durante los años siguientes la ciudad siguió creciendo y la división entre los barrios y la zona habitada por “españoles” continuó casi intacta. Los habitantes de los barrios se trasladaban diariamente a la ciudad por cuestiones laborales, pero una vez terminada la jornada regresaban a sus hogares en los barrios. La comunicación entre ambas poblaciones fue posible a través de los puentes que se erigieron a lo largo del río San Francisco; dichos pasajes posibilitaron el intercambio comercial y cultural de mercancías y prácticas en ambos sentidos.

En las fuentes, lamentablemente siempre se ha dado mayor peso a la vida de quienes escriben la historia. Las crónicas de viajeros, litografías y pinturas de artistas costumbristas, retrataron su percepción de la vida social de las clases populares, pero en ellas no existe referencia al carnaval. Incluso, Vicente T. Mendoza, el más prolífico folclorista poblano, en su *Folklore de la región central de Puebla* solo hace mención al carnaval realizado en Momozpa (hoy Momoxpan) y en su tierra natal Cholula (1991, pág. 240).

Ya para el Porfiriato existe mención a las prácticas de las clases acomodadas; bailes, mascaradas, peleas de gallos, corridas de toros, músicas europeas y danzas de salón, fueron los referentes de divertimento que la población de los barrios experimentó al laborar para las familias acomodadas de la Puebla decimonónica. Estas vivencias trastocaron la vida de la población y fueron integradas, en medida de lo posible, al repertorio de diversiones populares. Como ejemplo, Cordero registra que:

“antes de la mitad del siglo XIX [1850], la afición taurina concurría a las corridas que se efectuaban en plazas improvisadas [...] En 1841 [...] se construyó la primera “Plaza de Toros” [...] agregándole al título, posteriormente, “del Paseo Bravo” [...] Antaño, por lo regular, las corridas de toros terminaban, o se suspendían por broncas, conatos de zafarranchos y escándalos, porque el público o era demasiado conocedor del arte de Cúchares [toreador madrileño] o un exigente ignorante, quedando

inconforme unas veces con los toros y otras con los toreros, motivando esto que el gobierno – en varias épocas- prohibiera esta diversión” (1986, pág. 58).

Así como el ferrocarril en toda la historia mexicana, las ferias trashumantes generaron dinamismo, ampliaron las redes de intercambio y aproximaron centros y periferias. Jurado (2004) señala que, en esta dinámica contrastante, la diversidad de juegos de azar y destreza y la venta de alimentos y objetos diversos, permitió “cruzar los valores económicos y culturales entre los habitantes de las zonas urbanas y rurales” (pág. 26). Sobre el desarrollo de las fiestas, Jurado agrega que, “el día de la clausura [...] sin duda el más animado, se organizaba un baile para la sociedad elegante que se hacía en el salón municipal o en otro lugar apropiado [...] La concurrencia, numerosa, se dedicaba a contemplar los bailes propios de la región, las cuadrillas y los valeses” (págs. 26-28); seguramente, así fue como las piezas musicales y la forma coreográfica de “cuadrilla” que integran el repertorio de carnaval, llegaron a oídos y cuerpos del barrio.

Ya para el periodo revolucionario acontecen epidemias, raptos y asaltos en manos de los grupos en contienda: carrancistas y villistas. Cordero apunta que, “ambas facciones [...] se disputaban el dominio –entrando y saliendo–, no sólo en los lugares rurales sino en ciudades de importancia, sufriendo los habitantes las consecuencias de las estancias de unos y otros (1986, pág. 81). Siguiendo a este autor, “nuestras avenidas y calles [de Puebla] se vieron muy transitadas por “cigarros blancos”, cuyos alias les dio el pueblo a los zapatistas, que aunaban a su pobre vestimenta, de calzón y camisa blancos, anchísimos sombreros de “petate” y los enormes “paliacates” que les cubrían la barriga, cayendo hasta las piernas” (pág. 81); asimismo, la falta de aseo en las tropas y los cuarteles desató una epidemia de tifoidea que arrasó con cientos de víctimas durante 1915. Para frenarla un poco, se instó a la población evitar asistir a diversiones públicas (pág. 66).

Años más tarde, al finalizar del otro lado del globo la Primera Guerra Mundial, otra epidemia diezmó la población; se trató de una gripe, también llamada *influenza española* porque se decía fue traída por los emigrados de este país (Cordero Torres, 1986, pág. 93). Como era de esperarse, la población de los barrios fue la más azotada porque era la que menos oportunidades tenía para hacer frente a circunstancias de este tipo.

Ahora bien, aunque se insista en una continuidad en la realización del carnaval fincada en los primeros años de colonización, inclusive antes, se hace complicado pensar que dichas festividades hayan sido posibles durante ese periodo desolador, siendo que la población se encontraba diezmada y empobrecida. De hecho, el recuerdo de los carnavaleros no ha podido extenderse más allá de dos generaciones atrás hacia los 30's y 40's; años en los que figuran memorias de los bisabuelos haciendo el carnaval. El centenario de la Independencia y el recibimiento de Madero durante su campaña electoral son ejemplos de celebraciones públicas de gran envergadura que se desarrollaron en este escenario sin la organización de los barrios.

Por lo que se refiere al espacio barrial, González Solís (2015) señala que, “como resultado de la Revolución y el establecimiento de la Reforma Agraria entre las décadas de 1930 y 1940 las tierras pertenecientes a haciendas y ranchos fueron fraccionadas y repartidas, suceso que aunado al rápido desarrollo industrial y tecnológico provocó que las urbes fueran invadiendo el territorio rural para satisfacer las demandas demográficas en cada momento” (pág. 2). A la par de esta mención, García (1995) deja entrever que el área que comprendía las haciendas, ahora Xonaca y sus colonias, fue aumentando su población en diversos momentos, pero no fue sino hasta 1975 que el espacio fue afianzando su población (pág. 110). Con base en esta información, se hace complicado pensar en la consolidación del carnaval en Xonaca antes de ese periodo; sin embargo, este fragmento de pasado no forma parte de la selección de sucesos para hablar del carnaval porque contradice los argumentos que se han seleccionado como argumentos para fundamentar su antigüedad.

Asimismo, aparecieron, desaparecieron y se transformaron espacios que bordaron la vida social de los barrios al dotarla de nuevas experiencias culturales. Mi abuela recuerda que el cine era muy caro, por ello, para darse ese pequeño lujo en familia se tenían que aprovechar las matinés y la permanencia voluntaria; durante su niñez las “garitas”, como también se conocía a los camiones de transporte público, eran casi nulos y no entraban al centro, te dejaban en las afueras de la ciudad (Blanco P., 2015). En el Alto, hacían estación algunos de los que salían hacia los pueblos de Amozoc, Tepeaca y hasta Tehuacán (Tolentino, 2016). Cordero señala que “los tranvías eran populares. Se utilizaban para los paseos, o anuncios de algún espectáculo de circo, del teatro Principal, después del Guerrero

y posteriormente del cinematógrafo Salón Parisiense (1986, pág. 170). Posteriormente el automóvil se democratizó y estableció nuevas formas de recorrer y conocer la ciudad.

En otro orden de ideas, durante la segunda mitad del siglo XX, el crecimiento poblacional se agudizó debido a la migración de gente de otros estados que comenzaron a instalarse en la ciudad por las nuevas oportunidades de trabajo que ofrecía la capital. González (2003) señala que la población aumentó en gran medida debido a la entrada de nuevas industrias, principalmente la automotriz; entre los 70's y 80's la planta armadora de la Volkswagen hizo posible “la formación de nuevas colonias y la reorganización de los flujos de mano de obra y las oportunidades de empleo en la región” incrementando el número de obreros y comercios populares; con ello, la producción distribución y consumo de distintos bienes culturales (pág. 95) entre los que sobresale la piratería y el consumo de la música cumbia.

En relación con la traza urbana, Cordero registra que, “hacia 1910 la ciudad de Puebla estaba constituida por ciento cuarenta manzanas, de 1911 a 1920 se habían aumentado otras setenta y seis; al finalizar 1930 sumó –en el centro- cuarenta y nueve manzanas nuevas, pero inició su extensión en la periferia con la creación de las colonias denominadas Humboldt, Hogar del Empleado, Amor y Santa María” (1986, pág. 114). Ya para los años cincuenta, en el área de Xonaca, las colonias Lomas 5 de Mayo, Luz del Alba y Vista Hermosa comenzaron a figurar en el mapa geográfico y cultural de la ciudad.

Simultáneamente, del lado de los barrios comienzan las obras para el entubamiento del río San Francisco, borrándose la frontera natural, pero no la social; la cual, se mantiene firme y palpable hasta nuestros días.

Hacer mención a algunos acontecimientos de la vida en los barrios proporciona un panorama más amplio sobre las transformaciones que ha sufrido el espacio, su población y sus prácticas. El carnaval y los barrios son parte de una historia de cambios y transformaciones.

¡Ese Grito Huehues!

Genéricamente en Puebla, a los danzantes de carnaval se les reconoce con el nombre de huehues o huehueros²¹ pero, aunque hay presencia de estos en toda la ciudad, los argumentos, estéticas, músicas y personajes son distintos entre sí.

Al norte, en las colonias San Jerónimo Caleras, Guadalupe Caleras, Loma Bonita Caleras y San Felipe Hueyotlipán, sobresalen tres tipos de agrupaciones de danzantes que se acompañan a ritmo de banda: Los Charros, Los Indios y Las Locas. Estos grupos se atavían conforme el nombre que reciben sus agrupaciones y tienen designados días específicos para la participación de cada uno. Del conjunto sobresalen Las Locas, hombres travestidos, quienes satirizan burdamente a la mujer y realizan bromas muy pesadas entre ellos y los asistentes.

En la junta auxiliar de San Pablo Xochimehuacán, el carnaval está a cargo de los huehues revolucionarios, así nombrados por el empleo de ropas que asemejan Adelitas y rancheros basados en la imagen de Emiliano Zapata. Como anécdota extra, en 2015 la población migrante reprodujo esta tradición en la ciudad de Nueva York como parte de los festejos del 5 de mayo y el 16 de septiembre.

Al poniente se ubican las colonias La Libertad y Romero Vargas en donde se atavían con máscaras brillantes e indumentarias quiméricas tratando de asemejar los atuendos y máscaras venecianas; algunos han retomado la imagen del huehue de los barrios, pero lo han remozado con telas de colores más brillantes; en ellos, su música es más diversa y basada en ritmos de moda.

En Cuautlancingo el carnaval se acompaña de música de banda y se dice que sus danzas se ejecutaban en las zonas altas de la región para pedir por la fertilidad de la tierra y la abundancia de las cosechas. A unos cuantos kilómetros más, los carnavales de Cholula y

²¹ La palabra *huehuere* viene de una deformación de la palabra huehue en el habla coloquial; entre los carnavaleros no se usa, pero es común escucharla entre el público al ver a estos personajes en las calles.

Huejotzingo son bastante similares al representar tres episodios históricos de la región: la batalla del 5 de mayo, el rapto de la hija del corregidor por el bandido Lorenzo y el primer casamiento católico.

Al oriente de la ciudad, colindando con Tlaxcala, hay presencia de cuadrillas de carnaval en Santa María Xonacatepec, La Resurrección y San Miguel Canoa; cabe mencionar que, a pesar de la colindancia entre pueblos, el carnaval de Canoa es muy contrastante al compararse con las indumentarias de los Charros empleada por sus vecinos.

Al sur, en la colonia Miguel Hidalgo los danzantes se caracterizan como los huehues de los barrios porque se trata de carnavaleros que se asentaron en esta colonia al abandonar el barrio. En San Baltazar Campeche, a pesar de una mayor cercanía con la zona centro, se toma como referente principal el carnaval de Huejotzingo y el peligroso, pero característico, uso de mosquetones²².

En el centro de la ciudad, en los barrios de El Alto, Analco, La Luz, Xanenetla, Xonaca, Los Remedios y las colonias 10 de Mayo, Lomas 5 de Mayo y Amalucan se observa claramente una alta concentración de esta práctica; más de 60 agrupaciones se atavian, según el común denominador, para representar una mofa a los hacendados del periodo colonial que habitaron el valle de Puebla.

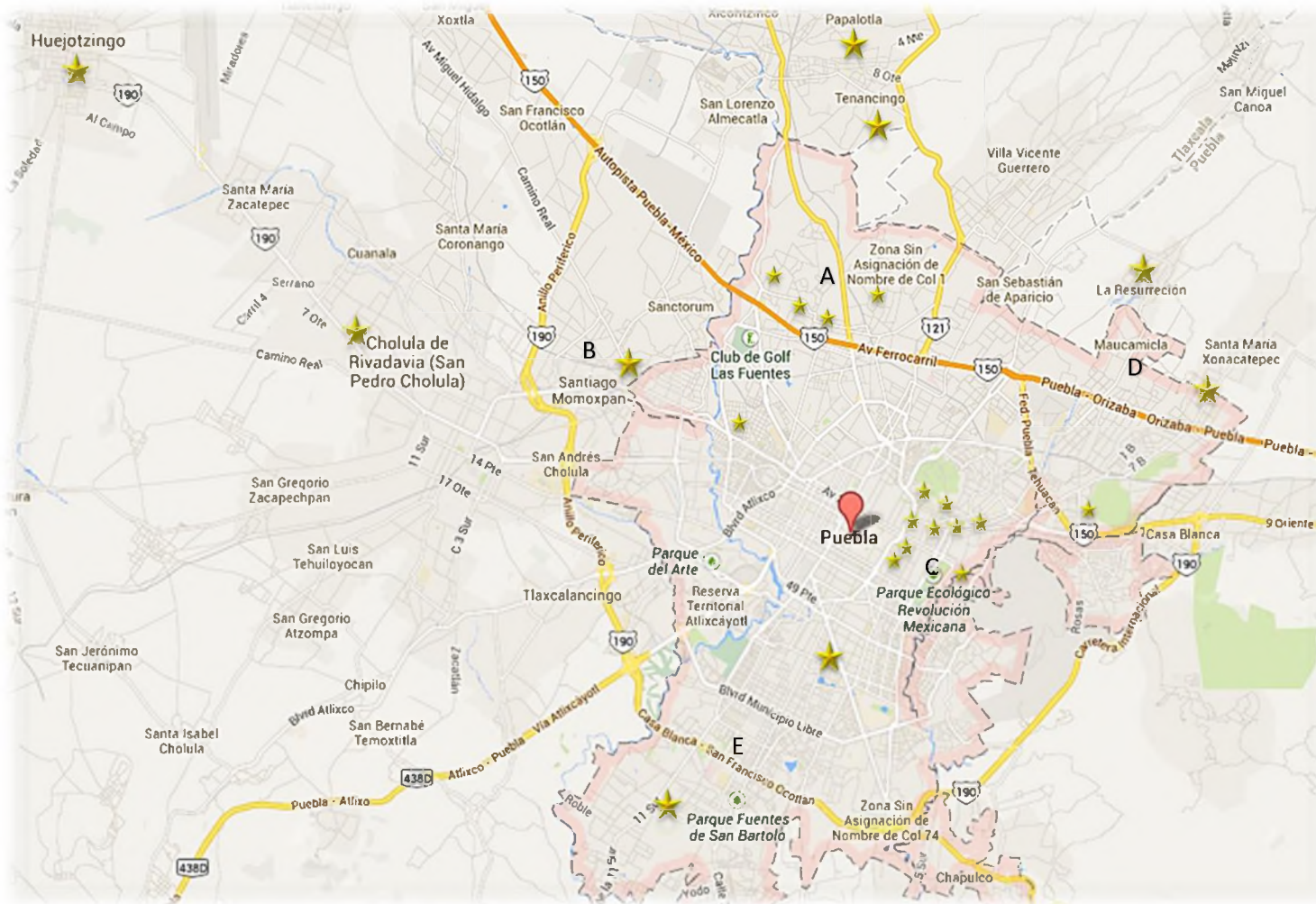
En todos estos carnavales no falta el despliegue de creatividad y cada año se plantean innovaciones, desde la implementación del mismo color en la indumentaria para uniformarse, un mismo tipo de traje, un accesorio, hasta nuevos personajes.

Ahora bien, más allá de presentar un mapa sobre la presencia del carnaval en la ciudad (m1), este apartado pretende romper con la imagen de homogeneidad que rodea al carnaval

²² Especie de fusil empleado para tronar la pólvora.

al plasmar su realidad dinámica a través de las transformaciones, estéticas y conceptuales, de las que los carnavaleros han sido testigos e intérpretes durante los últimos años²³.

²³ El siguiente mapa contiene una modificación de mi autoría. La imagen fue tomada de Google Maps y se le colocaron estrellas de color amarillo para señalar la ubicación de los carnavales en la ciudad de Puebla; mismas que se organizaron por zonas identificadas con letras mayúsculas.



A

San Jerónimo Caleras,
Guadalupe Caleras, Loma
Bonita Caleras, San Felipe
Hueyotlipan y San Pablo
Xochimehuacan

B

La Libertad, Romero Vargas,
Cholula, Cuautlancingo y
Huejotzingo.

C

El Alto, Analco, La Luz,
Xanenetla, Xonaca, Los
Remedios y las colonias 10 de
Mayo, Lomas 5 de Mayo y
Amalucan

D

Santa María Xonacatepec, La
Resurrección y San Miguel
Canoa

E

Miguel Hidalgo, San Bartolo y
San Baltazar Campeche

M1.Zonas carnavaleras en la ciudad de Puebla

El mapa M2 nos señala la ubicación de los barrios en los que actualmente se encuentra vivo el carnaval y nos muestra una de las distinciones más determinantes en la historia del espacio y su población: la separación natural y cultural establecida por el río San Francisco. La tabla que lo acompaña (T1) organiza a las cuadrillas por barrio y nos obsequia algunas curiosidades sobre los nombres que con el tiempo fueron adquiriendo las cuadrillas para distinguirse²⁴. El mapa M3 puntualiza algunas de las colonias de la periferia en las que este tipo de carnaval es recreado; la tabla (T2), por su parte, organiza a las cuadrillas según su ubicación. En ambos ejercicios traté de remarcar la distinción entre las cuadrillas de niños, las cuadrillas con un año de existencia al momento del registro, las cuadrillas desaparecidas, aquellas con más de 10 años de antigüedad y las que en 2017 se sumarán a la lista²⁵.

Establecer una cronología de cómo fue surgiendo cada una de estas agrupaciones resultaría bastante complicado y los resultados serían inciertos; casi todas se declaran iniciadoras de la tradición y pocas se atreven a señalar el conflicto como parte de su historia de vida. De hecho, la antigüedad de una cuadrilla suele estar dada por la cantidad de años que el huehue más viejo tenga bailando, no en la cuadrilla actual, sino desde que participó por primera vez como huehue, más las generaciones que le precedieron. En la tabla T3 se apuntan los años que manifiestan tener algunas de las cuadrillas de nuestro estudio.

En el próximo capítulo ahondaremos un poco más sobre las circunstancias que provocaron el incremento de cuadrillas en la ciudad de Puebla; por el momento nos limitaremos a señalar que fue después de 1999 que se motivó el surgimiento de nuevas cuadrillas en la ciudad.

²⁴ El mapa corresponde a una fotografía de un detalle de mapa de los barrios en talavera ubicado en la plazuela Lic. Vicente Lombardo Toledano (Esquina 5 oriente y 4 sur) correspondiente a una réplica en talavera del Plano de la Muy Nobilísima y Muy Leal Ciudad de los Ángeles de 1750. Este mapa fue intervenido, colocando los nombres de los barrios, para enfatizar la separación, espacial, poblacional y cultural, establecida por el río San Francisco.

²⁵ El mapa contiene una modificación de mi autoría. La imagen fue tomada de Google Maps y se le colocaron recuadros con los nombres de las colonias populares en las que hay presencia de carnaval con la finalidad de remarcar los nuevos focos del carnaval.



Mapa 2. Centro y periferia. Ubicación de los barrios y el río San Francisco.

CUADRILLAS DE LOS BARRIOS²⁶

El Alto (7)	Xonaca (16)	La Xonaquera	Analco (5)	La Luz (1)
El Alto Garibaldi ²⁷ -	26 Ote La Original		Analco La 5	La Luz
Real El Alto	-	Elegancia de Xonaca		
El Alto La Coyotera -	26 Ote La Original		Analco La 7	
Meskuiles +	^	Innovación Azteca	Analco La 9 ^	
El Alto La 16	Experiencia y Juventud	Unión 30's de	Elegancia de	
El Alto La Cruz ²⁸	Experiencia y Juventud ^	Xonaca	Analco	San Antonio (1) Real 22 ^{31*}
Tradiciones y Costumbres	28 Ote "El Sancocho" ²⁹ -	Real 36 La Joya del Barrio	Santo Ángel Analco	
	Huehues del Arrabal* ³⁰	Amiguito Xonaca ^		
	Estilo y Elegancia	28 Ote La Original --	Xanenetla (1) La Fuente	Santa Bárbara (1) Sta. Bárbara-Zaragoza
	Illescas y Amigos	La Arrolladora de Xonaca %		

Total de cuadrillas: 32

^ Cuadrillas de niños * Cuadrillas con un año de existencia + Cuadrillas desaparecidas
- Cuadrillas con más de 10 años de antigüedad % Cuadrillas en 2017 () # de cuadrillas

Tabla 1. Presencia de cuadrillas en la zona centro

²⁶ Las cuadrillas que acompañan con número el nombre de su barrio hacen referencia a la calle en la que realizan su cierre de carnaval.

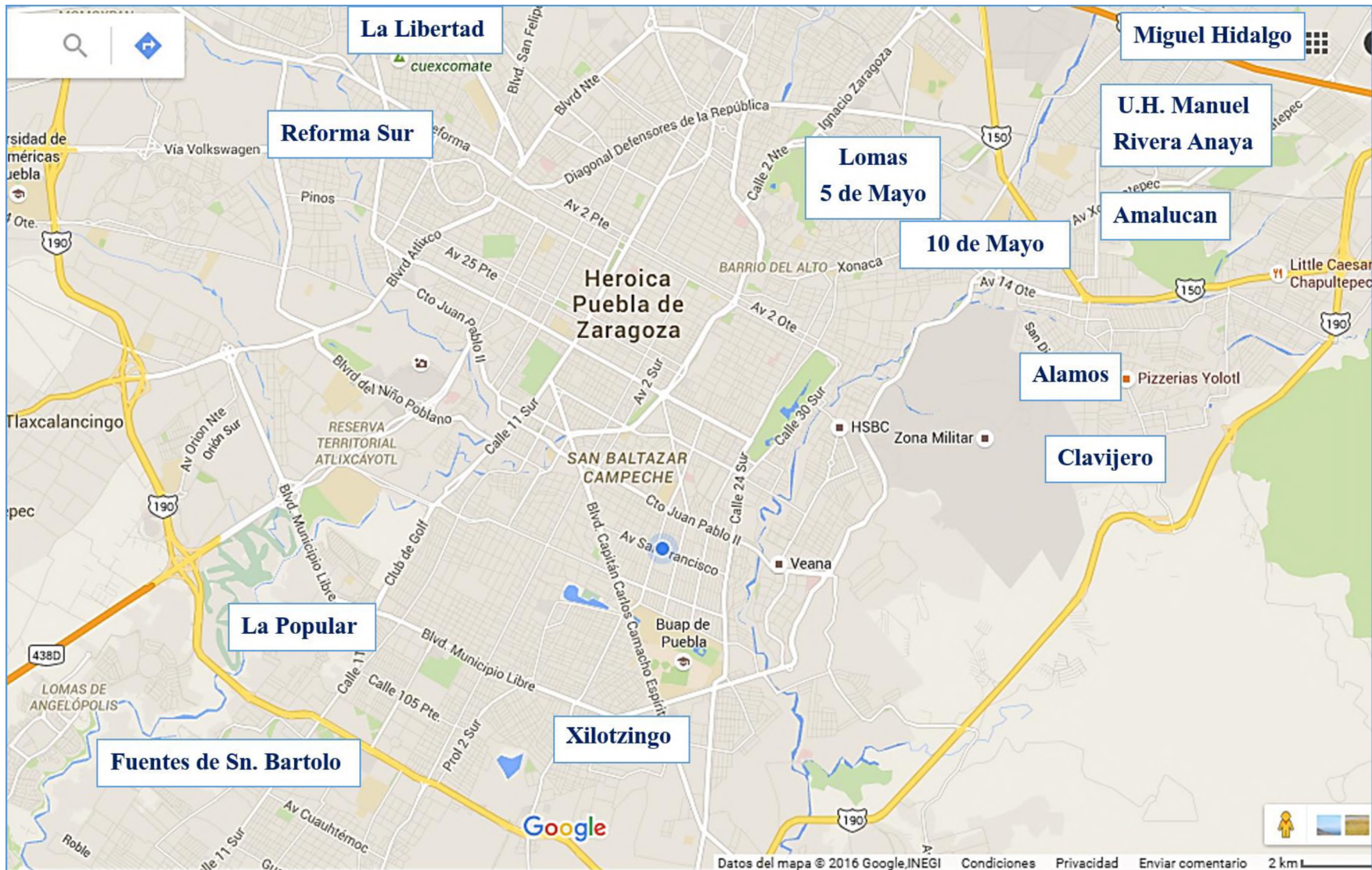
²⁷ Esta cuadrilla adoptó el nombre de Garibaldi porque su cierre se realiza en la calle donde se reúnen mariachis y grupos norteños para ofrecer sus servicios. De cariño sus integrantes son nombrados papibaldis y mamibaldis.

²⁸ Esta cuadrilla también se hizo nombrar El Alto Balvanera y fue conocida como la cuadrilla de Los Piperos (que ofrecen el servicio de pipas de agua)

²⁹ Sancocho es la forma de llamar en Puebla a la etapa de cocción previa al chicharrón, donde el cuero de puerco aún se encuentra flexible pero cocido. La cuadrilla recibe este apelativo porque después de separarse de la cuadrilla "28 Oriente", decidió establecer como su espacio de ensayo y reunión la esquina donde se encontraba la carnicería "Lupita" muy famosa en ese entonces por vender un chicharrón muy rico. A este establecimiento lo conocían como el "sancocho" y de ahí la referencia a este alimento. Actualmente ese establecimiento ha sido sustituido por una miscelánea.

³⁰ Los Reyes de Xonaca, Los Capilla o Reyes Capilla ahora llevan el nombre de Huehues del Arrabal y de cariño se hacen nombrar "los muñecos de Xonaca"

³¹ Mejor conocida con el nombre de Pitufihuehues; en el barrio de San Antonio fue muy famosa la banda de los Pitufos, de ahí su nombre.



Mapa 3. Colonias periféricas con presencia de huehues

COLONIAS			
Noreste	Sureste	Suroeste	Noroeste
10 de Mayo (5)	Clavijero (2)	Fuentes de Sn. Bartolo (1)	La Libertad (3)
10 de Mayo La Original	Hernán Cortés (Los Huehuegreñas) *	San Bartolo	Luz y Fuego
10 de Mayo	Cuadrilla S/N %		Nueva Generación
Intelectual 10 de Mayo			La Hermandad
42 Norte		La Popular (1)	
Azteca	Alamos (2)	Reyes del Sur	Reforma Sur (1)
	La sensación de Alamos		Organización Camachos
Lomas 5 de Mayo (4)	Huehuesabrosos	Xilotzingo (1)	
La Nueva de Don Gato		Reencuentro Sensación*	
Guajolote Poblano			
Mi Barrio			
Nueva Imagen			
Amalucan (2)			
Naranja Amalucan –			
Abedul			
U.H. M. Rivera Anaya (3)			
Nueva Era La Original			
Chicharitos de la Rivera^			
Imagen Creativa			
Miguel Hidalgo (3)			
Quetzalcóatl			
Cuadrilla Ánimas			
Imagen Azteca			

Total de cuadrillas: 28

^ Cuadrillas de niños * Cuadrillas con un año de existencia
 - Cuadrillas con más de 10 años de antigüedad % Cuadrillas en 2017 () # de cuadrillas

Tabla 2. Presencia de cuadrillas en las colonias periféricas

T.3 Antigüedad de las cuadrillas	
Cuadrilla	Número de Aniversario en 2016
Huehuesabrosos	10
Elegancia de Analco	10
Illescas Y Amigos	57
Santo Ángel Analco (La 7)	11
Reyes del Sur	10
42 Norte	11
Amalucan La Original	11
Amalucan Abedul	11
El Alto La Coyotera	21
Amigos 10 Mayo	4
Analco La 5	13
Experiencia Y Juventud	8
El Alto Garibaldi	21
Reencuentro Sensación	1

El Carnaval De Los Barrios

En temporada de carnaval, las calles de la ciudad de Puebla son irrumpidas por cuadrillas de danzantes que, ataviados con sus características y llamativas indumentarias, ponen a bailar sus cuerpos al son de violines, banda de viento, teclado y bajo eléctrico, grabaciones en formato digital y más recientemente saxofón. Con la finalidad de sonar más fuerte, cada cuadrilla de huehues se hace acompañar de grandes equipos de sonido montados sobre camionetas acondicionadas para trasladar las bocinas. El volumen es importante.

Mientras la música suena y las bocinas retumban, los huehues, maringuillas, diablos y una diversidad de “nuevos” personajes, ejecutan algunos de sus bailes, cada quien, con su

propio estilo, invitando a los asistentes a moverse con ellos. El muertero, se acerca al público agitando el muertito³² haciendo sonar las monedas recolectadas para solicitar, al mismo tiempo, una cooperación voluntaria. Lo recaudado es administrado por los representantes de cuadrilla con la finalidad de asegurar el contrato con el grupo tropical o *sonidero* que asistirá a amenizar el baile de cierre de carnaval. Este baile es ofrecido como forma de agradecimiento por el apoyo económico y moral, otorgado por los seguidores del carnaval.

Las bailadas, como se nombra comúnmente a las participaciones de la cuadrilla, suelen estar programadas o ser realizadas al azar, tocando de puerta en puerta o de negocio en negocio, durante el recorrido entre un punto y otro. Hay familias que anticipadamente “contratan” a la cuadrilla de su predilección para asegurar la participación fuera de sus casas. El apoyo monetario oscila entre los 150 y 1500 pesos dependiendo de la cantidad de piezas a representar. Incluso, hay bailadas que llegan a solicitarse fuera de la ciudad requiriendo un pago más elevado por los costos de traslado. También llegan a aceptarse invitaciones a ferias o muestras culturales en otros pueblos y ciudades. Algunas agrupaciones se han organizado de manera distinta estableciendo cuotas fijas a las que llaman patrocinios, con la finalidad de recaudar más dinero y cubrir con antelación el pago de agrupaciones musicales de renombre como *Los Askis*, *Yaguarí* o *Jorge Domínguez y su Super Class*; en otros casos suele recurrirse a *sonideros* locales, mostrando predilección por los sonidos Fantasma y Samurai (pista-1). Contratar “buenos grupos” ha provocado que las cuadrillas dispongan de más días, extendiendo el carnaval hasta por un mes, para evitar que dos remates tengan lugar la misma fecha y así lograr una afluencia mayor, pues, la asistencia a los cierres se ha convertido, como en otros espectáculos, en un criterio para evaluar su éxito. Muchos critican que el carnaval se extienda por la realización de los cierres, pero, sí el grupo vale la pena es casi una seguridad que, aquellos que critican, sean los primeros en la fila. Lo mismo sucede en participaciones que las cuadrillas hacen en otras temporadas del año: son criticados, pero siempre hay público para los huehues.

³² Caja de madera que sirve de alcancía. Algunos dicen que tiene que ver con la expresión “caerse con el muerto” que es igual a cooperar.

En los cierres de carnaval no todo es miel sobre hojuelas: peleas, muertes y otros hechos lamentables han tenido como escenario esta festividad. Algunos culpan a los *sonideros* porque *acarrear mucha banda*; otros, al ajuste de cuentas entre individuos y cuadrillas que quieren “manchar” la celebración del grupo contrario. González agrega que, “la violencia y los conflictos en los bailes están estrechamente ligados a la presencia colectiva. Las “broncas” comienzan generalmente entre dos personas, pero pronto incluyen a los grupos que las acompañan” (2003, pág. 108); de hecho, durante el cierre del carnaval 2014, me tocó presenciar una pelea que, en cuestión de segundos, reunió a los conocidos de las personas involucradas que se encontraban dispersos a lo largo de toda la calle, pausando por un momento la festividad y haciendo que muchos se retiraran, aun así, la fiesta continuó pues el grupo ya estaba pagado.

El tiempo de carnaval ya no es fijo, su duración ha dejado de circunscribirse a los tres días que marcaba el culto cristiano. De hecho, la estrecha relación que en algún momento le dio sustento ha quedado en el pasado. Hoy, los carnavaleros frente a nuevas circunstancias económicas, políticas y de prestigio social, imponen sus propios tiempos: reuniones entre los representantes de las cuadrillas para la planeación del próximo carnaval, la preparación o elaboración de nuevas indumentarias, participaciones especiales en eventos públicos o privados, y en el uso de redes sociales para dialogar, evaluar y criticar cada uno de los elementos que se vinculan a la práctica, son ejemplo de su presencia constante.

Aunque inició en los barrios, la tradición se ha dispersado hacia diferentes colonias de la periferia. Gran parte de la población que integra las cuadrillas ya no habita en el barrio, pero se vincula a través del carnaval y se apoya en las redes sociales. El barrio ha dejado de ser lo que era, física y conceptualmente, sus límites se han vuelto difusos frente a la intervención de los espacios de una ciudad moderna y la creación de comunidades virtuales que replantean las formas de adscribirse a la unidad barrial y a sus prácticas.

Los personajes que integran las cuadrillas, a pesar de tomar como referentes principales al huehue, la maringuilla y al diablo, han transformado sus formas de representación “tradicionales”. Las características de las indumentarias se han diversificado

y las caretas³³ se han convertido en el principal elemento de innovación; los rasgos faciales –ojos, cabello, barba, dentaduras– se adaptan a los nuevos tiempos para hacerse más atractivos y responder a las demandas de nuevos públicos.

La creatividad de los individuos siempre ha jugado un papel determinante porque, a pesar de haber criterios sobre lo que debe ser cada personaje, cada individuo tiene la libertad de explorar su capacidad creativa al construir su identidad dentro del grupo. El uso de accesorios como anillos y cadenas gruesas distinguía a los huehues de antaño; de igual manera, siempre ha existido la libertad de decidir qué elementos bordar, pintar y ahora imprimir sobre las capas. La iconografía incorporada a las capas hace referencia a los gustos individuales y aunque se acordó que los motivos que deben acompañar a la tradición fueran referentes prehispánicos, un gran porcentaje de los que participan, incluye elementos ajenos a esta concepción. Huehues con la imagen de la *Santa Muerte* fumando un *churro* de marihuana, una gran “Z” dorada haciendo alusión al personaje *El Zorro*, una sensual *Betty Boop* de vestido rojo mostrando su lencería, un *pato Donald* levantando su boina o *Mario Bros* con su característica gorra, entre otros, son ejemplos de esta realidad. Es a partir de estos detalles que se expresan los cruces de la experiencia individual y su inserción en la experiencia colectiva del carnaval.

Asimismo, la función de la máscara se transformó; dejó de usarse como medio para ocultar la identidad y dio paso a la búsqueda de prestigio. El portador ya no se oculta detrás, se muestra con ella. Esto ha demandado de los escultores la exploración de otras técnicas para seguir vigentes en un mercado que se nutre de referentes muy diversos.

Paralelamente, nuevos personajes han emergido como variantes o innovaciones: catrines, diablas, odaliscas, hadas, payasos, arlequines, personajes de anime, entre otros, son la realidad estética del carnaval. La presencia de otros personajes siempre había existido, pero eran pocos en comparación con la que se observa en nuestros días. Hoy, al contrario, forman parte de una polémica que confronta distintas visiones sobre la tradición que operan

³³ Para algunas personas, existe una distinción entre los términos máscara y careta; para algunos, la máscara es la que emplean los luchadores y la careta la de los huehues por su cercanía etimológica con “cara”. Esta distinción surge cuando se cuestionan los términos porque es empleada indistintamente en el habla cotidiana hasta por los escultores y danzantes.

entre las cuadrillas más la influencia de la idea de tradición fomentada y difundida desde las políticas de los organismos encargados de la cultura.

Para algunos se trata de trasgresión, para otros, parte de un proceso natural; lo que es cierto es que las críticas y comentarios, a favor y en contra, se avivan con cada innovación.

Asimismo, mujeres y otras identidades sexuales se han integrado abiertamente a una práctica que había sido exclusiva de hombres. Al menos en el discurso eso se dice, lo cierto es que muchos aprovechaban esta fecha para explorar su sexualidad. Yeni, integrante de la cuadrilla Illescas y Amigos, señala que el carnaval fue el principal vehículo que le permitió aceptar su preferencia sexual frente a una sociedad que, hasta hace algunos años, era muy incisiva sobre el tema (Illescas, Y., 2016).

A lo largo del texto, se emplean identidades sexuales para referir la presencia de travestis, homosexuales y transexuales en el carnaval porque quiero que se reconozca su presencia; cuando sea necesario puntualizar por los requerimientos de la redacción los emplearé; sin embargo, quiero evitar, a toda costa, contribuir a la reproducción del estigma a través del uso de etiquetas políticamente “correctas” que discriminan y cosifican a los individuos. 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 y quisiera apegarme a ello. El nombre adquirido y el apodo son importantes en el carnaval porque así es como el individuo se identifica dentro del grupo.

Cristal, la *Toña*, Yeni, la *Barbi*, Queta, *La Chica de Azul*, Janeth, Samara, Itziar, Techí, son personas que gozan de gran reconocimiento por su estilo al bailar y vestir en el carnaval; además de que forman parte de las organizaciones y sus opiniones son de peso en la toma de decisiones referentes al carnaval. Son más que personajes o representaciones, son ellas mismas mostrándose como parte de la tradición.

Una vez que el carnaval rompió con las barreras de la desigualdad de género, se hizo más inclusivo y el uso de maquillaje y antifaces de fantasía se convirtieron en alternativa para la caracterización de los personajes femeninos. Los valores alrededor de la sexualidad se articularon bajo nuevas reglas y el carnaval brindó un espacio para la visibilidad y el reconocimiento de la diversidad sexual. Es pertinente agregar que, en el caso de las mujeres,

tanto el uso de maquillaje y antifaces de fantasía, tiene más una razón económica que de género, debido a que el poder adquisitivo de las mujeres es limitado ya que, en muchos casos, dependen de la economía de sus parejas.

Pasando a otro punto, las melodías que antes eran diestramente ejecutadas por músicos de cuerda ahora también suenan en manos de *sonideros* quienes mediante el uso de nuevas tecnologías del sonido logran convertir la potencia de la música grabada en un elemento imprescindible del ritual. Asimismo, músicos de agrupaciones versátiles han entrado a escena aportando al carnaval, además de un nuevo conjunto instrumental de teclado y bajo eléctrico, una nueva cadencia: la de la música cumbia.

De igual manera, con la presencia de músicos que se desenvuelven en otros contextos festivos donde la cumbia es requisito imprescindible se ha motivado la introducción de nuevos ritmos y piezas musicales al repertorio de carnaval. Por esta razón, una de las demandas actuales de los carnavaleros ha sido la presencia de un animador, en muchos casos *sonideros*, para que agradezca y motive a la audiencia durante la presentación de las cuadrillas, pues este personaje, a través de su micrófono, refuerza el vínculo entre los huehues y sus espectadores.

En Xonaca, principalmente, la música de banda acompañó durante algún tiempo a las cuadrillas hasta que por razones económicas se abandonó, sin embargo, esa sonoridad quedó grabada en la memoria. En nuestros días, las cuadrillas de los Huehuesabrosos de la colonia Alamos, Los Arrabaleros y La Experiencia y Juventud de Xonaca, han tenido buena aceptación con la reintegración del sonido de saxofón en su acompañamiento musical.

Por otra parte, tomando en consideración las condiciones en materia de política cultural, el carnaval no ha permanecido invisible. Actualmente, transita de la censura por provenir de los barrios, estigmatizados como espacios marginales, al reconocimiento y dignificación por parte de las instituciones en su encomienda por “salvaguardar” el patrimonio histórico y cultural del municipio. El creciente interés sobre lo patrimoniable ha puesto en diálogo a los carnavaleros con políticas locales, nacionales, globales, y entre ellos mismos, para poder mantener la tradición bajo su custodia o por el contrario convertirla en algo de mayor impacto planteando el carnaval como espectáculo. Naturalmente, se trata de

un proceso inacabado y conflictivo que puede tomar otros rumbos debido a la multiplicidad de respuestas que ha generado el debate sobre su “tradicionalidad”.

La Tradición Sonidera En Puebla

Durante los últimos años, “lo sonidero”, en la búsqueda de su reconocimiento como elemento identitario de la actual cultura mexicana, ha logrado cierta popularidad como tema antropológico³⁴; su análisis, al tratarse de un fenómeno que surge con la industria tecnológica del sonido, lo ha interpretado como una práctica de resistencia y en términos de una cultura de masas que emerge de “*los referentes empíricos que la existencia urbana [...] ofrece*” (González C., 2003, pág. 107) y que se reproduce a través de las dinámicas capitalistas como un tipo de cultura de la clase trabajadora.

En palabras de Blanco, los *sonideros* son “herederos, actualizadores y transformadores de una históricamente profunda tradición de ritualidades colectivas, hoy fundamentales en la resistencia y la identidad de lo popular frente a ciertos elementos globalizantes-homogenizantes que nos ha traído la modernidad” (2012, pág. 54). Bajo este mismo enfoque, González menciona que, “el sonidero mezcla economía informal (comercio y trabajo), mercado tradicional (tianguis por ejemplo) y microempresa” (2003, pág. 111). Desde esta mirada, el movimiento *sonidero* es interpretado como una expresión de resistencia y combate a la modernidad por parte de las llamadas clases populares. Blanco lo define como un espacio en donde los jóvenes encuentran una de las pocas opciones de reconocimiento y socialización (2010, pág. 359); sin embargo, considero que hablar de resistencia despoja a las colectividades de su capacidad de agencia y las sigue colocando como fichas dentro de un juego que ellos no manejan. De igual forma, al centrar su atención en la explicación que ofrecen los dueños de los *sonideros* más reconocidos del país, su examen descuida los contextos en los que el *sonidero* rompe con las dinámicas de mercado para integrarse dentro

³⁴ Véase Gonzalez, 2000; Blanco, 2008, 2010, 2012; Rivera, 2009.

de otros rituales colectivos, como el carnaval, e ignora la trascendencia de la experiencia *sonidera* fuera de la lógica que impone su industria.

Tomando en consideración los trabajos de Sevilla (1996, 2000) y Blanco (2008, 2010, 2012), podemos afirmar que los antecedentes de la práctica *sonidera* se encuentran en el devenir histórico de los salones de baile. Para Sevilla, el surgimiento de estos espacios es “resultado del proceso de secularización e internacionalización de la cultura, generados por un determinado tipo de urbanización” que se inicia en los años 20 (1996, pág. 45). Blanco, por su parte, agrega que en esta década se inicia el proceso de creación de la “cultura popular” con la llegada masiva de gente de provincia a la capital que busca vivir la experiencia de la modernidad a través de su arquitectura y vida nocturna (2010, pág. 360). Sobre este mismo periodo, Sevilla apunta que se dio la *fiebre del baile* y con ello el surgimiento de un nuevo tipo de lugares para bailar:

“la gente podía bailar en los más diversos lugares, tales como academias y estudios de baile, cantinas, casinos, carpas, cabarets, centros sociales, clubs privados, balnearios, frontones, cines, circos, parques, pulquerías, teatros, salones de baile y salones para fiestas [...] en los que se escuchaban simultáneamente dos grandes corrientes musicales: la afroantillana y la estadounidense” (Sevilla, 2000, pág. 98).

En este contexto, el danzón dominaba la escena, las orquestas tropicales mexicanas comenzaban a explotar el mercado y artistas extranjeros, principalmente de Cuba, viajaban a México con la finalidad de aprovechar la popularidad de estos ritmos bailables (Blanco D. , 2012, pág. 54). Ya para la década de los 40, el mundo de los salones de baile, las rumberas y el baile caribeño, es retratado en el cine, permeando en gran medida la identidad sonora del mexicano y su vida social (Blanco D. , 2010, pág. 361). Asimismo, durante este periodo, “el fonógrafo y el cinematógrafo [...] permitieron, como nunca antes se había observado, la rápida exportación de modas musicales y dancísticas a nivel internacional” (Blanco D. , 2010, pág. 360).

Unos años más tarde, con la aparición de nuevas tecnologías del sonido como la rocola, la radio, el disco y la vitrola más los procesos de ciudadanización “aparece la

capacidad de consumir y bailar los nuevos ritmos que la ciudad proveía” (Blanco D. , 2010, pág. 361). Es con la democratización de dichas tecnologías que la práctica *sonidera* establece sus inicios. Lemos apunta que “a causa de la diseminación de la tecnología digital, gran parte de las músicas pop(ulares) del mundo empezaron a producirse electrónicamente, con equipos cada vez más baratos y accesibles” (Lemos, 2012, pág. 45). Y no solo a producirse, sino que se abrió la posibilidad de poder manipularla.

Es con la aparición de esas primeras consolas y su adquisición en manos de la población que no tenía acceso a la costosa vida nocturna de las ciudades que se les encontró un uso social y comenzaron a ser empleadas para animar eventos sociales en la vía pública, ya sea como parte de festejos privados: bautizos, XV años, bodas y fiestas patronales de los barrios o como alternativa más accesible, monetariamente hablando, a los bailes que se realizaban en los grandes salones de baile. La calle se retomó como espacio festivo por *sonideros*; como bien apunta Blanco, “los grupos populares siempre han bailado y lo han hecho en la calle; [como ejemplo] no deben olvidarse las posadas, los carnavales y las fiestas regionales de cada pueblo o barrio” (2010, pág. 375). González, de manera similar, puntualiza que, “los bailes callejeros son “la disco del pobre” (2003, pág. 105).

En Puebla, González (2003) afirma que “la renta de equipos ya existía en el ambiente cultural poblano desde antes de que el movimiento *sonidero* tomara fuerza [...] se presentaba solo en los intermedios de las “tocadas” de grupos musicales [...] ocupando una posición relativamente subordinada con respecto a los grupos” (pág. 96). El señor Ramón Téllez (2014) recuerda que los primeros equipos con los que se trabajaba fueron *estéreos* de fayuca que llegaban a la *seis poniente*, al mercado de la Victoria, en donde antes se comercializaban este tipo de mercancías, por ahí de los años de 1960.

Con el paso de los años, en barrios y colonias populares, el *sonidero* se convirtió en un elemento fuerte de reconocimiento y las calles se transformaban en salones de baile cada ocasión que la población lo requería. González (2003) refiere que, “el consumo musical mediante sonidos fue tomando importancia entre las clases populares en la medida en que poco a poco se hizo más caro contratar grupos musicales [además de que un sonido] toca tanta música como tenga –sin importar la actualidad, antigüedad, complejidad o sencillez de las canciones-” (pág. 96).

Paulatinamente, al igual que en el Distrito Federal, los *sonideros* fueron adquiriendo equipos más sofisticados, ganaron renombre y se convirtieron en opciones de divertimento popular tras ofrecer nuevas sensibilidades con el uso de nuevas tecnologías de luz y sonido. Blanco señala que:

“en los ochenta, junto con la crisis económica y social que afectó sobre todo a los jóvenes, los sonidos dan su gran salto, de las pequeñas fiestas barriales a las grandes instituciones actuales, con marcas masivamente reconocidas y toneladas de equipo. Los sonidos en esta época se convierten en un espacio de identidad para una nueva generación de jóvenes criados en la pobreza, sin servicios públicos, en las periferias de las ciudades y bajo duras condiciones de vida” (2010, pág. 365).

En Puebla, el Samurai de Miguel Martínez y el Fantasma de César Juárez, son los que han alcanzado mayor fama y seguidores, pero sólo representan un pequeño porcentaje de todos los *sonideros* que hacen circular la cumbia *sonidera* en Puebla y sus pueblos, puesto que, “el gusto por los sonidos no es exclusivamente urbano” (González C., 2003, pág. 98).

Los bailes que se organizaban esporádicamente se fueron haciendo periódicos; al menos una vez por semana, en diversos espacios de la ciudad, se cimbran las bocinas y los cuerpos de la población que se identifica con este género. Por su visibilidad, las autoridades municipales comenzaron a regular el cierre de calles y espacios públicos en los que se llevaban a cabo dichos bailes; sin embargo, a pesar de la supervisión y regulación, espacios al aire libre en barrios, *juntas auxiliares*³⁵ y colonias periféricas, se han ido consolidado como recintos *sonideros*; ejemplo de ello, la *Plaza Los Gallos*, ubicada a unas cuadras de la central camionera, en donde se realizan los bailes más esperados por la banda *sonidera*.

³⁵ Forma de gobierno local contemplada en el artículo 224 de la Ley Orgánica del municipio de Puebla. En el municipio existen 17 juntas auxiliares, de las cuales, La libertad, Ignacio Romero Vargas, Ignacio Zaragoza, San Baltazar Campeche, San Felipe Hueyotlipan, San Jerónimo Caleras, San Pablo Xochimehuacan y Santa María Xonacatepec han sido ya absorbidas por la mancha urbana, siguen en funcionamiento, y en todas ellas, hay presencia de huehues.

El crecimiento del fenómeno *sonidero* ha logrado superar las fronteras nacionales principalmente por los constantes desplazamientos de población mexicana a los Estados Unidos. En internet es donde se hace evidente el gusto musical y dancístico de los migrantes.

Ya entrados los 90, en el acontecer diario de la gran urbe, el carnaval se encontró con *lo sonidero* para asegurar su continuidad; el proceso ha sido lento e implicó cambios importantes. Para entender dicha relación, enfatizaremos tres aspectos de la práctica sonidera: la música, la danza y una eficaz “estética sonidera”.

La Cumbia Sonidera.

La música que se ejecuta en un evento *sonidero* toma como base ritmos tropicales, principalmente la cumbia. Entre la gente que se reconoce como *sonidera* hay clasificaciones que permiten distinguir, musical y dancísticamente, las cumbias con base en el ritmo y la velocidad de la pieza. Localmente se distinguen tres tipos: a) las cumbias poblanas, piezas con letra, melodías lentas y planas, “planas” porque de acuerdo con los bailarines, no permiten realizar secuencias corporales complejas debido a su monotonía en la melodía; b) las peruanas, de esencia andina, con letra y un *tempo* acelerado y constante, permiten realizar una mayor diversidad de pasos; por último, c) las peñoneras³⁶ consideradas las mejores piezas para bailar *sonidero* ya que por sus constantes cambios de ritmo y velocidad permite a la pareja improvisar y realizar más *adornos*³⁷ en su ejecución.

Los *sonideros* (locutor/deejay) crean piezas musicales nuevas en cada presentación con el uso de sus tecnologías. Durante la reproducción, las cumbias, salsas, vallenatos, rumbas y otros ritmos caribeños, pueden acelerarse o rebajarse³⁸ con el uso del *pitch*, para extender su duración se puede repetir alguna sección de la canción por tiempo indefinido; y

³⁶ Peñoneras hace alusión al Peñón de los Baños, barrio del Distrito Federal donde se dice que el sonidero tiene su origen.

³⁷ Gestos con las manos o los pies al bailar

³⁸ Hacer más lenta una pieza.

para personalizarla se agregan efectos de eco, reverberación, o *samples* (muestreos musicales) con el nombre del sonido y su slogan. En la consola se crea y se improvisa. Nunca habrá dos *toquines*³⁹ iguales. Estas características son las que diferencia la cumbia *sonidera* de las cumbias comerciales; la cumbia *sonidera* se personaliza, es única.

Referentes sonoros de otros contextos culturales son difundidos a través de las músicas que los *sonideros* manipulan. Los temas pueden ir desde adaptaciones de música clásica, temas de la cultura pop o cualquier acontecimiento de la vida social, local, nacional o internacional. Un gran porcentaje de piezas constan solo de melodía y los ritmos contemplan un amplio espectro de géneros musicales como el porro, la guaracha, el guaguancó, el vallenato, la cumbia villera, la rumba, el son, la salsa, la bachata y el merengue. Entre pieza y pieza es común escuchar otros ritmos o canciones de moda de géneros electrónicos o reggaetón. En palabras de Blanco, el *sonidero* es la voz autorizada, el piloto de viaje; él crea una *esfera pública diaspórica* que permite, a través de la música, crear un espacio liminar que permite vincular sonoridades (2010, pág. 371).

Otro aspecto a destacar es el papel del *sonidero* quien desde su micrófono agrega personalidad a las músicas con sus comentarios y la lectura de los saludos que el público le hace llegar en pancartas muchas veces improvisadas y recientemente a través de mensaje de texto o vía whatsapp. De acuerdo con González (2003), los saludos ya existían desde la participación de los grupos en vivo, pero fueron introducidos en el ambiente *sonidero* porque el público lo demandaba (pág. 96). Blanco por su parte apunta que, “los saludos son incluso a veces más importante que la música para los asistentes” (2010, pág. 367) ya que entre saludo y saludo se critican temas de la vida pública y se sensibiliza a los asistentes al hacerlos protagonistas del evento. En algunos textos, el *sonidero* es, desde una mirada muy romántica, comparado con un ser extraordinario que a través de su trabajo es capaz de crear una atmósfera catártica.

González señala que “lo que principalmente atrae al público de gusto *sonidero* [...] es el exceso tanto en las luces como en el audio” (2003, pág. 103); pero más allá del alto

³⁹ Toquín – Presentación sonidera, también aplicado en el mundo de los rockeros.

volumen y las luces, se trata de las sensaciones que produce ese exceso en el cuerpo y cómo estas se reflejan en la ejecución de los que bailan. No es el exceso por el exceso.

El Baile Sonidero.

En un baile *sonidero* no existen reglas sobre cómo interactuar dancísticamente. Puede haber parejas, tríos, o grupos mixtos sobre la pista, lo principal es saber bailar bien. Edad, género, clase social y preferencia sexual, pasan a segundo término, lo que verdaderamente importa es el dominio del *estilo sonidero*. González enfatiza que, “la identificación [de los asistentes] se manifiesta, principalmente, en la convergencia de gustos musicales y en la capacidad de crear y disfrutar un mismo ambiente” (2003, pág. 101).

Coreográficamente, *la rueda* es la figura distintiva y puede haber varias revelándose al mismo tiempo. Si los bailadores son buenos se *abre rueda*⁴⁰ y los asistentes poco a poco se colocan alrededor, formando un círculo para observar la destreza corporal de la pareja; si no logran sobresalir, simplemente el público no prestará atención y dicha pareja tendrá que adecuarse a las dimensiones del espacio disponible si desea seguir bailando.

El estilo *sonidero* no es nada sencillo; la técnica es bastante peculiar y está basada en mantener el círculo de fuerza entre la pareja para poder señalar las indicaciones y giros. Sí alguien no sabe bailar *sonidero* se nota inmediatamente porque “cuadra los tiempos” tal como se enseña en las escuelas de baile. La técnica *sonidera* es algo que se explora en la vivencia del *sonidero*, observando y bailando en la calle. No hay más.

En el ámbito *sonidero*, travestis y homosexuales son ampliamente reconocidos por sobresalir como los ejecutantes más diestros; su gracia al portar su vestimenta, la fuerza corporal que les permite hacer cambios más impetuosos con la pareja sin perder el equilibrio y la habilidad de improvisación, les conceden gran popularidad. Cuando se *arma una rueda*,

⁴⁰ Abrir rueda – comenzar a bailar con la intención de formar un círculo de espectadores alrededor de la pareja.

ellos suelen ser los que se encuentran al centro y muchos se disputan el turno para *rolarlos*⁴¹. Debido a esta forma de interacción, a los bailes *sonideros* también se les ha etiquetado como “espacios de respeto y tolerancia social hacia grupos minoritarios” (Blanco, 2010, pág. 366); sin embargo, considero que la tolerancia no puede ser reducida a su aceptación como buenos bailarines, sino también la creación de colectivos unidos por lazos de amistad que se reúnen para convivir y bailar; mismos que se hacen visibles en el carnaval.

La Estética Sonidera.

La consolidación de la cumbia *sonidera* en México se dio principalmente a través de tres vías: la reproducción masiva de sus producciones musicales, la construcción y fortalecimiento de redes comerciales en la economía informal y la creación de una estética propia.

Las grabaciones de las presentaciones *sonideras*, en formato de audio y video, son productos que gozan de gran aceptación en el consumidor *sonidero*; su compra puede ser realizada al finalizar el evento sí es que los *sonideros* cuentan con sus propios equipos de grabación o al día siguiente en establecimientos dedicados a la promoción *sonidera* dentro de mercados de abasto popular y puestos ambulantes de venta de piratería ubicados en distintos puntos de la ciudad. El registro condensa y permite la re-producción de la experiencia individual y colectiva, musical y dancística, del *ser sonidero*; González lo reconoce como “registros de existencia urbana” (2003, pág. 114). Mucha gente suele coleccionar los discos de los bailes a los que ha asistido, no es tanto por la música, sino por los saludos; “el saludo busca no solo hacer conocida la presencia de una banda o de cualquier grupo de seguidores, sino, principalmente, fijar la presencia de los asistentes” (2003, pág. 106). Para Blanco, los saludos y su registro “son los nuevos rituales de revitalización de los lazos sociales y reforzamiento de la comunidad” (2010, pág. 374).

⁴¹ *Rolar* es una palabra ampliamente usada en los bailes sonideros para pedir la salida de uno de los bailarines que participan en la rueda para poder entrar en ella y bailar con el ejecutante más hábil.

Cada sonido tiene su punto de venta autorizado en el mercado informal, principalmente al interior de los mercados como el Hidalgo, Morelos, el de “la 18”, “La Cuchilla”, entre otros. Cada *sonidero* puede llevar un encargado, o dar permiso a otras personas, para grabar y distribuir estos materiales. El “Sabrosito” recuerda que, cuando se inició en el negocio, acudió a pedirle permiso a Miguel Martínez, dueño del sonido Samurai, para poder realizar las grabaciones de sus eventos y poder venderlos; de hecho, su apodo también nombre de su marca, fue tomado del uno de los samples que emplea este sonido para identificarse entre la banda; el sonido Samurai es “el más sabroso” (“El Sabrosito”, 2015).

Cuando un *sonidero* está próximo a presentarse sus carteles y rótulos⁴² se apropian de los espacios públicos. Enrique Lara, del Sonido Maracaibo, señala que la publicidad retoma las características de los cartelones en blanco y negro de la lucha libre; 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 más la atención (Lara en Holtz & Mena, 2009). Fernando Rivera, publicista gruperero, 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 en Holtz & Mena, 2009).

Al sonido, las calles los anuncian; postes de luz, bardas, teléfonos públicos y muros⁴³, funcionan como sus principales medios publicitarios. El cuerpo de sus seguidores muchas veces transita publicitando al *sonidero* de su preferencia mediante logotipos impresos en sus ropas. Playeras, chamarras, sudaderas, gorras, forman parte de un mercado paralelo que se ha estimulado por el gusto y aceptación de *lo sonidero*.

El medio de comunicación más explotado ha sido el internet. A través de sitios web propios y la utilización de las redes sociales se tiene acceso a foros de discusión, calendarios de presentaciones y galerías de imágenes, música y video. En Puebla solo una estación de

⁴² 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 busco crear su propio logo (Ruelas entrevistado en Holtz & Mena, 2009).

⁴³ Ramón Rojo del sonido La Changa señala que las bardas son influencia de los eventos masivos que ya empleaban este medio para hacerse publicidad (Rojo en Holtz & Mena, 2009)

radio llegó a programar este género musical: Frecuencia Sonidera por el 1059 de FM. Ahora solo se puede hacer por internet.

Carnaval ¿Todo el año?

En este apartado se incluyen otros momentos y plataformas en los que, fuera del tiempo establecido por la tradición, el carnaval se hace presente vinculándose con otras dinámicas de la ciudad y que, de una u otra forma, provocan que haya cambios en la forma de concebirlo y reproducirlo.

Participar fuera de los tiempos del carnaval es un tema que ha generado debate a su alrededor: fuertes críticas, burlas y comentarios sarcásticos acompañan dichas participaciones. Durante este año, al menos en 10 ocasiones, cuadrillas de huehues se dieron cita para cubrir diversos eventos: el día de la Santa Cruz; el día de Santa Cecilia, patrona de los músicos; diversas presentaciones en el pueblo mágico de Cholula; durante unos 15 años; acompañando a un grupo de música cumbia en un salón de baile; en la exposición de ofrendas de día de muertos en la Casa de Cultura; en la toma de una fotografía masiva para la realización de un documental; en la fiesta anual de San Carlos Borromeo en la colonia Lomas 5 de mayo; el 15 de septiembre y el 10 de mayo; son algunas de las fechas donde el carnaval se hizo presente.

Ahora bien, más allá de señalar un “abuso de la tradición”, se debe considerar que muchas de las participaciones dependen de otros vínculos y favores que se solicitan entre carnavaleros. Algunas presentaciones son gratuitas, otras pagadas, pero son reflejo de las dificultades que las cuadrillas tienen para recaudar fondos en un contexto que se ha vuelto competitivo por la cantidad de cuadrillas existentes.

A pesar del descontento, la presencia de los huehues en otras temporalidades es una realidad y dichas intervenciones se han convertido en determinantes para la construcción de nuevos caminos en las formas de hacer el carnaval. Finalmente, este ejercicio aspira a

demostrar que el carnaval no puede ser explicado basándose sólo en lo que ocurre durante tres, cinco o siete días de fiesta.

Los Medios de Comunicación.

Escuchar noticias sobre el carnaval en la metrópoli es un tanto extraño y provoca asombro cuando se declara su existencia en la capital. Gente ajena a la práctica y a los barrios, reconoce el carnaval de Huejotzingo como su referente más inmediato debido a que los medios de comunicación locales le exhiben como una excelente pieza del folclor poblano digna de ser admirada.

Por otra parte, aunque el capitalino del siglo XXI sabe de la existencia de los *huehues* no los vincula al carnaval. La imagen de exceso y libertinaje con las que se identifica a los magnos espectáculos o rituales reificados, que se desarrollan principalmente en Veracruz, Mazatlán y Brasil sostiene el imaginario global sobre el carnaval en América. Mujeres sensuales, borracheras, carros alegóricos, desfiles, ritmos afrocaribeños, reyes y reinas, son sus principales referentes. Este hecho no es gratuito, es respaldado por un gran aparato publicitario con fines turísticos que lo pone en circulación instituyéndolo como paradigma estético de esta práctica festiva. Gracias a la mediación del internet, YouTube ha aproximado a los carnavales del mundo; aunque menos recurrentes, existen menciones de las celebraciones europeas de España, Italia y Francia.

En los noticieros locales, el carnaval de los barrios no ha tenido un lugar estable; se tambalea entre la valoración positiva que le concede el mote tradicional y los malestares que ocasiona su circulación por las calles de la ciudad. Javier López Díaz, locutor de un noticiero matutino en una cadena de radio local, durante muchos años ha criticado la participación de los huehues y ha reportado, como parte de su trabajo, las complicaciones viales que produce el carnaval: peleas, asaltos, accidentes y muertes que han tenido como escenario el carnaval, aunque estos no sean originados en él. Sea o no su punto de vista, este espacio informativo,

al ser es uno de los más escuchados ha contribuido en la formación de un estereotipo que identifica al carnaval como un contexto conflictivo y al huehue como borracho y vago.

En los diarios, principalmente en el Sol de Puebla, las noticias sobre el carnaval en los barrios, ha sido opacado por los acontecimientos de la festividad en Huejotzingo, principalmente por dos razones: el valor cultural dado por sus 147 años de antigüedad y la recurrencia de notas que dan cuenta del número de lesionados y muertos que se reportan por el abuso de mosquetones. Algunos diarios electrónicos dedican notas sobre el carnaval, pero no tienen tanto alcance⁴⁴; de hecho, es más representativo que la entrevista o foto se encuentre impresa ya que se convierte en un artículo de colección para los carnavaleros.

El carnaval raramente aparecía en los noticieros de las televisoras locales; fue hasta 2008, con el primer *Carnaval de huehues*, organizado por el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP) que los espacios de las televisoras locales –Televisa, Tv Azteca y Sicom– comienzan a abrirse para los huehues. El objetivo central radicaba en que los huehues expresaran en público lo que tenían para decir de sí mismos, poniendo especial atención en los significados de su práctica. Fue a través de los medios de comunicación que la idea del huehue como sátira del hacendado colonial se fue consolidando en el imaginario del carnaval.

El tema *sonidero* en los medios locales es casi inexistente, sólo se convierte en nota de interés cuando enmarca malas noticias. La publicidad para sus eventos no es siquiera considerada en estos espacios; de hecho, nunca fue necesaria pues siempre han sabido cómo llegar a sus seguidores. Primero los carteles y las pintas, ahora sitios web *sonideros* y las redes sociales, son los medios que permiten la comunicación. El internet ha demostrado ser más incluyente.

⁴⁴ Como ejemplos podrían consultarse: Agencias (4 de febrero 2016) Huehues en Puebla, orgullo por representar al barrio. *El imparcial.com*. Recuperado de <http://www.elimparcial.com>; Intolerancia (31 de enero 2016) Puebla se viste de fiesta con los Huehues. *Intolerancia, El Político informado*. Recuperado de <http://intoleranciadiario.com/>; Cerón Meléndez, Mariel (5 de febrero 2016) Festival de Huehues en Puebla contará con participación de 16 cuadrillas. *e-consulta.com Referencia Obligada*. Recuperado de <http://www.e-consulta.com>; Notimex (18 de febrero de 2014) Huehues poblanos, una tradición que pasa de padres a hijos. *Poblanerías.com*. Recuperado de <http://www.poblanerías.com>.

El Facebook Es Mi Publicidad Sin Pagar Renta

La aparición de Facebook en 2004 modificó drásticamente las formas de socialización entre las nuevas generaciones. Su uso no se limitó a reforzar los lazos ya existentes, sino que amplió el espectro de opciones de “amistad”. Diversas dimensiones de la vida diaria y ritual dejaron la intimidad del anonimato para ser expuestas, admiradas, criticadas, replicadas y censuradas en todo el mundo y en cualquier momento.

Esto no hubiera sido posible sin el desarrollo de nuevas tecnologías –teléfonos y dispositivos móviles– que permiten registrar, compartir y circular las experiencias en formato digital a través de internet; mismas de las que el carnaval y sus contextos no podían quedar exentos.

Incluso, como si se tratara de una necesidad propia del siglo XXI, las cuadrillas han creado canales en YouTube para subir fragmentos de video de sus diversas presentaciones y perfiles de Facebook para organizarse. Transmitir mensajes de importancia para los organizadores de cada cuadrilla, definir próximas actividades, publicar notas de interés sobre la significación del carnaval y compartir experiencias que permanecen activas durante todo el año, las 24 horas del día. Ambos medios representan otro tipo de experiencias que deben ser consideradas en el análisis de la tradición porque replantean los modos de aproximación y transmisión de los conocimientos y saberes asociados al carnaval. Cambian la percepción del tiempo al extender la línea temporal de manera virtual haciendo posible compartir, en cualquier momento, registros de años anteriores provocando una diversidad de reacciones entre los que entran en contacto con dichos referentes. Asimismo, generan un espacio de opinión en el cual se discute, dialoga y evalúa el carnaval.

Por otra parte, también se convierten en reflejo de las tensiones y diferencias existentes entre las cuadrillas en la búsqueda por una identidad propia frente a la amplia práctica del carnaval en la ciudad.

En dichos sitios, también es común observar los vínculos que se establecen con agrupaciones *sonideras*. En los muros de Facebook los gustos musicales de los carnavaleros quedan expuestos, se *postean* las cumbias de moda, se dedican y recomiendan canciones, se dan *likes* a las publicaciones de los grupos de cumbia, se anuncian los próximos bailes y se comparten los carteles *sonideros*. Los *sonideros* locales utilizan la plataforma como medio publicitario y de promoción; incluso en época de carnaval, los portales *sonideros* son empleados para invitar a la población a asistir a los cierres de carnaval. La apropiación del internet y redes sociales ha facilitado su circulación.

Así también, *sonideros* y carnavaleros, se han sumado al fenómeno de internet de la representación gráfica de situaciones risibles –*memes*– reflejando la inquietud de los jóvenes por explorar nuevas formas de integrar el carnaval a uno de sus lenguajes. De hecho, hasta cierto punto, hacer una distinción entre carnavaleros y *sonideros* resulta innecesaria porque se trata, en su mayoría, de los mismos individuos. Ni todos los carnavaleros son *sonideros*, ni todos los *sonideros* son carnavaleros, pero la relación dialógica entre ambas prácticas es sobresaliente.

Por otra parte, la existencia de estas redes ha permitido el afianzamiento de relaciones comerciales entre Puebla y Tlaxcala. Los proveedores de plumas y los escultores de máscaras son quienes principalmente están activos durante el año ofreciendo sus productos y exhibiendo sus trabajos. *Enrique Méndez, Adrián Bela, Paco Merino, Alebrije Arte y Máscaras Saucedo*, son algunos de los escultores que emplean este medio, ya sea para elaboración, reparación o transformación de caretas. Como bien menciona Adrián Becerra (2016), “*el Facebook es mi publicidad, sin pagar renta*”. De igual manera, la venta de cosas usadas en Facebook se ha hecho bastante popular. Los usuarios han creado grupos para ofrecer máscaras, plumas, capas, vestidos, accesorios y hasta indumentarias completas.

Construyendo Una Puebla Más Moderna

En noviembre de 2013, los noticieros locales hicieron circular la noticia de que el Instituto Nacional de Antropología e Historia exhortaba a los dueños de vecindades y casonas del centro histórico a intervenir las propiedades que presentan un alto grado de deterioro so pena de expropiación, otorgando un plazo de siete meses para realizar los ajustes correspondientes. Los inmuebles a los que hace referencia el comunicado, se ubican primordialmente en la zona de los barrios antiguos. El problema no es el desarrollo de proyectos sobre espacios que realmente necesitan atención antes de perderse, sino los desplazamientos, voluntarios u obligados, de la población que aún habita los barrios y que vive el carnaval. ¿Estas acciones serán temporales?, lo dudo. Los barrios son el sitio del carnaval por excelencia y, aunque el cien por ciento de la población que participa ya no lo habita, mantiene vínculos vivos con el espacio, en este sentido, ¿qué implicaciones traerán al carnaval las transformaciones en la zona?

Después de esta noticia fue inevitable mirar alrededor y notar las modificaciones del espacio barrial. En retrospectiva, desde que Puebla recibió el nombramiento de Ciudad Patrimonio de la Humanidad en 1987, el gobierno municipal y estatal se interesó en impulsar proyectos urbanísticos en el centro histórico para hacer del turismo uno de los principales ejes productivos.

En una primera etapa los barrios quedaron excluidos, las intervenciones masivas se hicieron en el centro histórico; no fue sino hasta la conclusión del Centro de Convenciones, planeado sobre las que fueran antiguas fábricas textiles a un costado del río San Francisco, que se amplió el mapa turístico de la ciudad y se marcó la pauta para nuevos proyectos. En esos años la categoría de patrimonio⁴⁵ se puso de moda y comenzaron a ejercerse acciones para regular, rehabilitar y dignificar el espacio correspondiente al primer cuadro de la ciudad

⁴⁵ Para Álvarez, la noción de patrimonio se entiende como bien colectivo, heredado e histórico (2006, págs. 19-28). Este argumento, que él ha examinado sobre los centros históricos, se ha retomado ideológicamente para justificar la intervención de los espacios y prácticas de la ciudad con la finalidad de unificar, limpiar, controlar y borrar la heterogeneidad social; así como para despojarlas de su carácter “público” al convertirlas en escenarios o actividades muy selectivas que solo son accesibles para ciertos públicos y bajo ciertas condiciones, es decir, las privatiza. Por otra parte, habría que poner atención en las formas en que la noción opera a diversos niveles e identificar las diferencias entre su uso y su aplicación en el plano social.

con la finalidad de conectar el centro histórico con la zona histórica de los Fuertes de Loreto y Guadalupe atravesando los barrios.

En el jardín de Analco, frente a la iglesia del Santo Ángel Custodio, sábados y domingos se instala un tianguis con venta de comida típica y artículos artesanales; a un costado, sobre la 3 oriente se ubica la antigua fábrica de vidrio *La Luz*, el *Museo de la Memoria Histórica Universitaria* de la BUAP, un corredor de universidades privadas, restaurantes y unos cuantos establecimientos con venta de alcohol frecuentados principalmente por universitarios.

En el barrio de La Luz se encuentran dos hoteles, el estacionamiento de ocho plantas que comunica con la plaza comercial Paseo de San Francisco y la quinta Villa Flora, expropiada en 1997, destruida y remodelada para la construcción de oficinas corporativas vacías por mucho tiempo hoy finalmente ocupadas por otro hotel. La polémica intervención de la quinta expuso la tendencia de los gobiernos por modernizar el Centro Histórico⁴⁶ y fue responsable de que en 2013 Puebla estuviera a punto de perder la declaratoria de Patrimonio de la Humanidad.

El Alto integró a su paisaje al Centro de Convenciones, la plaza comercial antes mencionada, dos hoteles *bussines class* y un corredor gastronómico a lo largo del jardín San Francisco. Recientemente, se iniciaron actividades de remodelación de la casona ubicada en la esquina del jardín con miras a ser otro hotel. Este año se inició un proyecto que tiene como finalidad regresarle la vida al barrio atrayendo a la población a mediante la elaboración de 31 murales. Este trabajo de intervención del espacio es impulsado por la empresa de pinturas Osel y la línea de autotransportes Estrella Roja, misma que desde 2015 comenzó a ofrecer recorridos turísticos por las calles de los barrios. Una segunda etapa está pensada para los muros y calles de Analco.

⁴⁶ Esta propiedad fue expropiada en 1997 durante la administración de Manuel Bartlett para la ejecución del proyecto del Paseo de San Francisco del que finalmente quedó excluida. Sobre este acontecimiento sobresalen las noticias que señalan que el desalojo de la propiedad se dio violentamente; asimismo se apunta el papel del INAH en el proceso de expropiación al retirarlo del catálogo de inmuebles patrimoniales por las supuestas modificaciones y por la nula acción para frenar su demolición. Lamentablemente la quinta solo conserva la fachada. Puga M., Javier (Jueves, 26 de febrero de 2009). *La jornada de Oriente*. Recuperado de <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2009/02/26/puebla/mun102.php>

Xanenetla, el barrio contiguo a los Fuertes de Loreto y Guadalupe, solo contaba con la presencia de una franquicia de una cadena de tiendas de conveniencia, hasta que, en 2009, fue pensado para desarrollar el proyecto Puebla Ciudad Mural a cargo del Colectivo Tomate, un grupo interdisciplinario de artistas plásticos que plasmaron en murales la vida de sus habitantes rescatando en algunos la imagen de los huehues. Este proyecto fue expuesto como acciones de “rehabilitación y dignificación en el barrio”, con la intención de mejorar el ambiente urbano de uno de los “barrios bravos” más peligrosos de la ciudad debido al alto grado de inseguridad que se reportaba en la zona.

Dos megaproyectos más se pusieron en marcha durante el 2012: el teleférico y la Estrella de Puebla. El primero, tenía como propósito enlazar Los Fuertes con el Centro Histórico atravesando los barrios desde las alturas. A pesar de que pretendía emprender operaciones a principios de 2013 como parte de la oferta vanguardista que Puebla brindaba al ser sede de la plataforma internacional de negocios y promoción turística Tianguis Turístico, el proyecto fue interrumpido, reducido y reubicado en lo que ahora lleva por nombre Parque Paseo del Teleférico. Paralelamente, para embellecer la vista de la ciudad, las casas de las colonias vecinas fueron pintadas de blanco y azul, aprovechando la similitud de los colores del Partido Acción Nacional con la talavera poblana, ¡qué gran coincidencia!

El segundo proyecto, una rueda de observación de ochenta metros de altura, también planeado en el centro histórico, incitó protestas. El proyecto original la ubicaba en el Paseo Bravo, pero se desplazó a los límites del barrio de Analco, a un costado del centro escolar Niños Héroes de Chapultepec. Este cambio, provocó la intervención de los vecinos del área y obligó nuevamente su desplazo a la zona comercial Angelópolis donde recibió la acreditación del récord Guinness como la rueda de observación portátil más grande del mundo.

Ya para 2014 y 2015 se hace evidente el esfuerzo por invertir tiempo y dinero en la zona para su mejoramiento urbano. La rehabilitación de ocho barrios, remodelando fachadas, banquetas y cambiando la plancha asfáltica por adoquín, no son más que ejemplo de dicha empresa: la recuperación del Centro Histórico. ¿Recuperar para quién?

Cuando inicié el trabajo de investigación, se rumoraba el rescate de los barrios de San Antonio y San José para la colocación de las vías por donde transitaría un tren turístico

que conectará la ciudad de Puebla con Cholula, uno de los más recientes *Pueblos Mágicos* del estado. Hoy este proyecto se encuentra en marcha.

Uno de los últimos proyectos que ha generado amplia movilidad turística en la zona lleva el nombre de *Los Secretos de Puebla* y consiste en la habilitación de antiguos túneles subterráneos y puentes que datan de la época colonial. La idea surgió en 2012 cuando, durante las excavaciones para la construcción del paso a desnivel en el Boulevard 5 de Mayo a altura de la Calzada Zaragoza, uno de ellos fue descubierto. Tal acontecimiento sirvió de pretexto para impulsar esta nueva propuesta turística, pero, inmediatamente, generó mucha polémica porque los espacios han sido revestidos de un halo de misticismo dándole más peso a algunas leyendas que a trabajos de investigación sobre su función real. De hecho, los objetos encontrados en las excavaciones solo han sido colocados como escenografía sin fichas explicativas de su procedencia. Hasta el momento son dos los recorridos abiertos al público: *el Puente de Bubas* y *el Pasaje Histórico 5 de Mayo*.

Aunado a ello, no se pueden ignorar los vínculos que los huehues han tenido que establecer con las instituciones de gobierno para poder ser parte de la ciudad. Por motivos de control del espacio urbano, los representantes de cuadrilla tienen la obligación de presentar una solicitud ante la Secretaría de Seguridad Pública y Tránsito Municipal para obtener el permiso que les da derecho a transitar por la ciudad, cerrar las calles y detener el tráfico vehicular durante su participación. Dicho trámite debe acompañarse de un croquis que señale los horarios y calles donde participarán. Sobre esta situación, el gobierno municipal ha expresado abiertamente el deseo de reducir dichos permisos; sin embargo, los huehues expresan que, si eso llegara a pasar, seguirán saliendo porque esa es su tradición.

Lo *sonidero*, aunque no se quiera por algunos, forma parte del paisaje urbano. Los carteles y las pintas de bardas con una estética bastante particular y difícil de ignorar, dan muestra de su presencia. A pesar de la intensa intervención de la zona, la estética *sonidera* sobrevive a los proyectos urbanísticos. Los carteles colocados uno sobre otro en los postes de luz han pasado desapercibidos a los ojos de quienes “dignifican” la ciudad. De igual manera, otro elemento difícil de ignorar es la sonósfera creada por la cumbia *sonidera* y ritmos tropicales que suenan en diversos hogares y establecimientos comerciales de la zona.

La Angelopolitana

Formada en 1999 por iniciativa de algunos representantes de cuadrilla, la Asociación Angelopolitana de Huehues se planteó dos objetivos principales: regular la presencia de cuadrillas en la ciudad y discutir todo lo relacionado con el carnaval. Al principio las cosas parecían ir bastante bien porque el gobierno municipal comenzó a apoyar económicamente y en especie a la organización para el desarrollo del carnaval; sin embargo, los problemas no se hicieron esperar. Varios miembros le dieron la espalda al proyecto porque notaron que los recursos no eran repartidos equitativamente y había sospechas de malversación de fondos a través de la creación de “cuadrillas fantasmas” que fueron anexadas al patrón. Por si fuera poco, la persona que presidía la organización ya no quiso ceder el puesto, tal y como se había acordado cuando el grupo se instituyó.

Con los beneficios que generó la Asociación, algunos carnavaleros vieron la posibilidad de lucrar y abandonaron sus agrupaciones de origen para dirigir una propia. Este organismo contribuyó así al surgimiento de nuevas cuadrillas. Entre los intentos de legitimarse y establecerse en el gusto del público, hubo cuadrillas que “*no pudieron con el paquete*”⁴⁷ y desaparecieron al año de fundadas.

Igualmente, al estrechar los lazos con el Ayuntamiento, la adopción de sobrenombres para diferenciar a las cuadrillas del mismo barrio se transformó en trámite oficial. Las gestiones administrativas de entrega de recursos y de cierre de calles requirieron que los grupos se identificaran de manera más clara. Así, dentro de un ambiente conflictivo por las separaciones dadas entre familias, algunos optan por el apelativo de “La original” para enfatizar la “antigüedad” de la agrupación frente a las nuevas. En otros, la opción más viable fue adoptar el apellido de la familia que dirige la cuadrilla, el nombre de la calle donde se realiza su cierre de carnaval, algún rasgo característico como el estilo o la elegancia, el apodo de alguno de sus representantes o alguna palabra que denote superioridad como “Los Reyes”.

Uno de los logros más representativos de la asociación fue el llamado “Encuentro de Huehues” que pretendía difundir y dignificar el carnaval de los barrios. Este evento se

⁴⁷ Expresión empleada para referir que una persona no pudo con la responsabilidad de desempeñar una tarea o un cargo.

desarrolló en las instalaciones del Centro de Convenciones William O. Jenkins durante cinco años, marcando el antecedente de la relación del carnaval con las instituciones de cultura y su exposición en otros espacios públicos. Posteriormente hubo cambio de administración, el PAN asumió el cargo y los apoyos cesaron.

Como alternativa a los proyectos de La Angelopolitana, surgió la Asociación de Huehues de los Barrios de Puebla cuyo objetivo sería retomar el camino planteado para la tradición años atrás. En febrero de 2014, a pesar de las negativas institucionales, esta nueva organización realizó un encuentro de huehues sobre el Boulevard Xonacatepec con la intención de difundir el carnaval como un espectáculo de calidad y con potencial para ser considerado dentro de la oferta turística que ofrece el estado. Para ejemplificar esta mirada, transcribo uno de los discursos con los que se recibió a una de las autoridades municipales que apoyaron el evento en el que no sobraron las alocuciones pidiendo por dicho reconocimiento:

Lic. Patricia Zepeda:

Compañeros y compañeras. A nombre de la diputada Socorro Quesada Tiempo quisiera pedirles una disculpa, ella se encuentra en este momento por la sierra [...] y le fue imposible llegar a Puebla [...] sin embargo, ella nos pidió que viniéramos en su representación a decir que no están solos compañeros [...]. Ella está sumamente interesada en transmitir y en difundir todos estos eventos, todas estas tradiciones que forman parte de nuestra cultura [...] para ella es algo prioritario que se le de difusión y tan es así, que los compañeros estuvieron el día miércoles en una conferencia de prensa donde se dio a conocer todo esto la inauguración de estos eventos y a su vez también ha solicitado el apoyo por parte del gobierno estatal. Entonces compañeros yo los invito a que sigamos adelante con estas tradiciones que no las perdamos, son de alguna manera el futuro de nuevas generaciones. Entonces compañeros para nosotros es un agrado estar aquí y compartir este momento con todos los participantes, todos los huehues. Para nosotros es un orgullo verlos. Gracias. Muy amables.

Sr. Guillermo Illescas:

Le queremos decir que la Asociación de Huehues de los Barrios de Puebla le estamos pidiendo que no echen en saco roto toda esta bonita tradición y que realmente nos den esa difusión que necesita nuestro carnaval de los barrios. Gracias licenciada a nombre de la

Asociación de Huehues de los Barrios de Puebla y esperemos que disfrute todos estos bailables que las cuadrillas van a realizar en este día. Gracias a nombre de todos los muchachos y cada uno integrante de las cuadrillas que van a hacer su presentación este día... ¡Gente bonita, gente bonita de carnaval! (Illescas & Yáñez, 2014)

En 2015, persiguiendo casi los mismos objetivos de sus predecesoras, pero con un impacto aun imperceptible por su reciente consolidación, se formó una tercera asociación con el nombre de *Huehues por Tradición*.

Finalmente, a lo largo de 2016 comenzaron los planes para la formación de una más, cuyo principal objetivo será acabar con la formación de nuevas cuadrillas y desaparecer aquellas que sólo salen con el fin de lucrar porque, al no entender ni respetar la tradición, descuidan sus indumentarias, sus músicas y son responsables del deterioro en la imagen del huehue.

Carnaval De Huehues

A principios de 2013, los noticieros empezaron a otorgar espacios a Raúl Bravo Flores, presidente de la Asociación Angelopolitana de Huehues, para invitar a la población en general a asistir a las actividades del “*Carnaval de huehues*” organizadas con ayuda del IMACP. Este “*Programa de fiestas patronales*”⁴⁸, así nombrado por el instituto, retoma el carnaval como tema central y organiza diversas actividades para “dar a conocer” la riqueza cultural del municipio. Entre sus actividades se programaron: la conferencia *Los Huehues* a cargo del arqueólogo Eduardo Merlo, una pasarela de trajes que exponía las indumentarias más costosas de cada agrupación en el zócalo de la ciudad, una exposición de trajes de

⁴⁸ La seriedad dada a este evento, desde mi punto de vista, es dudosa. Cuando me acerque a la entonces representante del IMACP para solicitar información sobre dicho festival dejó entrever la ausencia de un escrito que lo respaldara y, como se tratara de un chiste, me invito a consultar el “registro fotográfico” desde su perfil de Facebook y de su escritorio saco un montón de copias fotostáticas arrugadas del libro sobre carnaval editado por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias en 2011. Actualmente, las cosas parecen estar cambiando por el cambio de administración y la reformulación de estos festivales.

huehue de varios municipios de Puebla en el vestíbulo del Teatro de la Ciudad y un desfile de huehues que contaría con la participación de 23 cuadrillas de distintos puntos de la ciudad para atravesar bailando la avenida Reforma, una de las avenidas principales del centro histórico.

Este festival se sigue llevando a cabo, pero con algunas restricciones y menos presupuesto. En este año, con la intención de mostrar cuadrillas mejor organizadas y con “vestuarios” más elaborados que los presentados por la asociación, el IMACP estrecho relaciones con el INAH. Para muchas cuadrillas las decisiones que toma la *Angelopolitana* son malas porque su presidente quiere involucrar a los huehues en cualquier festividad que se presenta. Como ejemplo de este descontento podemos citar el *Desfile de Calaveras* durante las actividades de día de muertos. A dicho evento asistieron las cuadrillas que forman parte de la asociación ataviados con la indumentaria de huehue, sin careta y con pintura facial simulando catrines y catrinas. Para muchos resultó un evento desafortunado porque en lugar de parecer esqueletos asemejaban pandas.

Ya en el 2016, como resultado de la mancuerna entre instituciones, se presentó una exposición fotográfica de gran formato en el zócalo de la ciudad⁴⁹ y la presentación de cuatro agrupaciones de carnaval en el teatro de la ciudad: El Alto Garibaldi, 26 Oriente “La original” del barrio de Xonaca, Nawi Xochitelpoch de San Miguel Canoa y la Camada Miraflores de Ocotlán, Tlaxcala.

¿Por qué ese repentino cambio de percepción sobre el carnaval de los barrios? ¿Por qué desde 2008 estas actividades vienen desarrollándose por las instituciones de cultura municipal? ¿Qué idea sobre los huehues y el carnaval se quiere difundir? ¿Por qué el festival de huehues no se realizó en los barrios y fue trasladado al centro histórico? Son sólo algunas de las preguntas que surgieron tras conocer y presenciar el programa planteado por dicha institución.

Lo *sonidero* no es considerado como un valor cultural digno de reconocimiento institucional y como tal no cuenta con espacios para su exhibición. De hecho, es considerado

⁴⁹ Esta exposición generó cierta inconformidad porque solo se expusieron las fotografías de una cuadrilla cuando tres habían sido las convocadas.

despectivamente como una práctica de “nacos”⁵⁰ a diferencia de la Ciudad de México, donde se desarrollan proyectos enfocados al entendimiento de dicha manifestación dancístico-musical.

Carnaval. Patrimonio Cultural Inmaterial

La noción patrimonial ha generado un creciente interés en las prácticas culturales de la metrópoli con la finalidad de ponerlas al servicio del proyecto político en turno: la transformación de Puebla.

Durante mis recorridos, acompañando a la cuadrilla El Alto Garibaldi, pude notar que el tema del carnaval se estaba haciendo popular entre diversos agentes. Estudiantes de distintos niveles educativos se acercaban a los huehues para indagar los significados del carnaval y sus las indumentarias: fotógrafos, amateurs y profesionales, realizaban sus tomas para alguna revista o periódico; los reporteros de radio y televisión local se acercaban imprudentemente con micrófono en mano para preguntar sobre las actividades de la cuadrilla y resaltar, en la edición de la nota, el carácter tradicional del carnaval para proyectarlo como un espectáculo al alcance de todas las familias poblanas. Asimismo, estudiantes de antropología e investigadores sociales buscaban establecer nexos con los carnavales para la realización de registros y trabajos académicos con enfoques variados.

Esta serie de experiencias me colocaron frente a la reflexión sobre el creciente interés sobre las prácticas culturales de la metrópoli, el impacto de la noción patrimonial y la integración de los huehues a las agendas culturales.

⁵⁰ Para el termino naco, González señala que, “la estigmatización de las clases trabajadoras de México, y de sus prácticas culturales, es una supervivencia, y a la vez, actualización de la discriminación negativa que los indígenas han padecido desde tiempo coloniales y decimonónicos y no necesariamente es un producto cultural del capitalismo actual” (2003, pág. 13)

Recientemente, la diseñadora gráfica Araceli Herrera creó la marca *Enamórate del Carnaval en el barrio del Alto* con la intención de atraer el turismo para generar recursos del barrio para el barrio. Uno de las primeras actividades fue la venta diversos artículos con la marca impresa –vasos, tazas, tequileros y postales–. Este proyecto también persigue la dignificación de servicios en el barrio y la implementación de jornadas de alfabetización y salud. Para impulsar el proyecto se hicieron circular volantes y trípticos con la imagen de la cuadrilla “embajadora de la marca”, los huehues de *Tradiciones y Costumbres* (Herrera, 2016).

De cara a esta realidad, el carnaval como patrimonio cultural inmaterial, ha llamado la atención de diversos agentes, convirtiéndolos hoy, en piezas del ritual carnavalero porque integran otras formas de interacción que ya no son ajenas a la vida contemporánea e inciden directamente sobre las formas de concebir la tradición. Asimismo, la imagen del carnaval como espectáculo ha empezado a operar entre las cuadrillas.

Lo *sonidero* pese a que aparece frente a los ojos de todos estos nuevos actores durante el carnaval, sigue sin ser considerado como elemento significativo de esta manifestación.

Justificar La Tradición

Conforme avanzaba el trabajo de campo pude notar que los discursos empleados por los carnavalescos para explicar el carnaval eran aderezados con referentes obtenidos de otras fuentes y forzados para encajar dentro de una misma narrativa para dar respuesta a las inquietudes de las personas que se acercaban a preguntar sobre los sentidos del carnaval.

Por otra parte, en entrevistas personales y reportajes difundidos por diversos medios de comunicación, sobresale la tendencia de los representantes de cuadrilla por justificar su identidad como cuadrilla frente a los demás y emprender trabajos de investigación para ampliar los conocimientos que se tienen sobre su tradición. Más allá de su significación local, el carnaval del siglo XXI comenzó a ser emparentado con un remoto origen romano; con la

etimología latina *carne vale* (adiós a la carne) y la relación de ésta, con el ritual católico; con rituales de fertilidad que nunca fueron parte de su realidad; con una supuesta inversión del mundo; e incluso, con la significación metafísica entre el orden del cosmos y las formas coreográficas que se realizan en los distintos bailes.

Isaac Armenta, músico de carnaval, afirmó en un programa radiofónico que la tradición proviene de años previos a la llegada de los españoles y que los *huehues* podrían ser equiparados a un fraile dentro de la jerarquía espiritual por los conocimientos que poseían sobre el mundo. Al tener tales características, estos personajes pudieron hacer la traducción de la música del carnaval comparando las cualidades sonoras entre los instrumentos propios –caparazones de tortuga y teponaztles– y los barrocos españoles –rabel y violín– (Armenta, 2014).

Frente a la necesidad de justificar su tradición, durante algún tiempo cuadrillas de Xonaca y El Alto pusieron en circulación algunos trípticos que expresaban algunos de los significados del carnaval y su supuesto origen. Este material fue aprovechado y reproducido por las nuevas cuadrillas como si se tratara de una verdad absoluta.

Contrario a lo que sucede en Puebla, el carnaval de Tlaxcala ha tenido mayor apoyo y difusión gubernamental gracias a las aspiraciones políticas del estado por lograr alcanzar la declaratoria de Patrimonio Intangible y poder explotar dicho nombramiento. La producción bibliográfica sobre el tema también se ha visto beneficiada de esta situación en el vecino estado y por la cercanía, algunos textos han servido de referencia para explicar las similitudes entre sus elementos⁵¹.

Dos de los temas que más polémica generan entre los carnavaleros evidenciando la necesidad de argumentos más sólidos son: el origen en el barrio y la significación de los elementos que lo caracterizan. En las juntas de cada comisión organizadora es común que, a la par de discutir los aciertos y errores que tuvieron como cuadrilla en el carnaval anterior,

⁵¹ Véase Serrano Pérez, 2013; Montiel, 2008; Lechuga, 2005. En el primero de ellos, su tercer capítulo incluye la significación de algunos elementos de la indumentaria como la cuarta, el grito y la máscara. El segundo, le atribuye el origen de la festividad a los rituales de la *Matlalcueyetl* (fiestas del cerro de agua) y explica e incluye el canto de la muñeca, en náhuatl y español; esta pieza también se representa como parte del repertorio en Puebla pero sin canto. El tercero, describe la diversidad de danzas de carnaval en Tlaxcala con algunas menciones a los significados de sus elementos.

surja el tema de los cambios e innovaciones, propias y ajenas; con ellos, el tema de los orígenes, las anécdotas de cómo era antes y los cuestionamientos sobre si algo es o no tradicional. De manera inconsciente, entre las pláticas brotan las fuentes bibliográficas, orales y electrónicas, empleadas para construir una imagen y un juicio propio sobre lo que el carnaval debe ser.

Ahora bien, mi intención no es invalidar estos argumentos, sino situarlos como parte de un contexto dinámico en el que las exigencias del entorno urbano demandan nuevos argumentos para legitimarse en pleno siglo XXI frente a nuevos actores y públicos.

Significar lo *sonidero* dentro del carnaval no había sido prioridad para los carnavaleros por distintas razones. Primera, nadie se había acercado antes a preguntar sobre esta relación; segundo, porque su presencia ha sido ignorada por mucho tiempo al no corresponderse con la concepción dominante sobre lo que el carnaval debería ser. Sin embargo, en la práctica, el *sonidero* desempeña un papel fundamental; hacer sonar fuerte la música es requisito indispensable para despertar el huehue que todos los poblanos llevan dentro. Como mencioné líneas atrás, el “sonar fuerte” se convirtió en una necesidad y con el paso de los años el vínculo con los *sonideros* se fue haciendo más fuerte. Por esta razón, dedicamos gran parte de este trabajo a la exploración de esta relación.

Los Huehues Y La BUAP.

En junio de 2010, durante mi último año de universidad, los profesores de la Licenciatura en Etnocoreología, hicieron la invitación a representantes de la cuadrilla 26 Oriente *La Original* para impartir un curso complementario sobre las danzas de huehues. Esta colaboración tuvo como antecedente la participación del grupo de música tradicional *Puebloando* en la edición del disco: *El Carnaval en el barrio de Xonaca. Música de los barrios antiguos de Puebla* como parte del proyecto PACMyC de Adriana Bonilla en 2007. Este trabajo también incluyó la investigación de la antropóloga estadounidense Nancy Churchill Conner, en ese entonces,

profesor–investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Los maestros Julián Salazar y Héctor Hernández fueron los encargados de instruirnos en la forma “correcta” de bailar como huehue y explicaron a los alumnos, yo incluido, los significados de cada uno de los elementos de la indumentaria y las piezas musicales. Durante el taller, los maestros carnavaleros hicieron énfasis en el lema que los acompaña en sus presentaciones “Por el rescate, conservación, difusión y dignificación de las costumbres y tradiciones de nuestro barrio”, planteando con él, el descontento existente hacia la presencia de agrupaciones “mal vestidas” sin respeto de lo que es ser un “huehue tradicional”

En ese momento no cuestioné la información porque provenía directamente de personas con una historia de vida en el carnaval; se trataba de agentes privilegiados de la tradición. Ahora sé que aquella información sólo constituye una versión entre muchas de las que se enuncian en los barrios y que además persigue objetivos políticos claros.

En diciembre de 2013, teniendo como escenario el Primer Coloquio Nacional de Etnocoreología, se invitó nuevamente a la 26 Oriente para compartir, frente a un público mayor y dentro de un ambiente académico, su concepción sobre el carnaval. Además de su intervención, los huehues se presentaron en el Teatro del Complejo Cultural Universitario acompañados de bandolón, tololoche, violín y bajo de espiga en manos del grupo *Puebloando*. En total, han sido seis ocasiones en las que esta mancuerna ha aparecido desde que el disco fue editado: tres ocasiones en Xonaca, durante la quema y el cierre en 2008 y al año siguiente; una en Analco como parte de una invitación hecha a la cuadrilla por parte de los organizadores de este barrio (2009); una más en las instalaciones de Escuela de Artes como parte de un ensayo en la que, aunque no estuvo programado así, el público tuvo acceso (2010); y la última, en ese primer encuentro académico(2013)⁵². Como dato extra, durante la presentación del disco, el grupo *Puebloando* no pudo terminar su participación porque el público manifestó que la música no se escuchaba a pesar de que los músicos se encontraban

⁵² Las referencias a la participación del grupo *Puebloando* con la cuadrilla de Xonaca me fueron proporcionadas por José Juan Pérez, músico que participó directamente ejecutando el violín. (Pérez Sosa, 2013)

conectados a los amplificadores; así, las cuerdas tuvieron que dar paso a la participación del teclado y bajo eléctrico con los que desde hace algunos años esta cuadrilla había estado trabajando.

Siguiendo la línea académica, dos tesis tomaron el carnaval como objeto de estudio. Luna (1996) presentó la tesis “Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular. El carnaval de los barrios de Puebla” para obtener el grado de Maestro en Ciencias del Lenguaje; Alvarez (1998) en su tesis de licenciatura en antropología social “El carnaval de Xonaca. Expresiones de identidad y celebración de la fiesta en el territorio barrial” copia íntegramente el capítulo tres del trabajo de Luna y posteriormente, en 2012 es invitado por el IMACP para presenta la conferencia “Espacio urbano y proceso de identidad (Huehues del Alto y Xonaca)” en el mercado del Alto como parte del típico, en palabras del instituto, Carnaval de Huehues⁵³. La mención a estos trabajos, busca resaltar las distintas dimensiones en las que el carnaval se hace patente.

Recientemente, Ernesto Licona, profesor-investigador del Colegio de Antropología Social de la BUAP, junto con sus alumnos y el apoyo de la Mtra. Delia Domínguez, directora del Museo Regional del INAH presentaron la exposición *Los huehues. El Carnaval en los barrios, colonias y pueblos urbanos*. Dicho montaje exhibió indumentarias de huehues prestadas por los representantes de la cuadrilla El Alto, Xonaca, San Miguel Canoa y La Resurrección; además, un álbum fotográfico de la cuadrilla San Bartolo de la colonia del mismo nombre.

Los huehues participantes, con la intención de dar difusión a su tradición, tuvieron que prescindir de sus máscaras e indumentarias durante el carnaval de 2015 porque las piezas estuvieron al resguardo del INAH, ya que la exposición se presentó en los museos regionales de Puebla y San Luis Potosí entre septiembre de 2014 y junio de 2015. Esta muestra también se pensó para ser llevada a Monterrey pero fue suspendida porque aquellos que prestaron sus indumentarias se mostraron inconformes por la ausencia de apoyos para reponer las plumas

⁵³ La nota puede consultarse en: http://puebla.comunicatedigital.com/nota_puebla.php?notanum=21710#.VFJg3xF_Oko

que se habían dañado por el polvo mientras estuvieron en exhibición. Como conclusión, dentro de este proyecto se plantea la publicación de un libro que integre los resultados del registro realizado solo durante el carnaval de 2014.

Pasando al ámbito político pero no ajeno a la universidad, Enrique Agüera Ibáñez, ex-rector de la máxima casa de estudios, se convirtió en noticia junto con los huehues durante 2013. Diversos medios de comunicación expresaron que las organizaciones de huehues apoyarían al candidato del PRI en su campaña electoral a la presidencia municipal con la plena confianza de que su gobierno respaldaría las manifestaciones culturales de los sectores populares, tal como lo había hecho durante su administración en la universidad. Esta postura política frente a la imagen del rector y la universidad planteaba un nuevo escenario: representaba la recuperación de ciertos espacios que habían sido vedados para los huehues, principalmente el zócalo de la ciudad en donde, hasta la fecha, no se permite la entrada sin previa autorización y vigilancia de las autoridades. Este compromiso también sembraba la esperanza de dar continuidad a los apoyos económicos que otorgaba el gobierno municipal y estatal en el mandato de Mario Marín⁵⁴.

Agregaría que, a pesar de que muchos políticos han incumplido sus compromisos con las cuadrillas de huehues; éstos siguen prometiendo apoyos, espacios y proyectos porque están conscientes de que los huehues y sus familias suman un gran porcentaje de votantes en cada uno de los distritos electorales del municipio.

El tema *sonidero* en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla solo ha sido explorado en tres proyectos: una tesis de Ingeniería y Tecnología Industrial en la que se explora “La aportación del cartel sonidero en la gráfica popular mexicana” (Rangel et al., 2001); una tesis en antropología social titulada “El sentimiento del sonido: cultura popular e industria cultural en la ciudad de Puebla” de González Castillo (2000); y el montaje escénico “Tibiri Tabara Poblano” presentado en 2009 por alumnos de la primera generación de la licenciatura en etnocoreología en el Teatro de la Ciudad con la finalidad de mostrar la trascendencia de la cumbia *sonidera* en Puebla.

⁵⁴ Mario Marín fungió como presidente municipal de 1999 a 2002 como presidente municipal y de 2005 a 2011 como gobernador.

Carnaval Sonidero

Al inicio de esta investigación, *lo sonidero* parecía ser una práctica conclusiva del carnaval, relacionados por formar parte del cierre de la festividad y presentarse como una especie de agradecimiento al apoyo del público carnavalero pero, independientes por articularse bajo sus propios códigos. Sin embargo, la participación activa en el carnaval me mostró que la relación entre ambas prácticas era mucho más profunda.

A pesar de esta presencia tan marcada, el *sonidero* sigue siendo invisibilizado por los agentes externos interesados en el carnaval. Incluso, el vínculo busca ser desarticulado, directa e indirectamente, a través de la incidencia de las ideas que plantean una mirada romántica y vacía de la tradición y que sustentan los proyectos turísticos de la última década en la ciudad. Se trata de una imagen de un carnaval estático e inmutable donde *lo sonidero* no tiene cabida alguna.

Por otra parte, la aceptación de los *sonideros* en el barrio, como músicos de carnaval, no debe pensarse como un hecho aislado. Los géneros tropicales, la cumbia y su variante *sonidera* son ritmos que forman parte de la formación del individuo en el barrio y en la ciudad. Por tal motivo, no debe extrañarnos que no se cuestione su participación en el carnaval. Obviamente para los carnavalesos su presencia no era extraña hasta el momento en que se empezó a debatir su validez como elemento tradicional; tal cuestionamiento provocó que las cuadrillas se replantearan el camino de la tradición y se dieran a la tarea de contratar músicos en vivo para no dejar de ser tradicionales.

En esta búsqueda, grupos versátiles acompañados de teclado, bajo eléctrico y tarola se han convertido en las opciones más próximas para aquellos que han decidido regresar al “buen camino”. Independientemente de esta tendencia, la presencia de *lo sonidero* sigue siendo considerable y su influencia ha sido tal, que ya es imposible pensar el carnaval y *lo sonidero* como fenómenos independientes.

Esbozar esta diversidad de entramados en los que el carnaval se encuentra inmerso tiene la finalidad de evidenciar que no se trata de una práctica homogénea ni estable, es cambiante y dinámica. Asimismo, busca ahondar en las circunstancias que han generado cambios en la tradición para restarle protagonismo a los lugares comunes que ocupan la

modernidad y la globalización en las interpretaciones sobre el cambio en la cultura para escapar de la respuesta simplista que superficialmente concluye que “las cosas fueron cambiando”.

CAPÍTULO III

ENTRE MÁSCARAS Y CUMBIAS...

*“Qué bonito es recordar el barrio en que vivimos
Los momentos felices que pasamos
Esas horas intranquilas que vivimos
Y que tanto, tanto nos agobiaron
Recordar la gritería de los niños
Y el pregón de un vendedor feliz
- ¡Hay merengues!, ¡Merengues! -
- ¡Hay nieve, nieve de limón!, ¡La nieve!-
Borrachitos que nos hicieron reír
Recordar a la muchacha que quisimos
Y que fuera nuestro más hermoso amor
Serenatas con canciones que no olvido
Como no olvido nunca a mi barrio querido...”*
(Arredondo, 1977)

A la luz del trabajo etnográfico, este capítulo organiza el cambio a través de cómo fueron apareciendo los conjuntos instrumentales en la historia del carnaval de los barrios. Tomar este camino pretende destacar momentos imprescindibles para entender la complejidad de la práctica carnavalera. Los apartados aquí planteados y su disposición, responden a una necesidad metodológica, más que a una caracterización local fundada en la tradición misma, pues ninguno de los momentos aquí esbozados es percibido como una ruptura entre los carnavales. Bajo este enfoque, la reconstrucción etnográfica, presentando a los huehues y sus músicas como periodos definidos, permite acentuar los cambios y transformaciones que han configurado el ritual carnavalero que hoy conocemos.

Cabe aclarar que la transición entre estos “momentos” no debe ser entendida como un proceso secuencial ni excluyente. No significa que una etapa reemplace a otra desapareciendo en pos de otra mejor, ni que las formas “anteriores” hayan dejado de existir durante la transición puesto que siguen siendo vigentes, aunque bajo otras lógicas. Más bien se trata de una estrategia de análisis que permite acentuar los procesos de cambio y sus efectos en las concepciones y prácticas carnavalescas.

El principal criterio para la organización de este capítulo fue guiado por la diversidad de formas musicales y dancísticas que, sin duda alguna, obligan a cuestionarse las condiciones que permitieron el ajuste de la tradición a tan variados conjuntos instrumentales y estilos dancísticos. Presentar el cambio de esta forma permite evidenciar que cada una de las alternativas sonoras elegidas para acompañar el carnaval generó cambios en la percepción de la práctica y el surgimiento de otros estilos dancísticos.

A lo largo de este recorrido, algunos referentes espacio-temporales podrán parecer ajenos o inadecuados; sin embargo, constataremos que han sido determinantes en las decisiones de los carnavales para seguir reconociéndose en dicha práctica.

Hablar del carnaval en el pasado no ha sido tarea sencilla. La diversidad de versiones existentes se entretiene y nutre de las experiencias, previas y actuales, individuales y

colectivas, propias y ajenas, de quien comparte la información. A pesar de ello, es necesario aclarar que esta condición no resta valor a los datos, sólo los convierte en indicativo de que sus referentes no son cronológicos y, por lo tanto, no deben ser concebidos como tal. Y aunque existe el riesgo de asumir, como incuestionables, algunos referentes/recuerdos que no pueden comprobarse a partir de datos históricos claros y precisos; éstos no pueden, ni deben ser ignorados por su valía social. En palabras de Lenclud “no todos los reportes del pasado son un ejercicio de historia” (1997, pág. 60), por ello, debemos considerar que la experiencia vivida del tiempo es distinta a la conceptualización lineal que conocemos. El carnaval no puede entenderse ignorando alguna de estas dos dimensiones.

En este sentido, se brinda espacio a la historia local para tratar de entender e interpretar las particularidades de la realidad que nos interesa pues, como bien apuntara Don Luis González y González, “no es concebible una familia, una tribu, una aldea y mil formas de minisociedad [y sus prácticas] sin desplazamientos hacia el recuerdo” (1982, pág. 34). También rescato el consejo de Caro Baroja y renunciaré, en parte, a las *supervivencias*⁵⁵. Mi intención en ningún momento será explicar el carnaval en función de sus formas supuestamente anteriores. Las referencias al pasado que presentaré no se vincularán a las prácticas griegas y romanas, ni a las festividades europeas de la Edad Media, ni mucho menos, a las mascaradas que mudaron a América en la Colonia; sino a aquellas reconstrucciones hechas por los carnavaleros del siglo XXI, desde su actualidad, mediante el uso del recuerdo y sus consultas en internet, aunque parezca absurdo o inaceptable para aquellos que conciben la tradición como algo dado. No se trata de articular la tradición a través del tiempo sino sobre cómo el recuerdo de esta tradición se rescata y articula en el presente para construir su argumento.

Esta postura permite reflexionar la flexibilidad del pasado y su presente como eje argumentativo de toda tradición. Parafraseando a Lenclud, todas las sociedades construyen sus tradiciones en el día a día a través del desarrollo de ciertas perspectivas sobre su pasado, elevando la tradición al estatus de argumento (2003, pág. 88).

⁵⁵ Forma en que Caro Baroja llama a aquellos artificios discursivos empleados por arqueólogos, folkloristas, 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” (1979, pág. 21).

Estas reflexiones, vinculadas al trabajo de campo y a la diversidad dancística y musical, dan pie a la organización de una “historia” que acentúa los procesos de cambio y transformación en el carnaval de los barrios.

Qué Bonito Es Recordar El Barrio En Que Vivimos...

En una de las muchas reuniones en casa de la familia Morales Méndez, Vero comentó que “el barrio era como lo cantan en la canción de la Santanera; así era el caso de nuestros barrios [...] de mi barrio querido [...] cuando la oímos parece que están hablando de nuestro barrio, porque ¡así era!” (Méndez, Comunicación personal, 2014). Esta canción compuesta para un barrio representativo de la ciudad de México y puesta en circulación durante los años setenta por la Sonora Santanera marcó la memoria de muchas personas que se identificaron con su letra. Al paso de los años, escucharla con cierta distancia temporal generó nostalgia e intensificó recuerdos vinculados a la imagen de un barrio y una forma de vida que han cambiado.

Blacking (2013) destaca que “el efecto de la música [entre sus muchas funciones] depende del contexto dentro del cual es interpretada” (pág. 155) y de que “la experiencia a la cual se refiere ya exista en la mente del escucha” (pág. 156); en nuestra experiencia, la canción citada coloca al barrio como uno de los elementos centrales para entender el carnaval y obliga a los escuchas a contrastarlo con la realidad a través de sus experiencias, no solo porque el carnaval sea parte del recuerdo del barrio, y el barrio, el espacio de la experiencia carnalera por excelencia, sino porque nos sitúa de cara a otra realidad. Muchas familias, incluyendo a los Morales, ya no habitan el barrio, el carnaval los une a él.

Frente a este escenario, habría que explorar las nuevas formas de vinculación que los carnaleros establecen con el barrio, así como la manera en que el barrio es apropiado y significado por las generaciones que ya no crecieron ahí. Por ahora nos limitaremos a exponer

recuerdos y experiencias del barrio de un tiempo anterior teniendo presente que, el ayer es filtrado para responder a las necesidades de hoy.

Hace 40 años, el tiempo en el barrio marchaba de manera diferente; había menos ajetreo comparado con nuestra forma de vivir; era mucho más tranquilo. Al amanecer, el barrio se encontraba vacío, parecía desierto hasta aproximadamente las nueve de la mañana, cuando las familias comenzaban a salir de sus casas para realizar sus actividades laborales o de casa. Por el contrario, a las doce de la noche todavía se veía movimiento en las calles, la vida era nocturna.

Mucha gente se dedicaba al comercio. El mercado erigido en 1930 fue punto de encuentro para comerciantes de distintos pueblos de alrededor y población de los barrios: frutas, legumbres, periódicos, carne, carbón, chicharrón, neveros, aguas frescas y pulquerías fueron los sabores del barrio (Tolentino, 2016). Los productos eran transportados con ayuda de burros y carretas a lo largo de caminos empedrados y terracería. Cordero (1986) señala que, “hasta el año de 1907, aunque se le tenía como una de las principales provincias de la República, [Puebla] no dejaba de tener un aspecto de pueblo grande [...] sus calles las más de tierra, empedradas con pasarelas; sus casas con servicios sanitarios primitivos, en unas, pues en otras –la mayoría- no existían; los servicios de agua y alumbrado insuficientes, casi nulos” (pág. 46).

Había muchos oficios, algunos de ellos heredados desde la Colonia, como la herrería, la alfarería, la panadería; mismos que hoy en día se siguen desarrollando, aunque con menos fuerza en la zona. Como en la canción, los neveros pasaban con sus triciclos pregonando “¡Hay nieve, nieve de limón!, ¡La nieve!” y la gente salía a su encuentro, con vasos de cristal en las manos para comprar uno o dos pesos de nieve. Los merengueros muchas veces terminaban jugando voladitos con los borrachitos, casi siempre perdían y terminaban repartiendo merengues entre los que se reunían alrededor porque preferían dejar la mercancía y no su dinero (Méndez, 2014). Durante la noche, a las puertas de las vecindades, era común encontrar los puestos de antojitos mexicanos ofreciendo chalupas, elote, chileatole, esquites, tamales, atole y pan de dulce. Antes no había tanta inseguridad, andar de noche no era causa de preocupación.

En sus crónicas, Cordero menciona que “el vulgo ha sido muy dado a lo fantástico y a lo misterioso. Aún mucha gente ignorante cree en la existencia de la Llorona; que hay brujas que “echan el ojo” a quien trata de hacer mal; que existen fantasmas que cruzan, por las noches” (1986, págs. 55-56); la mención a estas creencias, aunque hechas desde un perfil moralista, es valiosa porque sobre éstas se construirán, desde el presente, algunas justificaciones para el carnaval. La leyenda del Charro Negro, aunque no es citada por Cordero, es rescatada en el presente para justificar una de las piezas de carnaval: el Charrito.

Crecer en el barrio no era cosa sencilla, un bronco ambiente de pobreza y marginación rodeaba las vecindades y calles empedradas. Por la profundidad de la descripción, me tomo el atrevimiento de transcribir un fragmento de la entrevista hecha por Carlos Limón en 2001 para la revista *InTolerancia* en la que se describe una de las caras más crudas de los barrios; realidad que también fue marco del carnaval:

“Nos tocó vivir en un barrio cabrón, lleno de cantinas, de pulquerías, lleno de iglesias, con pocas posibilidades de encontrar un ‘buen ejemplo’. Tienes que jugar en la calle, construir tus propios juguetes, caminar en medio de borrachos o ver las famosas *razzias*⁵⁶, cuando pasaba la policía, la ‘julia’ y todos corrían a esconderse. No había luz, solo un foco en la esquina [...] Historia que vuela entre vecindades como ‘La Marranera’, ‘La Coyotera’, el ‘16’, el ‘5’ o las famosas ‘Islas Marías’ de la 18 [...] Cuando naces en un barrio [...] ya vienes cabrón, tienes que hacerte la idea de ser ‘un cabrón entre los cabrones’ para sobrevivir y ser tomado en cuenta por los demás [...] Te encuentras con la flota, con los chavos, y a veces había broncas [...] defendías tu territorio, el territorio del barrio [...] Había muchos cabrones [...] Muchas veces nuestros amigos, muchas veces enemigos, a veces nos juntábamos para rompernos la madre con otros cabrones [...] Barrio contra barrio. Cuando en los bailes de las vecindades bajaba gente de otros lugares, no los aceptábamos. La gente del barrio es muy celosa: cuida sus calles, sus esquinas... ¡cuida sus viejas! [...] En el barrio aprendes varias cosas [...] Por ejemplo la solidaridad, el apoyo [...] Hay reglas no escritas, tienes que seguir un código [...] ‘entre

⁵⁶ Incursión, ataque sorpresa

putas y cabrones debe reinar la lealtad” (Limón, 2001, pág. 6)⁵⁷.

Esta breve descripción rompe con la idea romántica que por un momento presenta la etnografía y nos coloca frente a otras múltiples caras del barrio en donde la delincuencia y otros males forman también parte de su ser.

Pulquerías y cantinas eran espacios de socialización y esparcimiento muy concurridos por la población adulta: Los Gavilanes, La Gran Estocada, La Mixteca, La Ixcateca y Los Tres Reyes, son algunas de las más recordadas. Esta última dio nombre por algún tiempo a una de las primeras cuadrillas que se formaron en Xonaca. A los borrachitos no se les temía, eran personajes reconocidos; el *escuadrón de la muerte*, por ejemplo, era un grupito que todos los días se reunía en la misma esquina para *con-beber*⁵⁸. A los niños no se les prohibía relacionarse con ellos, no se trataba de gente peligrosa, eran buenos cuenta-chistes; incluso, los pequeños se aprovechaban de la familiaridad porque sabían que a cambio de los mandados recibían buenas recompensas. Durante los domingos y días de fiesta era común ver borrachitos tirados en las banquetas. Al interior del barrio “no era mal visto porque era parte del relajo” (Morales G. , Comunicación personal, 2014), los de fuera, criticaban que la clase trabajadora “[dilapidara] el producto de su trabajo de toda la semana y [llevara] a sus hogares gérmenes morbosos y mal ejemplo [para] sus hijos” (Cordero, 1986, pág. 75).

El consumo de drogas también era parte de la vida en los barrios. Los drogadictos del Alto se reunían en la vecindad mejor conocida con el nombre de *Los Separos*. Ser adicto no era causa de segregación, nadie se avergonzaba porque los vincularan con ellos pues, era bien sabido que “sí llegabas a tener algún problema, ellos te iban a respaldar porque te conocían” (Méndez, 2014).

La gente joven solía organizar torneos deportivos. Había temporadas en las que se acostumbraban las *retitas*⁵⁹ de fútbol entre hombres y mujeres. Para los niños era la mayor distracción. Las mujeres, por su parte, como parte de una instrucción machista, permanecían

⁵⁷ Por las edades de los entrevistados es muy probable que su niñez se ubique entre 1950 y 1960.

⁵⁸ Convivir, reunirse para compartir alcohol.

⁵⁹ Torneos

en sus casas haciendo las labores del hogar, muy pocas se atrevían a ir en contra de sus familias las que lo hacían eran descalificadas socialmente. La gente mayor era muy activa y mientras sus fuerzas lo permitían se mantenían trabajando, esa era su vida y su motor. Los viejos eran pilares de la organización familiar, sus opiniones eran respetadas y no se cuestionaban (Méndez, 2014).

En el ámbito festivo existía todo un conjunto de celebraciones que mantenía a la población activa y en constante comunicación, las redes de parentesco no se reducían a los límites de cada barrio. Los vínculos entre uno y otro se estrechaban y cruzaban durante estos momentos. Entre las celebraciones más recordadas se encuentran: el 21 de enero, donde la gente se reunía en Xanenetla para celebrar a Santa Inés. Mientras que, a los pocos días, el 2 de febrero se visitaba a la Señora de la Candelaria en Xonaca; entre marzo y abril, en la Semana Santa se realizaba el recorrido de las 7 *casas*⁶⁰ y la visita al Calvario, en el Cerro Acueyametepec (cerro de Belén), donde muchas familias de la ciudad se reunían para merendar a las faldas de la loma, costumbre que actualmente no es permitida. El 3 de mayo, aquellos que se dedican a la construcción y sus familias asistían al templo de la Santa Cruz en el Alto, se hacía feria y salían unas mojjingangas a bailar en el atrio de la iglesia; una semana después, se organizaban grandes bailes y se rifaban unos cuantos obsequios para celebrar el día de las madres. El 24 de mayo, día de María Auxiliadora patrona de Balvanera, se organizaba una pequeña fiesta junto a su capilla en El Alto; entre mayo y julio, se celebraba a la Señora de la Luz, su fiesta es movable porque depende del pentecostés; en junio 24, se celebraba a San Juanito, un Santo muy socorrido porque en cada casa hay un Juan; el 2 de octubre, en el barrio de Analco se honraba a Santo Ángel Custodio; dos días después, la fiesta de San Francisco en el Alto. Los últimos días de octubre y los primeros de noviembre, se llevaba a cabo la celebración de día de muertos y la visita a los panteones⁶¹; el 22 noviembre, día de Santa Cecilia, se festejaba a los músicos en Garibaldi; el 12 de diciembre, un día obligado de celebración, día de la Virgen de Guadalupe y para cerrar con broche de oro, el

⁶⁰ Esta práctica consiste en visitar en familia siete iglesias durante la noche del Jueves Santo para representar el acompañamiento de Jesús, en cada una de las caídas que sufrió la noche que fue apresado para su crucifixión.

⁶¹ En la zona existieron al menos 5 camposantos que funcionaron muchos años después de que las Leyes de Reforma prohibieran esta actividad en los atrios de las iglesias. Con la apertura del Panteón Municipal en 1888 los demás fueron clausurados (Cordero Torres, 1986, págs. 159-160).

carnaval entre enero y marzo. Del anterior listado, algunas celebraciones todavía se realizaban hasta hace 14 años. Actualmente muchas perdieron fastuosidad, otras desaparecieron y el carnaval se adaptó. Cabe agregar que, el desplazamiento, voluntario o forzado, de la población hacia otros puntos de la ciudad, y el abandono de la religión católica, han sido factores primordiales de la decadencia de todo este complejo festivo.

Los juegos más esperados en la feria eran el palo encebado y los tendaderos a los que se les colgaban obsequios como juguetes, bolsas de arroz o frijol y codiciadas botellas de alcohol. Ambos eran colocados a una altura considerable para complicar el despojo y obligar a los participantes a demostrar su ingenio y destreza para obtenerlos. También se solía instalar un cuadrilátero en el que muchos luchadores locales se iniciaban. Por otra parte, si había mucha suerte y los recursos económicos eran suficientes se realizaba la quema de toritos.

Normalmente, las fiestas concluían con la participación de un conjunto tropical –más ampliamente conocidas como *sonoras*. Ya para los años ochenta, los sonidos fueron intercalando apariciones con los grupos hasta que adquirieron popularidad. Bailar, dicen algunos, siempre ha sido buen pretexto para conseguir pareja y en muchos casos así fue.

El Carnaval De Antaño

Existe un consenso entre los carnavaleros de que la celebración del carnaval tuvo sus orígenes en el mismo periodo colonial con la instauración del aparato festivo católico y la primera fundación de la ciudad en el barrio del El Alto en 1531. En una reciente investigación, Nancy Churchill recupera un acta de cabildo donde la familia del señor Andrés González solicita permiso al ayuntamiento de la ciudad para salir en desfile de máscaras en el año de 1938 (2007, pág. 10); sin embargo, considero que este dato no puede ser tomado como punto inicial, más bien, como referencia a un momento en la historia local en el que la práctica comenzó a ser regulada o censurada por las autoridades. Para esta autora:

“esta forma de Carnaval [...] nació en la hacienda, donde los propietarios ausentes, los hacendados, organizaban periódicamente grandes bailes a los que invitaban a sus familias, amigos y socios de clase alta. El objetivo de estos bailes era demostrar a los invitados la cultura, el estilo, el poder y el éxito financiero del anfitrión. Los músicos eran a menudo trabajadores indígenas y mestizos quienes, una vez aprendida, se la llevaban a casa, a sus humildes aposentos en la hacienda. Igualmente, los cocineros y sirvientes que tenían la oportunidad de observar los estilos de ropa y los pasos en la danza de los invitados imitaban los gestos de la alta sociedad y representaban un facsímile de danzas, basándose en sus recuerdos de las canciones y los pasos de bailes” (pág. 21).

Méndez (2011) nos comparte una segunda versión la cual señala 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 (Méndez, 2011, págs. 20-27). Por otra parte, muy similar a esta versión, el señor Arturo Carrera nos compartió un relato más extenso que lo complementa. La narración ubica el origen del carnaval en el norte del país y lo hace peregrinar hasta los barrios de Puebla:

El Carnaval llegó a México por el puerto Tampico; con el paso del tiempo se extendió por el país hasta que se asentó en Tlaxcala y de ahí fue traído por los carboneros que laboraron en el mercado de El Alto. Estos trabajadores se trasladaban todos los días de una ciudad a otra hasta que, un lamentable accidente provocó la muerte de muchos de ellos. Se dice que una explosión de pólvora mal ejecutada en la construcción de un puente fue la responsable. Tras el incidente, los familiares pidieron que se enterraran sus muertos en el panteón de San Juan de Dios pero les fue negado y fueron depositados en el panteón adscrito a la iglesia de la Santa Cruz del barrio de El Alto. A partir de entonces, los familiares de los carboneros fallecidos venían de Tlaxcala cada fiesta de todos santos a dedicarles sus bailes de máscaras. Con el paso de los años, estas danzas fueron perdiendo su vínculo con esta celebración y las fechas se fueron desplazando hasta que derivó en el carnaval que ahora conocemos (Carrera, 2013).

Cabe agregar que esta segunda versión forma parte de una reconstrucción hecha por un investigador de Tampico que prometió volver, pero del cual no se sabe nada ni se recuerda su nombre.

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-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., 2016).

Estos relatos también van acompañados de un doble sentido: uno religioso y otro pagano. El primero refiere a la despedida de la carne y al inicio de la cuaresma; el segundo, a la diversión y a la presencia de música, alegría, comparsas, bailables y fiesta.

Como podemos comprobar en las narraciones, el momento de la aparición de los huehues es incierto; sin embargo, la memoria local los ubica en el mismo sitio: El Alto. La primera agrupación de huehues de la que se tiene memoria fue bastante numerosa y se constituyó con población de todos los barrios; gente de Xanenetla, Xonaca, La Luz, Los Remedios y Analco bajaban al Alto para anunciar la entrada de la cuaresma. Los nombres de Don Carlos Sánchez†, Don Pedro Hernández †, Don Emilio Illescas, Don José Flores†, Don Esteban Sánchez †, Trino Apango y Don Manuel Flores, se han mantenido en la mente de muchos como los huehues más antiguos del carnaval.

En aquel tiempo, la intervención de los huehues estaba circunscrita al ritual católico y la fiesta se ajustaba a los tres días admitidos por el calendario litúrgico –domingo, lunes y martes previos al miércoles de ceniza–. En ocasiones su participación se integraba como parte de los programas religiosos de las fiestas patronales y se anunciaba en carteles que eran colocados en las puertas de las iglesias de cada barrio⁶².

El vínculo con la iglesia era más que estrecho. Méndez (2011) relata que participar como huehue a principios del siglo XX, era considerado penitencia por los feligreses. Prestar juramento ante el párroco u ofrecer una promesa a algún santo o virgen llevaba implícita una expiación, entre las que se encontraba la opción de danzar en el carnaval. En ambos casos,

⁶² Luna (1996), rescata uno de estos carteles y puede consultarse en los anexos de su tesis. Este referente es importante porque nos indica que, durante los años 90, las cuadrillas de huehues estrechaban lazos con la iglesia.

como purga o manda, el penitente no debía consumir alimentos sólidos durante los días de carnaval, sólo se le permitía tomar un poco de agua para mitigar la sed y refrescar el cuerpo. Ser huehue, bajo estas condiciones, implicaba también evitar a toda costa revelar la identidad en público, por ello, se acostumbraba ataviarse dentro de la iglesia para salir con la máscara encarnada (pág. 26).⁶³

Para la gran mayoría, el carnaval era diversión simplemente y no interesaba nada más. A la cuadrilla se integraba el que quería siempre y cuando asistiera enmascarado pues la finalidad era mantener, a como diera lugar, la identidad oculta. En las calles nadie mostraba el rostro, para eso estaba la pulquería. Sólo ahí se tenía permitido descubrirse para beber. En algún momento, para ocultar el consumo de alcohol en el carnaval, se llegó a decir que sí un huehue se tambaleaba era por las largas jornadas de ayuno; sin embargo, este argumento fue muy poco creíble porque era común verlos salir ebrios de las pulquerías o tienditas, pero eso sí, guardando la identidad.

Mucha gente recuerda que solo los hombres tenían permitido integrarse a las cuadrillas debido al ambiente desenfrenado que se generaba cuando todo el mundo se encontraba bajo el influjo del alcohol. Algunas familias refieren que en esa época era mal visto que las mujeres participaran por que no era propio de una persona respetable ser parte de tales actos inmorales. Otras por su parte, cuidaban que las mujeres no anduvieran solas durante esos días porque algunos huehues aprovechaban el anonimato y el estado alcohólico provocado por el pulque, para incurrir en algunas faltas a la moral. Algunas de esas ofensas eran toleradas por encontrarse dentro de un marco trasgresor autorizado por el carnaval, sin embargo, no faltaron los casos en los que el juego iba más allá, llevando a considerar el carnaval un contexto peligroso para ellas. Aun así, se sabe de mujeres que participaron disfrazadas de huehues a pesar de toda prohibición. Verónica Méndez (2014) recuerda que en una ocasión se vistió con las ropas de su esposo y no fue hasta que su compadre se fijó en su estilo de bailar que descubrió que se trataba de una mujer detrás de la máscara.

Los huehues más jóvenes que llegaron a participar se hallaban entre los doce y trece años, no por el desarrollo de un aprendizaje en especial, sino porque a esa edad alcanzaban una estatura que les permitía camuflarse entre los adultos. Los niños eran mantenidos al

⁶³ En el texto Méndez presenta este relato del señor Rubén Flores, como un mito de origen.

margen, como espectadores, observando y tratando de adivinar quién de los miembros de su familia se encontraba enmascarado; esto no excluye que los pequeños intentaran, en todo momento, bailar como los mayores e imitar el grito característico de los huehues.

Además de los personajes que siempre han permanecido presentes en la representación –huehues, maringuillas y diablos–, se reconoce que, desde los inicios, la gente se ataviaba conforme a las posibilidades económicas lo permitían. Era común observar, principalmente en Xonaca, brujas, gorilas y una diversidad de personajes tomados de los referentes estéticos y culturales que circulaban en esa temporalidad. Inclusive “Chuky, el muñeco diabólico”, formó parte de sus filas alrededor de 1988 cuando este personaje se hizo popular. Por la cercanía y estrecha relación con Xonacatepec también era habitual encontrar charros en las filas de la cuadrilla; de hecho llegaron a ser más charros que huehues en Xonaca.

Las máscaras se fueron transformando paulatinamente, al mismo tiempo que en la región se consolidaba el tallado de madera en diversos talleres de escultura religiosa en la ciudad. Solo había un estilo en la careta, lo más que se llegaba a cambiar de un huehue a otro era el color de los ojos.

En relación al personaje de la maringuilla se deben mencionar varias realidades. Por un lado, los hombres que participaban lo tomaban con bastante seriedad, la gran mayoría se ataviaba con ayuda de las mujeres de su familia, quienes prestaban sus vestidos, rebozos, blusas y zapatos, para completar la caracterización. En este proceso no faltaba quien, a través de su caracterización, buscaba causar la hilaridad ridiculizando el perfil de la mujer. Aquellas maringuillas no usaban máscaras, empleaban antifaces de cuero forrados con alguna tela de color para evitar ser identificados. Vero Méndez (2014) recuerda con mucho sentimiento las ocasiones en las que su abuela ayudaba a su abuelo a vestirse para el carnaval. Asimismo, era bien sabido que había jóvenes que aprovechaban la ocasión para travestirse. Obviamente, la preferencia sexual era un tema difícil de abordar y muchos aprovechaban irónicamente el anonimato para mostrarse y construirse socialmente.

Las danzas de carnaval se representaban en los grandes patios de las vecindades. Los tendedores de ropa se tenían que desmontar durante esos días para que los huehues bailaran sin tropiezos. Existen muchas anécdotas graciosas haciendo referencia a cómo las señoras

comenzaban a correr tratando de esconder su ropa interior cuando llegaba la cuadrilla (Morales, 2015).

Sí los patios eran pequeños se tenía que bailar afuera, sobre las calles empedradas. Bailar afuera disminuía la potencia de la música y los que se encontraban más alejados de los músicos tenían que hacer un esfuerzo muy grande para llevar el ritmo y no dejar de bailar.

Además del muertero, encargado de recolectar los apoyos entre el público, se recuerda la existencia de *los garrocheros* quienes se encargaban de andar cargando y trasladando la garrocha entre bailada y bailada (Méndez, 2014). Al final del día, se les daba una pequeña recompensa por su ayuda para que se compraran su *chesco*⁶⁴.

Los músicos normalmente se colocaban del lado de los encabezados para poder observar las señas⁶⁵ con las que se les indicaba la pieza a ejecutar y los cambios en la melodía para los cambios coreográficos de la danza. La música del carnaval era ejecutada con violín (a veces dos), guitarra y contrabajo. Los maestros más recordados en El Alto: Don Heraclio y Don Carlos, sobresalían por su capacidad de improvisación y cada año le imprimían al carnaval su sonoro sello característico (Pista-2). *La morena, la marcha, la primavera, los puentes o listones, la estrella, el jarabe inglés, las cuadrillas, y las garrochas*⁶⁶, son las piezas que componen el repertorio “original”; *la muñeca* y *el charrito* son piezas que se piensa fueron integradas mucho tiempo después de iniciada la tradición.

El lugar de los danzantes en las filas de la cuadrilla estribaba en la elegancia de las indumentarias y la reputación en el barrio. En algunos casos obedeció a la proximidad parental con los organizadores, pero nunca fue razón para eximir a nadie del compromiso de presentar una vestimenta admirable. Como resultado, nombres se fueron grabando en la memoria del barrio. Un buen ejemplo: el señor Mario Mejía, mejor conocido como *El Mexicano*, quien desde que se estableció en Puebla con su familia se unió a los huehues y

⁶⁴ Refresco o cerveza.

⁶⁵ En cada agrupación se han establecido una serie de señas para comunicarle al músico desde la distancia que pieza es la que se debe ejecutar o en qué momento cambiar la melodía dentro de la pieza.

⁶⁶ La Garrocha (o garrochas) es una pieza coreográfica compuesta por varias piezas musicales, principalmente polcas que varían de ejecución en ejecución y que sirven de fondo al trenzado de los listones alrededor de la garrocha.

motivado por el recuerdo de la tierra que le vio nacer, decidió bordar en sus capas la expresión *Viva el D.F.*, sustituyendo el característico *Viva El Alto* (Romero M., 2014).

La principal forma de recaudación para el desarrollo de la fiesta eran las llamadas *bailadas*. Estas, consistían en la presentación de algunas piezas del repertorio dancístico-musical a cambio de un apoyo económico. Lo recaudado era responsabilidad de los representantes y se empleaba para solventar todos los gastos de la fiesta como lo son, el sueldo de los músicos, la elaboración de la comida para los danzantes, la pirotecnia y el pago del conjunto tropical contratado para amenizar el cierre. Todas las personas depositaban su cooperación en el *cajón o muertito*, una caja rectangular hecha de madera, con una ranura en una de las caras, que sirve de alcancía. Al ser sólo una la cuadrilla que salía a bailar, el muertito, en cuantiosas ocasiones, se tenía que vaciar hasta cinco veces en un día. Lo recaudado se andaba cargando todo el día dentro de un costalito de rafia y hasta entrada la noche se hacían las cuentas pertinentes (Morales G. , 2015).

El Martes de Carnaval reunía una multitud. La *quema de la cola del diablo*, al final del día, era el acto más esperado. En la calle empedrada, al costado del Mercado de Garibaldi, donde se realizaba el cierre, la población llegaba con horas de antelación para apartar su lugar en las banquetas que rodean la calle; los adultos mayores cargaban sus propios bancos para resistir la espera.

En la noche los diablos eran atados a uno de los extremos de sus látigos, mientras un huehue con antorcha en mano lo sujetaba por el otro. Al llegar al empedrado, todos entraban corriendo. Los diablos tratando de escapar y los huehues intentando incendiar la cola de ixtle de sus diablos cautivos. El juego concluía cuando todos los huehues habían logrado su objetivo: quemar la cola del diablo y, metafóricamente, terminar con el pecado. Esa misma noche, se acostumbraba quemar toritos de pirotecnia y los asistentes, sin importar los riesgos, jugaban, los toreaban y permanecían ahí hasta el final. Se recuerda que “a la gente le emocionada 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 M., 2014). Inmediatamente después, los huehues hacían su última bailada para despedirse del carnaval. Al terminar, los representantes y sus familias ofrecían una comida para todos los asistentes, “Don Manuel [...] era el que organizaba las comidas y el baile ahí en La Coyotera, no se

hacía allí en la calle [...] era ahí en La Coyotera, pero quien llevaba la comida siempre casi era la familia de Don Manuel, su esposa y sus hijas” (Méndez, 2014). También era común que vecinos de los distintos barrios se sumaran voluntariamente y contribuyeran con la elaboración de algún platillo extra para asegurar la suficiencia de comida.

Por la condicionante de guardar la identidad, mucha gente solo llegaba, bailaba y desaparecía; ya no se esperaba al baile con el conjunto tropical. Sin embargo, la fiesta es fiesta, y después de despojarse de sus indumentarias, abandonando la manda o el juramento, muchos regresaban a divertirse.

Durante el carnaval el alcohol no podía faltar; para la gran mayoría, este sigue siendo el mejor remedio para combatir la sed provocada tras bailar durante todo el día. En el *remate*, su consumo se multiplicaba y todo el mundo terminaba muy ebrio: “*la gente llegaba borrachísima, así era el carnaval...*” (Romero M., 2014). Por otra parte, la presencia de alcohol detonó muchos conflictos; robos, riñas, muertes y otro tipo de actos delictivos, tuvieron como escenario el carnaval, aunque no tuvieran su origen ahí. De hecho, algunas personas llegaron a tener denuncias por robo. Lamentablemente, estas noticias se difundían y el estigma del huehue borracho fue fortaleciéndose para los de fuera.

Para el baile de fin de fiesta se acostumbraba contratar a grupos de música tropical, principalmente sonoras populares como *La Altepexana*, *La Dinamita* o *La Santanera*. También se daba espacio a grupos locales y cada año se buscaba impresionar con la invitación de otros grupos. Sí los recursos no eran suficientes, las agrupaciones *sonideras* figuraban como las opciones más rentables de musicalización con las que había gran afinidad.

El carnaval en los barrios se vivió en relativa armonía durante muchos años hasta que una diversidad de circunstancias exigió la separación de algunos miembros y la creación de otras agrupaciones alternativas. El difunto Andrés Guzmán y Don Manuel Flores, son los representantes que vivieron este proceso de transición. Se dice que el conflicto entre ellos se dio por asuntos de dinero y diferencias en la forma de dirigir la agrupación.

A partir de ese instante, la historia del carnaval tomó otro rumbo, pues, con el paso de los años, “*de repente, empezaron a soltarse cuadrillas por donde sea...*” (Romero M., 2014).

¿Dónde Quedó El Muertito? / La Proliferación De Cuadrillas

Las desconfianzas entre los representantes y la falta de congruencia de la administración, generaron inconformidades, peleas y agresiones, que culminaron en la creación de nuevas cuadrillas y fragmentación en las formas de relacionarse en el barrio. Este proceso de segmentación no sólo se dio al interior en la primera cuadrilla. Una vez que hubo huehues en cada barrio, las divisiones continuaron al grado de que hoy se puede hablar de la existencia de más de 60 agrupaciones en la zona⁶⁷.

Aquella primera cuadrilla sin sobrenombres se convirtió en la cuadrilla El Alto Garibaldi y la cuadrilla El Alto La Coyotera; posteriormente, surgieron El Alto Balvanera, El Alto La Cruz, Cuadrilla Real de El Alto, El Alto la 16, Los Meskuiles, entre otras. Al inicio, las nuevas agrupaciones quedaron identificadas por el apodo de alguno de sus representantes como la de *El Loco*, *El Gato* o *El Cabezas*.

Las experiencias alrededor de este proceso se vivieron e interpretaron de manera diferentes. A continuación, algunos ejemplos de esta transición en el Alto desde la percepción de la familia Morales Méndez, (Fam., 2014). Estas miradas solo nos ayudaran a evidenciar las diferencias de percepción y algunas vivencias alrededor del conflicto:

Los Coyotereros siempre se distinguieron porque ponían la comida, algunas personas se quedaron con esa impresión y se unieron a su cuadrilla, pero la realidad es que todo eso lo pagaba Don Manuel con lo que salía del muerto pues ellos cargaban la lana. Cuando se separaron no eran una gran cuadrilla porque prácticamente se integró con pura familia.

Dos o tres años después de ese suceso, Lucio y Mauro deciden desprenderse de la cuadrilla grande debido a que *el Cuquis*, quien llevaba la responsabilidad de la caja en ese entonces, se presentó muy borracho al cierre de carnaval y sin dinero para pagar el sonido; él aseguraba que lo habían asaltado, ese año le creyeron, pero al siguiente año volvió con la misma excusa y decidieron sacarlo de la organización.

⁶⁷ Xonaca y El Alto son los dos barrios que cuentan con más presencia de agrupaciones de carnaval, 16 y 7 respectivamente.

Los Meskuiles eran gente de la 14 oriente; existió sólo como 5 años porque traían buenas agrupaciones a sus cierres. La mayoría de la gente que participó con ellos se llegó a quejar porque decían que eran muy mandones, gritaban y gran parte del tiempo se andaban peleando entre ellos, lo que terminó por debilitar la agrupación hasta su desintegración.

El Alto La 16 también ha sido una cuadrilla que se ha dado a conocer por su mala fama, ya que se dice que sus integrantes abusan del alcohol y no es que en las otras cuadrillas no lo hagan, sin embargo, ellos no lo hacen por divertirse y generan problemas por ser tan descarados.

La cuadrilla de Los Piperos eran pura familia y casi puros niños, no eran más de 15 integrantes. Cuadrillas de 15 integrantes, parece absurdo a los ojos de algunos representantes, pero sí llegaron a existir.

Durante algún tiempo salió en El Alto una cuadrilla de niños de la que se encargaba un tal David. Este señor los andaba acompañando con una grabadorcita y un casete con la música de Don Heraclio para que pudieran bailar.

El Alto Garibaldi lleva más o menos 16 años a cargo de la familia Méndez. La mayoría de sus huehues son gente joven pero proveniente de familias carnavaleras. La gente de antaño de vez en cuando se une a la cuadrilla. Para esta agrupación, ellos se mantienen vigentes porque se conserva entre los integrantes el espíritu joven, “los chavos se identifican con gente que ya no es tan chava, pero todavía sigue teniendo esa chispa que tuvo cuando era una sola cuadrilla, ¿no?, nos quedamos con ese aspecto de cómo lo vivíamos, nosotros como que lo nivelamos igual, no crecimos y ya, yo soy adulto y ya, nos nivelamos a los chavos” (Morales, 2015). La dinámica en la cuadrilla de El Alto Garibaldi, como en casi todas las cuadrillas, se ha tenido que ir adaptando a las circunstancias del barrio, ya hay muy poca gente habitándolo y la invitación se ha extendido a otros sitios en los que la práctica no estaba presente (Fam., 2014).

En 2010 se dio un último desprendimiento de El Alto Garibaldi, cuando la mayoría de representantes le pidieron al Topeca que diera chance a alguien más para llevar el muerto. Él se molestó y al año siguiente formó la cuadrilla de El Alto Balvanera.

En Xonaca, la primera cuadrilla que se formó tras la primera separación, fue la que un principio se llegó a conocer con el nombre de Los del Orange –Xonaca los del Orange– porque realizaban su cierre en donde la refresquera de este nombre funcionaba. Al pasar de los años esta cuadrilla también se fragmentó en dos: La 26 Oriente y Los Tres Reyes (Illescas, 2016).

La cuadrilla 26 Oriente “La Original” es una de las cuadrillas más numerosas en Xonaca; en sus presentaciones suele presentarse como “la madre de todas las cuadrillas” porque se considera una cuadrilla fuerte y única. Esta cuadrilla le apuesta a la dignificación del huehue a través de la implementación de un rígido reglamento que detalla a sus integrantes las características de las indumentarias necesarias para participar. Aquellos que no están dispuestos a cumplir los requisitos, simplemente quedan fuera. Es de reconocer que los representantes de esta cuadrilla han trabajado arduamente para lograr que el carnaval de los barrios sea dignamente reconocido; sin embargo, considero que su visión restringe el desarrollo orgánico de la tradición porque cuida tanto su imagen como espectáculo que no permite que los individuos exploren su creatividad más allá del reglamento. Esta mirada es sin duda resultado de la incidencia de la categoría de patrimonio tan sonada en los promocionales turísticos de la ciudad. La 26, por las condiciones que aplica, ha logrado destacar como un grupo en donde todos los huehues están bien vestidos; perseguir este nivel de calidad les ha permitido contar con patrocinios de grandes empresas y los permisos para realizar su cierre de carnaval en una de las vialidades más importantes de la ciudad: el Boulevard Xonacatepec.

Otro grupo de jóvenes en Xonaca adoptó el nombre de Los Tres Reyes en honor a una de las más famosas pulquerías del barrio; esta agrupación también fue conocida como la cuadrilla de Esteban y Emilio pero, al fallecer el señor Esteban, algunos miembros se separaron y la organización quedó casi en su mayoría a cargo de la familia Illescas cambiando su nombre a Organización Illescas y Amigos (Illescas, 2016). Esta cuadrilla salía por el lado de la séptima de Zaragoza, pero, a medida que la ciudad fue creciendo, esa salida fue bloqueada y ahora salen del lado de la 30 oriente. Este año celebraron su 57 aniversario.

La cuadrilla Experiencia y Juventud se separó de la cuadrilla de la 26 Oriente hace 8 años por diferencias en las concepciones alrededor de la tradición; ellos dicen ser “una

cuadrilla diferente pero dentro de lo que es la tradición” porque se atreven a innovar y saben que los tiempos cambian y la vida avanza (Cuadrilla Experiencia y Juventud, 2105). Como dato extra, en esta cuadrilla no se permite el uso de antifaces que no sean de madera porque se trata de cuidar la imagen de los participantes apegándose a la tradición.

En La Luz, Analco, Xanenetla, el proceso fue similar y las cuadrillas siguieron aumentando. Con los desplazamientos y el crecimiento poblacional, este proceso alcanzó a las colonias populares⁶⁸ de la periferia a fines de 1990 creando nuevos focos para el carnaval. La Rivera Anaya, Amalucan, Alamos, Loma Bella y Xilotzingo importaron la tradición de huehues. Este año, se formó la cuadrilla Reencuentro Sensación en Xilotzingo con huehues que se desprendieron de *los Illescas*. En 2017 algunos abandonaron la 26 para integrar *La Arrolladora de Xonaca*; con este nombre se trata hacer alusión al arroyo de Xonaca, sin embargo, en Facebook este mote se ha vinculado con la famosa agrupación de banda: La Arrolladora Banda Limón, y se ha criticado por no parecer una buena selección de nombre.

Es importante resaltar que cada una de estas cuadrillas surgen en diferentes momentos, unas tienen más antigüedad que otras, pero lo que se desea destacar aquí son las tensiones que ha creado el manejo del poder que trae consigo la tradición. Entre Xonaca y El Alto la rivalidad es tan marcada que no se sabe exactamente en qué momento se adoptaron dos estilos diferentes de careta: en Xonaca se trataba de hombres barbados, en El Alto sólo se colocaba sobre la máscara un listón en la frente.

La proliferación de cuadrillas no sólo causaría la expansión de la práctica carnalera en la ciudad, sino también otras necesidades y formas de vinculación entre los participantes. Uno de los principales problemas al que se enfrentaron las agrupaciones nacientes fue la falta de músicos formados en el carnaval y en los barrios. Sí bien, Don Heraclio y Don Carlos seguían activos, no eran suficientes para acompañar, al mismo tiempo, a todas las agrupaciones de danzantes que aparecieron en tan poco tiempo. Inclusive, estos músicos no vivían en el barrio.

Durante los primeros años, una de las primeras estrategias fue traer músicos foráneos para que aprendieran y ejecutaran la música, aunque fuera en otro formato. Se pensó que la

⁶⁸ La distinción entre barrio y colonia popular más que responder a una clasificación de clase se emplea aquí para definir el carácter histórico que distingue uno de otro.

sustitución del conjunto instrumental sería la solución más factible; bandas de viento – clarinetes, tromperas, saxofones y tarolas– traídas de la mixteca, de Atlixco o de Tlaxcala y mariachis –guitarras, vihuelas, violines, trompetas y guitarrón– se convirtieron durante repetidas ocasiones en la sonoridad del carnaval.

Sin embargo, en medio de diversas técnicas musicales sonando al mismo tiempo, se fue haciendo consciente la necesidad de “sonar más fuerte” para competir sonoramente con otras cuadrillas. Cuando dos cuadrillas llegaban a encontrarse, la música de los violines era opacada por la de banda y complicaba su participación. Como recurso inicial, para establecer una cierta igualdad sonora, se recurrió al uso de un megáfono, pero no fue suficiente.

Este entorno competitivo motivó considerablemente la introducción de nuevos soportes sonoros y hacerse acompañar de amplificadores resultó ser más rentable y eficaz. No solo se hizo popular el uso de altavoces, sino también la sustitución de músicos por *sonideros*. Comparado con los contratos de músicos en vivo, el *sonidero* aminoraba los gastos pues los carnavaleros se ahorraban los costos de traslados, alimentación y hospedaje incluidos en los contratos con los maestros que venían de otros estados.

Así, con el acceso a las primeras grabadoras portátiles, en el mercado y entre unas cuantas familias en el barrio que pudieron adquirirlas, se realizaron grabaciones improvisadas *in situ* de la música de carnaval en casete compacto. Vero Méndez recuerda que:

“de pequeña a mí siempre me podías encontrar junto a los músicos; una vez con la grabadora de mis hermanos comencé a grabar a los músicos porque era algo que quería tener, el casete todavía lo tengo conmigo” (Méndez, 2014).

Frente a esta realidad, los *sonideros* transitaron de mero acompañamiento a ser los nuevos músicos de carnaval, siendo esas primeras grabaciones su principal instrumento. Con el avance tecnológico, la música se digitalizó y las opciones se ampliaron.

Sean Ustedes Bienvenidos...Carnaval, Carnaval 2016...

Aunque Puebla recibió el nombramiento de ciudad Patrimonio en 1987, no es hasta 1999 con el gobierno priista, 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 Huehues y el Primer Encuentro de Huehues.

Ambos proyectos 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. 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. Durante este periodo, algunas agrupaciones se cuestionaron la forma en la que querían ser presentadas en estos foros.

La convocatoria del encuentro resaltaba el valor de la tradición como práctica cultural de los poblanos y promovía su dignificación; como respuesta, los responsables de cada cuadrilla se plantearon la meta de lograr que los huehues contaran con cierta uniformidad en la indumentaria y reintegrar la música en vivo. Fue así que se acordó que los integrantes usaran pantalón y saco de un mismo tono; presentar a las maringuillas con careta y vestidos ampones; así como usar un número determinado de plumas en el sombrero para verse más llamativos.

La música experimentó siempre ajustes, ya sea por el paso de un conjunto instrumental a otro o por el estilo, cadencia e interpretación que cada músico le imprimía a su ejecución. A pesar de tener como base un repertorio de piezas, fueron brotando estilos diferentes.

En el Alto se siguió con la música de violín; éste se tradujo en símbolo de prestigio por ser considerado el conjunto original. *La Coyotera* y *La Cruz* fueron 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 entre la población y asumido como representativo. Habría que mencionar algunas familias carnavaleras ya tenían lazos de compadrazgo con personas que pertenecían a grupos de música versátil.

Con el paso de los años las separaciones continuaron en Xonaca pero ya bajo la sonoridad del teclado. Ninguna cuadrilla era ajena a la sonoridad de las otras, sus sonidos se encontraban y fueron creando sus propios públicos. En Analco, a pesar de la cercanía con El Alto, las cuadrillas se sintieron más identificadas con el sonido de los teclados y lo introdujeron en su esquema.

Las cuadrillas que no se expusieron como parte de estas actividades institucionales siguieron funcionando. Quedaron fuera porque se priorizó la presentación con música en vivo y al no poder (o querer) costear esta demanda continuaron haciendo su carnaval como lo venían realizando, con música grabada y acompañadas de *sonideros*.

Xonaca y sus colonias circundantes, a diferencia de los otros barrios, tienen la dicha de devenir de otra historia diferente. Los pobladores de esta zona de la ciudad, en su mayoría, son propietarios de las casas que habitan. Esta parte de la ciudad, en tiempos coloniales, formaba parte del arrabal de Xonacatepec donde se ubicaron ranchos y quintas. Según los registros de García Palacios su población es relativamente nueva. La autora registra en 1866, una estancia de Maximiliano en una casa de campo (García, 1995, pág.109); para 1907, la fiesta por la inauguración del alumbrado eléctrico y en 1975, la disponibilidad de lotes en venta, de entre 10 hasta 100 mil pesos en dependencia de su cercanía a la 14 oriente, el antiguo camino real a Veracruz (pág. 110); con dichas menciones podríamos formarnos una idea de la pasividad de la zona. Esta mención a la forma de habitar el espacio, nos ayuda a entender porque el apego, o desapego, a la música de violines no fue como la que se presenta en El Alto y permitió la entrada de otras sonoridades.

Es cierto que desde que las autoridades voltearon a ver el carnaval se tuvieron que ajustar ciertos ideales en torno a la tradición: la música en vivo y la uniformidad en las indumentarias fueron los más cuidados. Sin embargo, la creatividad y libertad de representar el carnaval siguió y sigue siendo decisión de los carnavaleros.

Otro aspecto que debemos considerar en lo complejo de este entramado es la versatilidad de los ritmos ejecutados en los contextos laborales en los que se desempeñan los tecladistas y los gustos musicales de los carnavaleros encontraron en el carnaval un vehículo de comunicación⁶⁹. A esto se sumaron las dinámicas *sonideras* que ya formaban parte del carnaval desde la introducción de equipos de sonido para sonar más fuerte y en el gusto hacia este género musical. Los saludos, los carteles -ahora lonas- y las grabaciones en video, quedaron instauradas como parte del ritual.

La cuadrilla Experiencia y Juventud es una de las cuadrillas más paradigmáticas en este sentido. Ellos introdujeron la cadencia de cumbia al carnaval. *La cumbia huerfanita* (Pista-3), una pieza *sonidera* que gozó de gran popularidad en el 2013, basada en un son de calenda del Istmo de Tehuantepec en Oaxaca (Pista-4), fue retomada para integrarse al repertorio de esta agrupación con el nombre de *La Calenda* (Pista-5). Muchos los criticaron por la pieza, pero ellos se sienten con la firme convicción de que, para permanecer, la tradición debe renovarse.

En los casos retratados, la música se sometió a distintos procesos de adaptación. Técnicas y saberes, sonidos y cuerpos, avanzaron con el tiempo y siguen avanzando. Estas dinámicas de cambio, nos hablan de una tradición en constante recreación donde el cambio es una posibilidad creativa y los individuos son capaces de crear.

⁶⁹ En el capítulo 4 exploramos más a detalle esta afirmación.

CAPÍTULO IV

PORQUE LO TRAEMOS EN LA SANGRE

“Cuando tu creces, ya solo con el simple hecho de escuchar la música,
como que tu interior dice: Esto ya lo conocía...
Muy aparte de lo que yo viví, ya viene esto en la sangre”

(Méndez, 2016)



Este apartado pone atención sobre aquellos elementos del carnaval que han cambiado, generando variantes en las formas de hacer, vivir y percibir la tradición. Estas variantes, consecuencia de una diversidad de escenarios, sumado a un sinfín de historias de vida, se entrecruzan en el tiempo reclamando su validez y correspondencia con una práctica heredada y compartida por muchos.

Como bien señala Julián Salazar (2016), representante de la cuadrilla de la 26 Oriente La Original, “la tradición nos gusta, la heredamos, la traemos en la sangre” pero, ¿por qué la tradición cambia? ¿Quién evalúa el cambio o la sustitución en la tradición? ¿Qué finalidad acompaña el cambio en la tradición? Para responder a estas preguntas debemos tomar en consideración que la tradición es un acto colectivo y que su principal medio de reproducción descansa sobre su transmisión. Es así que la tradición del carnaval puede mostrarse flexible, abierta al cambio. De acuerdo con Gottfried, cuando se dice que un elemento ha cambiado, en él deben existir rasgos de su estado anterior para poder certificar que efectivamente ha cambiado; de no ser así, aquel elemento no cambió, se sustituyó, dejó de ser una cosa para ser otra (2012, pág. 51).

Cuando nos acercamos al carnaval de los barrios pareciera tratarse de uno solo, sin embargo, poco a poco, el trabajo de campo nos ha dado muestras de que no es así. Las concepciones e intereses alrededor del carnaval pueden ser similares -más no iguales- o muy divergentes, pero cimentadas sobre la tradición. Por ello, las variantes delineadas a lo largo de este capítulo se fundan en la confluencia de distintas formas de apreciar lo que ha cambiado desde la experiencia misma de quien vive el carnaval. Por un lado, se retoman las inquietudes expresadas por los carnavaleros en las reuniones de planeación que tiene cada comisión organizadora y a través de la actividad que diariamente se registra en los perfiles de Facebook y canales de YouTube. Por otro, se exponen los resultados de las experiencias y reflexiones emanadas de mi participación directa como observador-danzante en diversos momentos y contextos. Este capítulo apuesta por una aproximación fenomenológica donde la experiencia misma pueda, como plantea Merleau-Ponty “dar cuenta del espacio, del tiempo y del mundo “vividos” (1993 , pág. v).

Dar cuenta de este espacio vivido requiere brindar diversas formas de experiencia que hacen del carnaval de los barrios una práctica de vida; por ello, en este capítulo exploramos

el cambio a partir de las formas en que se ha experimentado y, aunque enfatizamos tres tipos de experiencia, se hace referencia a otras formas de percepción.

Al avanzar sobre la lectura no debemos perder de vista que los carnavaleros también son personas. Individuos que se desarrollan en otros ámbitos, con sueños e intereses propios, que se extienden más allá de la tradición. Si bien, el carnaval define al individuo como miembro de una colectividad, este no es el único grupo con el que interactúa y vincula a lo largo de su vida. Ser carnavalero, es un posicionamiento que puede acompañar al individuo durante toda su vida, con mayor o menor intensidad, desde el primer momento en que experimente y reconozca socialmente su filiación, heredada o adquirida, con el carnaval.

Escuchar la música de violín o de banda desde un celular o en una bailada; observar un video de huehues en internet o desde un reproductor de video durante una reunión familiar; presenciar el momento en que padres, hermanos, primos o abuelos se colocan la máscara, la capa y las plumas; acompañar a la cuadrilla durante todo el día bajo el rayo del sol del brazo de mamá: ser cargado por papá o mamá mientras se danza con la cuadrilla; ser asustado por las travesuras de los diablitos; encontrarse diariamente con las máscaras colgadas cuidadosamente sobre la pared de la sala; reconocer los sonidos de carnaval a través del impacto de la música amplificadas por las bocinas en el cuerpo, son algunos ejemplos de cómo el individuo, durante sus primeros años y dentro del acto de transmisión mismo, se pone en contacto con el carnaval.

De igual manera, la transmisión de la tradición no está exenta de cambio, como experiencia humana se adapta a las circunstancias, sus valores se transforman y el acto de transmitir también se va haciendo diferente pues, como apunta Herrejón, otros procesos temporales la van marcando (1994, pág. 137). En este sentido, trataremos de poner atención en dichos procesos ya que las variantes presentadas forman parte de un ejercicio de reflexividad en el que, carnavaleros y no carnavaleros, por los vínculos que se han creado con otros agentes e instituciones culturales, evalúan y ponen en diálogo un pasado real y construido, cercano y distante, individual y colectivo, con un presente vívido y cambiante que exige, conforme diversos intereses, confrontarlo constantemente para asegurar su continuidad.

Las siguientes reflexiones sobre el cambio y la transformación como procesos propios de la cultura, deben ubicarse entre los años 2013 a 2016, pues, aunque muchas sean producto de inquietudes de años atrás y posiblemente lo sigan siendo para los años venideros, son causa de debate entre las más de 60 cuadrillas de huehues en la ciudad que, dentro y fuera de los barrios, buscan legitimar su lugar dentro de la historia local y en algunos casos global.

El cambio ha producido acciones y reacciones a favor y en contra entre los carnavaleros. Muchos expresan que los tiempos cambian y que, como dice el dicho, más vale renovarse que morir⁷⁰. Contrariamente, otros piensan que el cambio representa una amenaza a la tradición y, por lo tanto, hay que evitar a toda costa que el carnaval se pervierta.

¿En qué momento de la historia del carnaval se comenzaron a dar los cambios más significativos? Considerando los relatos de quienes vivieron esta etapa, el momento que originó la primera ola de reajustes se desató tras el conflicto entre dos de los representantes de la primera cuadrilla. Diferencias de opinión y desconfianzas en la administración del dinero provocaron una discusión que concluyó en golpes, involucrando a las familias y generando diversas reacciones sobre lo sucedido entre los demás compañeros, principalmente la separación de los miembros y la creación de cuadrillas alternativas.

En la actualidad, este hecho no es expresado directamente, pero es recurrente en forma de broma. Cuando alguien se llega a molestar, los compañeros de grupo se burlan y surgen comentarios como: “¡uh, ya se enojó!”, “¡ya se va a separar!”, “¡ya va a armar su cuadrilla!”, “¡se va a llevar a su gente!”, causando risa entre los presentes, ya que las separaciones y conflictos entre cuadrillas siguen siendo parte de la realidad del carnaval. En 2017 tres cuadrillas más verán la luz.

Aunado a los conflictos y el interés de lucro que algunos han visto en el carnaval, no podemos ignorar que el crecimiento urbano, el aumento sobre la renta en la zona y los desplazamientos, obligados o voluntarios, hacia las zonas periféricas de la ciudad, han dificultado la comunicación y convivencia entre los carnavaleros. Por ello, muchos han decidido separarse y formar sus agrupaciones en los entornos que ahora les son propios.

⁷⁰ “Renovarse o quedarse en el pasado” es el lema de la cuadrilla “Experiencia Y Juventud” del barrio de Xonaca; con esta frase la cuadrilla define su personalidad y a través de ella, reconocen el cambio como único medio para avanzar con la tradición sin perder las raíces. Esta frase no debe generalizarse, sólo la elegí como frase paradigmática para explicar cómo se concibe el cambio desde la experiencia.

López Tamayo (1990, pág. 158) reporta que, desde 1940 la vida en el centro histórico, incluidos los barrios, fue afectada considerablemente por la transformación urbana. Nuevos usos del espacio, el incremento de la actividad comercial y los cambios en la percepción del patrimonio arquitectónico, hicieron posible la expropiación de espacios y la expulsión de los antiguos habitantes⁷¹. Sobre esta misma línea, Téllez (1990) agrega que el crecimiento poblacional y el aumento sobre la renta en la zona provocaron que los que no eran propietarios de los inmuebles se desplazaran formando de nuevos centros de población⁷². Estas oportunidades surgieron como solución a los problemas de vivienda que comenzaban a agudizarse. Considero que su mención es necesaria para entender por qué nuevos espacios para el carnaval se están consolidando en las periferias, como en las colonias Miguel Hidalgo, La Popular y San Bartolo.

A los jóvenes les ha tocado cargar con gran parte de la responsabilidad por los cambios en la tradición. Desde el punto de vista de la generación de carnavaleros entre los 30 y 60 años, fueron los jóvenes quienes comenzaron a cuestionar las decisiones de los adultos y a querer introducir nuevos elementos para hacerlo más atractivo; sin embargo, la respuesta es mucho más compleja.

Cuando las cuadrillas comenzaron a multiplicarse, el rigor en el proceso de enseñanza-aprendizaje se vio afectado. La transmisión de los valores del carnaval se dispó entre la necesidad de tener que buscar personas fuera del círculo familiar para integrar una cuadrilla numerosa donde, a pesar de la existencia de lazos, el carnaval no era el vínculo principal. Para los vecinos se tornó complicado poder apoyar económicamente a todas las agrupaciones con las que poseían lazos de parentesco, lo que originó que los vínculos se fueran fracturando.

⁷¹ De 1940 a 1960, se da un proceso de destrucción y transformación de espacios en los barrios para usos modernos al no existir un interés real sobre la conservación del patrimonio arquitectónico. De 1960 a 1977, se comienzan a dar usos alternos a las construcciones históricas; sin embargo, en esta etapa el gobierno estatal y algunas organizaciones sociales comienzan a preocuparse sobre la salvaguarda de los inmuebles de índole patrimonial. A consecuencia de esta dinámica, desde 1977 a la fecha, se implementan estrategias para continuar con la expropiación de los espacios históricos y la expulsión de sus habitantes (López Tamayo, 1990, pág. 158).

⁷² En 1923 fue aprobado un decreto que facultaba al poder estatal para establecer colonias en la periferia de la ciudad, dicho documento indicaba que, “éstos [nuevos colonos] se obligaban a iniciar de inmediato la construcción de la colonia (viviendas), conforme a los planos de la misma previamente aprobados, dando un plazo de cinco años para la terminación de las obras respectivas, en cuyo incumplimiento los ayuntamientos correspondientes tomarían posesión del lote y se le retiraría al colono” (Téllez Morales, 1990, pág. 168).

Ser de barrio, o al menos de los barrios centrales, dejó de ser un requisito. Al comenzar los ensayos, los amigos se dan cita en los puntos de encuentro que cada cuadrilla tiene ya designado. Incluso pueden participar personas sin ningún conocido pero que tienen la curiosidad por el carnaval. Las estrategias de convocatoria se han apoyado principalmente de dos instrumentos con la finalidad de llegar a más personas: lonas impresas de gran tamaño colocadas en el punto de reunión y las convocatorias publicadas en Facebook.

El gusto por el carnaval se tuvo que ir fomentando por otros medios. Los ensayos, ante la presencia de nuevos miembros, ponderaron su carácter didáctico con el fin de crear lazos significativos con los recién adscritos. Asimismo, al tratarse de individuos que no recibieron la tradición directamente por herencia, los días de ensayo fueron intensificados, con más horas o fines de semana, para asegurar la familiarización y aprendizaje del repertorio musical y el estilo dancístico de la cuadrilla. La permanencia en una cuadrilla dependerá de la empatía que se llegue a generar con el grupo y los lazos que puedan establecerse con sus miembros.

Lo cierto es que el carnaval, bajo estas circunstancias, ahora permite congregar, dentro de un mismo momento, a individuos con diferentes formas de ver la vida, diversos gustos y aspiraciones. “La cuadrilla es como una familia, durante los días de carnaval todos procuramos cuidarnos” (Méndez, 2016) eso señaló una de las integrantes de El Alto Garibaldi mientras citaba ejemplos de momentos en los que la cuadrilla salía en defensa de algún compañero en problemas, pues, aunque no haya trato cercano con cada uno, en ese momento es parte de los nuestros y no podemos dejarlo solo.

Por otra parte, el que los individuos se integren con mucha más facilidad a las agrupaciones también nos habla de las relaciones menos estrechas entre los huehues. Resulta común apreciar que hay personas cambiando de cuadrilla cada año, o que vayan turnando su participación en diversas agrupaciones donde también tienen conocidos. Últimamente es común observar que los individuos mudan de cuadrilla hasta que encuentran una donde encuentran más afinidad.

Durante el carnaval, si alguien quiere integrarse a bailar, pero nadie lo conoce o invita es muy probable que no lo dejen bailar. En ocasiones esto provoca rivalidades que trascienden el tiempo de carnaval. También es frecuente que las cuadrillas se roben

integrantes: si alguien se viste bien y baila bien, es muy probable que reciba invitación para abandonar su cuadrilla y unirse a otra. Los lazos de parentesco son más frágiles.

Para identificar a sus miembros las cuadrillas han tenido que crear marcas y logos para distinguirse de los demás: las fajillas o pines, con el nombre y logo de la cuadrilla han sido los accesorios más empleados. Cuando alguien quiere formar parte de una cuadrilla es seguro que le pidan comprar el distintivo con la finalidad de que los demás miembros sepan que está con el grupo.

Estas “marcas” también sirven para evitar que, si llega a haber algún robo o incidente en manos de personas que aprovechan el anonimato de la máscara, se quiera culpar a alguien del grupo. En febrero de 2014, durante una bailada en el centro histórico de la ciudad donde dos cuadrillas se encontraban bailando muy próximas, un diablo se acercó a un joven y como parte de la “broma” se subió a su bicicleta y le dijo que ahorita se la regresaba, lo cual, no sucedió, provocando que el joven diera parte a las autoridades, responsabilizando a un integrante de la cuadrilla que estaba más cerca. Uno de los representantes de una de ellas se acercó y le pregunto al joven si el diablo que le pidió la bicicleta traía el distintivo de la cuadrilla, ya que, de no ser así, lo más probable es que el responsable fuera de otra cuadrilla.

La organización de cada cuadrilla se vio afectada porque aquellos que asumen la responsabilidad del cargo ya traen consigo otras ideas, algunas propias y otras tomadas de otros entornos laborales o recreativos. Desempeñarse como representante de cuadrilla implica un gran reto pues, más allá de tener un dominio sobre las piezas musicales y dancísticas, se trata de tener liderazgo y poder de convocatoria. Hubo cuadrillas que solo llegaron a participar un año y al siguiente desaparecieron porque los líderes no pudieron dirigir a los compañeros. Indudablemente hubo más factores como la falta de compromiso, el abuso de confianza, el mal uso de los recursos, el maltrato a los integrantes, y el consumo desmedido de alcohol o drogas, entre otros.

En muchas agrupaciones, ser representante va de la mano con ser cabecera⁷³. Ejercer estos cargos tenía que ver con una cuestión de reconocimiento social y antigüedad en la

⁷³ Cabecera, encabezado, punta, puntero, son los términos empleados para referir a las personas que bailan en cualquiera de las cuatro esquinas de la cuadrilla y son quienes coordinan los desplazamientos y figuras coreográficas de todas las piezas.

cuadrilla. Ahora muchos miembros consideran negativo que, en algunas agrupaciones, la cabecera le sea otorgada a quien sea capaz de “comprar el lugar”. *Nalle Nupsa* el 27 de febrero de 2016, *reposteo*⁷⁴ la opinión de *María Carnaval* sobre la “compra de cabeceras”, el texto es el siguiente:

“[En] la cabecera hay gente reconocida con trayectoria y respetada por la cuadrilla en el medio del carnaval y no por cualquier huehue improvisado o joven (anteriormente las cabeceras eran otorgadas a los huehues con mas años y que eran los mejores bailarines así como los que tenían la capacidad de organizar y sobre todo el que se transmitiera y contagiara a los demás de entusiasmo y alegría y los demás lo vieran como una inspiración para superarse cada año NO QUE AHORA LAS CABECERAS SON OTORGADAS A PERSONAS QUE PAGAN POR ELLO AUNQUE NO SEPAN SONAR LAS CASTAÑUELAS ni las señas para empezar o terminar una pieza[sic]” (Huehues, 2016)⁷⁵.

Si bien el comentario contiene una diversidad de elementos a considerar, lo que es una realidad es que, por motivos de organización, existen cuadrillas que han implementado una tabulación de contribuciones para ocupar las puntas y los lugares cercanos a ellas, con la intención de poder contar con un recurso inicial para poder realizar los contratos con los músicos o sonidos que acompañaran a la cuadrilla y con las agrupaciones musicales y/o sonidos que amenizaran el baile del cierre.

El cambio en la organización del carnaval también generó que el espíritu de competencia se intensificara y se comenzaran a buscar opciones más radicales para diferenciarse. Los cambios iniciaron con detalles pequeños, pero poco a poco se fueron aderezando con gustos, modas, necesidades o rebeldías. Sonar y vestir diferente son los caminos que más se han explorado.

⁷⁴ Anglicismo de “to post” empleado en el lenguaje de las redes sociales como sinónimo de “publicar” y “compartir”

⁷⁵ Los comentarios adjuntos apoyan la postura, sin embargo, dejan entrever que aquel que baila bien no importa donde baile siempre va a sobresalir y los espectadores lo van a identificar sin importar que lugar ocupe dentro de la cuadrilla

Violines Y Bandas

Con el incremento de cuadrillas y la falta de continuidad en la tradición musical de cuerdas, en el barrio se vivió un periodo de inestabilidad y la importación de otros conjuntos instrumentales se hizo necesaria. Una cuadrilla sin música no podía existir, así que, a la par de convocar nuevos integrantes, se buscaron músicos que pudieran llenar sus expectativas sonoras. En el camino, las dotaciones instrumentales se transfiguraron y las piezas se adaptaron.

Para las primeras cuadrillas resultó 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. Mariachis y bandas de viento se convirtieron en opciones viables por su cercanía, pero, su inclusión modificó la percepción sonora del carnaval y trajo consigo otras complicaciones.

Cambiar de músicos cada año era común, pues, entre la falta de compromiso, la lejanía y el trato casi nulo entre los carnavaleros y músicos, las piezas de carnaval siempre sonaban distintas, ajenas. En algunos casos, por la falta de ensayo o la premura en el contrato, en otros porque, a pesar de una técnica muy buena, la música no era capaz de transmitir el sentir del carnaval. Así, al no lograr establecer una conexión afectiva con sus músicos, la relación con ellos pasó a ser simplemente laboral.

Después de un periodo de búsqueda, dos estilos musicales se fueron consolidando y diferenciando. En El Alto se pudo dar continuidad a la música de violines, guitarra y contrabajo. En Xonaca, la música pasó a ser ejecutada con trompeta, tarola, clarinete y saxofón, con un estilo muy similar al de los carnavales de Tlaxcala, básicamente porque sus músicos eran traídos de esa región.

Estas sonoridades se mantuvieron casi intactas por diversos años hasta que los músicos variaron sus contratos y nuevamente se tuvieron que explorar opciones, sonoras y económicas, para acompañar a las cuadrillas. Sin embargo, estos dos conjuntos instrumentales ya habían tocado los corazones de los carnavaleros y quedaron establecidos

como estilos musicales propios. A diferencia de Xonaca donde la banda fue totalmente desplazada, en El Alto la música de cuerdas se ha mantenido constante.

Sonideros

La competencia entre las músicas de El Alto y Xonaca plantearía el nuevo escenario en la historia del carnaval. Para no quedar opacados por el sonido de la banda, hace aproximadamente 20 años se pensó que la renta de equipos de sonido acompañando a las cuadrillas podría ser la solución.

Gabriel Morales recuerda ser uno de los primeros en insistirles a los huehues mayores sobre la integración de unas bocinas y micrófono para hacer que la música sonara más fuerte, “recuerdo que montamos unas bocinitas encima de un bochito rojo y con eso andábamos de un lado a otro” (Morales, 2015).

Al principio los huehues viejos se resistían a 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 y los *sonideros* hicieron su primera aparición en la historia del carnaval, más no en la de los huehues.

En un primer momento los sonidos solo sirvieron para hacer que la música ejecutada en vivo sonara más fuerte, pero, paulatinamente las posibilidades para ellos dentro del carnaval se fueron haciendo más grandes. El avance tecnológico y la democratización de las tecnologías del sonido hicieron posible la grabación de las músicas 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.

La aceptación del *sonidero* en el carnaval también se dio por razones económicas. Las cuadrillas pequeñas y recién formadas aprovechando la accesibilidad a las pistas digitales y la rentabilidad de los sonidos hicieron de éstos, músicos de carnaval. Su aparición trajo

consigo miradas de desaprobación y fuertes críticas; sin embargo, esas críticas no dieron marcha atrás al surgimiento de esta modalidad. En determinado momento las demás cuadrillas se sumaron a la renta de equipos porque se dieron cuenta que resultaba más accesible. Los que se mostraron inconformes siguieron contratando sus músicos porque se consideró un símbolo de estatus; sin embargo, integraron sonidos para poder competir ya no solo con la banda sino con las demás cuadrillas que hacían del volumen alto una necesidad.

Mucha gente podría pensar que la participación se reduce a la mera reproducción de pistas en los equipos de audio; sin embargo, se trató de un proceso gradual que puso a dialogar ambas prácticas en pro del carnaval.

Haciendo un pequeño paréntesis, la aceptación de los *sonideros* como músicos de carnaval no debe pensarse como un hecho extraordinario. La música cumbia y su variante *sonidera* son ritmos y gustos propios, auditivos y corporales que ya formaban parte de los entornos cotidianos y festivos en el barrio, los cuales, esperaban el momento ideal para dialogar con otras prácticas de su entorno. La experiencia proporcionada por el volumen alto tampoco resultó desconocida porque se vivía en los bailes. Elevar el volumen en el carnaval intensificó su experiencia.

De acuerdo con Olmos “el hecho musical, al igual que el hecho cultural, no está aislado, y su comprensión depende del contexto semántico y cultural en el que se sitúan los productores o receptores de la música” (2012, pág. 134); en el mismo sentido, Blanco señala que la música “es un lugar ideal para el establecimiento de las identidades, ya que en su relación con el cuerpo, con las múltiples vivencias relacionadas con ella, en su elaboración y “performatividad”, condensa una multiplicidad de mensajes susceptibles de ser reelaborados y utilizados diferencialmente en la construcción identitaria” (2010, pág. 373); con estas consideraciones en mente, se hace necesario voltear a mirar otros momentos de la vida de los carnavaleros, sus músicas y la forma en que estas se presentan en otras esferas de sus vidas y a lo largo de ella.

Si hiciéramos una revisión de la presencia del *sonidero* en la vida de los carnavaleros nos daríamos cuenta de que muchos momentos, como si se tratará de una película, han sido musicalizados por un *sonidero*. Bautizos, cumpleaños, graduaciones escolares, fiestas de XV

años, bodas, fiestas patronales, cierres de carnaval, campañas políticas, al hacer compras en el mercado, en los salones de baile, al compartir o comentar un video en el muro de Facebook, escuchar la “tropical caliente”⁷⁶ en la radio mientras se hace alguna tarea del hogar, al comprar la grabación del baile al que se ha asistido y hasta un traslado en transporte público, han servido de marco a la experiencia de la música *sonidera*. Recíprocamente, la música de carnaval es integrada dentro de las celebraciones familiares: cuando la fiesta se encuentra en su punto más álgido, las músicas de huehues hacen su aparición y motivan la participación de todos los asistentes, evocando el huehue que llevan dentro.

De igual manera, el transitar por las calles de los barrios, convivir con los carnavaleros fuera del tiempo de carnaval, tener contacto a través de Facebook y conocer sus entornos laborales y familiares, ha ido acompañado de experiencias musicales.

El reggaetón de *Wisin y Yandel, Farruko, Franco el Gorila, J. Balvin, J. Álvarez, Lenny Tavarez y Daddy Yankee* con gran difusión en las radiodifusoras locales; la bachata en boca de *Romeo Santos y Prince Royce*; el rap de *C-kan, Adán Zapata, Santa Rm, Breiky, Plan B* y el *Cartel de Santa* con letras sobre drogas, violencia, delincuencia, desamor y diversas problemáticas sociales que también forma parte de la realidad de la juventud poblana; la música grupera con un amplio repertorio de géneros entre los que sobresale una larga lista de bandas e intérpretes como: *la Arrolladora Banda Limón, la MS, la Trakalosa de Monterrey, Los Recoditos, El Recodo, Movimiento Alterado, San José de Mesillas, Calibre 50, el Komander, Julián Álvarez, Gerardo Ortiz y Xitlali Sarmiento*; la cumbia poblana en notas de *Los Papis, Las Estrellas Azules, Sexy Cumbia y La Fama de Rosete*, quienes lanzaron en 2014, el éxito de *la cumbia de los huehues* (pista-6); la cumbia andina de *Llayras y Los Askis*; los ritmos tropicales de *Claudio Morán*; la cumbia romántica de *Los Ángeles Azules y Los Ángeles de Charly*; la música de antaño de las grandes sonoras, *La Sonora Matancera, La Sonora Dinamita, la Sonora Santanera, La Sonora Altepexana*; la cumbia *sonidera*, salsa, vallenato y otros géneros tropicales que son dados a conocer en manos de reconocidos *sonideros* como *el Samurai, Master, LuckyStar, Conga, Fantasma*; además del repertorio de

⁷⁶ Estación grupera en la radio local que goza de gran popularidad en la ciudad

la música de carnaval en sus distintas variantes, forman parte del gusto musical de los carnavaleros.

Sobre *la cumbia de los huehues* me gustaría agregar que, esta cumbia ya forma parte de los repertorios *sonideros* en Puebla y Tlaxcala. El señor Alejandro Rosete, representante de la agrupación, nos compartió que esta pieza surge con la finalidad de dar difusión al carnaval y, al mismo tiempo, protestar pacíficamente y solidarizarse con los huehues y cuadrillas por las restricciones y negativas que han recibido del ayuntamiento desde 2012 para otorgar los permisos para la realización de los cierres de carnaval (Rosete, 2016).

Retomando la experiencia, los adultos prefieren los géneros de cumbia y grupero, mientras que los más jóvenes han integrado a sus repertorios el gusto por los géneros arriba mencionados con una especial atención sobre el rap. Cabe agregar que, a diferencia de los otros géneros mencionados, la cumbia *sonidera* no es transmitida por la radio local; Ragland escribe que debido a la prolongada duración de las pistas es que no les permite su difusión por estos medios (Ragland citada en Blanco, 2010, pág. 371); aunque también habría que considerar que mucha de la producción *sonidera* pertenece a otros autores o intérpretes incurriendo en violación a los derechos de autor.

Al reflexionar sobre los carnavaleros en su cotidianidad, recordé el texto *Músicas Migrantes* en el que Olmos presenta una concepción bastante interesante sobre el migrante y su experiencia migratoria-musical. En dicho texto se enfatiza la importancia de la experiencia vivida como contexto fundamental sobre el que giran la refuncionalización y los cambios de sentido de los repertorios reconocidos por el sujeto” (2012, pág. 15). En este sentido, considerar al huehue, como un migrante dentro de una ciudad tan diversa en manifestaciones musicales, me ha permitido reflexionar sobre los desplazamientos de la población, la generación de sus gustos musicales y la reintegración de los mismos en sus propios esquemas, pero con distinto sentido. Como migrante, el carnavalero cruza los límites de su sonoridad cotidiana y recopila una diversidad de referentes sonoros y estéticos que puede o no desplegar en el carnaval. Siguiendo a Olmos, la música tiene la capacidad de moverse en distintos ámbitos, por ello, “la migración de la música [...] no se debe solo a la migración física de los individuos, sino al ir y venir de sus músicas impulsadas por un aparato mediático que rebasa las voluntades de las tradiciones populares e inyecta gusto y movilidad a la música

tradicional” (2012, pág. 15), en este sentido, ser migrante también incluye la “navegación” en internet, que aunque no implica movimiento físico del individuo si implica la movilidad de la música; al recorrer virtualmente, a través de YouTube, es otras músicas y carnavales se trascienden fronteras y se obtienen referentes, que igualmente, las trascienden.

Actualmente, a los repertorios de carnaval se han integrado algunas piezas que a opinión de muchos no deberían formar parte; sin embargo, lo están y funcionan. Piezas como *Las Cuatro Estaciones*, *La Vibora* (pista-7) y *Las Taragotas* han sido tomadas del carnaval de Tlaxcala, pero adaptadas para ajustarse a los cánones estéticos planteados por el carnaval de los barrios poblanos, cada una con su respectiva variante –banda, violines, disco compacto o teclado y bajo eléctrico–.

Además, se han integrado piezas de diferentes géneros que por su ritmo acelerado y alegre permiten a los huehues realizar evoluciones más vertiginosas. *La abeja miope* (pista-8) y *el sonidito* (pista-9), ambas del género (pasito) duranguense, fueron lanzadas hace aproximadamente 6 años, logrando una popularidad tal, que fueron incluidas en los repertorios de los grupos versátiles convirtiéndose en piezas de cajón⁷⁷ de todas las fiestas. *La cusinela*⁷⁸ (pista-10), préstamo de la cultura huichola, llegó a Puebla a través de los canales de música grupera en los sistemas de televisión por cable en la versión realizada por el grupo Huichol Musical, posteriormente en el 2013, el Sonido Samurái se encargó de hacerla sonar en los bailes en su versión *sonidera* (pista-11). La pieza *¡Que chula es Puebla!* (pista-12), usada para las garrochas, se ha incluido por pensarse como parte representativa del folclor regional. *El baile del guajolote* (pista-13) fue trasladado del repertorio de las bodas de la región; en este contexto, mientras suena la pieza todos los invitados se levanta a bailar cargando sobre los hombros canastos de comida y botellas de alcohol para agradecer su abundancia en el festejo. *El chuchuwa* (pista-14), canción ampliamente difundida en 2007 fue integrada por la cuadrilla de Xanenetla generando muchas críticas porque se decía “degradaban la tradición” al hacer bailar a los huehues con pasos tan ridículos. *La huerfanita*,

⁷⁷ De cajón es una expresión coloquial empleada para señalar que algo, en este caso la pieza musical, es imprescindible para la fiesta.

⁷⁸ Cumbia cusinela es el nombre con que fue lanzada al mercado esta pieza por el grupo Venado Azul. En el texto *Cusinela: música regional wixárica para saltar fronteras*, Rodrigo de la Mora nos muestra un panorama más amplio sobre la circulación de esta pieza en diversos contextos planteando el problema del uso de la identidad en contextos de mercado (De La Mora, 2012.).

por su parte, es una cumbia *sonidera* que gozó de gran popularidad en el 2013 y la cual fue difundida por el grupo de cumbia poblana *Los de Akino* (pistas-3, 4, 5).

Todas estas composiciones de otros contextos han sido integradas como repertorio de danza en su versión instrumental y la gran mayoría son empleadas para bailar las llamadas garrochas. *El guajolote* y *la huerfanita* también pueden encontrarse como piezas con coreografía propia donde baila toda la cuadrilla. Incluso, hay cuadrillas en las que los músicos pertenecen a las familias que dirigen el grupo: los Illescas, Estilo y Elegancia, La Coyotera, son algunos ejemplos.

Integrar a los *sonideros* dentro de esta historia tiene la finalidad de evidenciar que las prácticas tradicionales no son sistemas cerrados y al mismo tiempo, otorgar el reconocimiento que hasta ahora le ha sido negado por no corresponderse con el cánón tradicionalista sobre el carnaval, a pesar de que *lo sonidero* se difunde en todo el estado poblano. Blanco señala que, “la música es un lugar ideal para el establecimiento de las identidades, ya que en su relación con el cuerpo, con las múltiples vivencias relacionadas con ella, en su elaboración y “performatividad”, condensa una multiplicidad de mensajes susceptibles de ser reelaborados y utilizados diferencialmente en la construcción identitaria” (2010, pág. 373); precisamente, esto fue lo que lograron los *sonideros* al modificar las formas de percepción de la experiencia sonora del carnaval porque su huella es inconfundible. Los saludos, bocinas, micrófonos, luces, introducciones musicales, piratería, publicidad y cadencia de cumbia, presente en algunas variantes musicales, forman parte de esa reelaboración identitaria del carnaval.

Los micrófonos y saludos modificaron la forma de interactuar con la cuadrilla, hacerse acompañar de un micrófono hizo posible agradecer directamente los apoyos para la cuadrilla, establecer vínculos con los asistentes y mantener viva la alegría de los participantes, invitándolos a bailar, gritar o echar porras (pista-15). En años recientes, además de la voz del *sonidero*, se han integrado muestreos musicales (sellos) de frases cortas, alteradas con efectos de eco y reverberación, en las que se menciona el nombre del barrio, el nombre de la cuadrilla y la palabra carnaval más el año de emisión.

Antes se trataba de identificar los cambios musicales de los instrumentos, ahora el impacto de la música sobre el cuerpo se ha vuelto necesario para motivar el movimiento del

cuerpo, inclusive durante las bailadas se pide subir más el volumen para bailar “con más ganas”. Las bocinas cambiaron la forma de percibir la música.

Las luces se han integrado para hacer más espectaculares la participación de las cuadrillas. La iluminación provoca que los trajes de los huehues brillen más. En 2013 los juegos de luces giratorias fueron introducidos en Xonaca y fueron bautizados como buscahuehues porque se dice ayudaban al público a ubicarlos a distancia.

La estética *sonidera* planteada en sus carteles publicitarios⁷⁹ también fue retomada. En este diálogo, los carteles fueron personalizados con elementos carnavalescos y, entre imágenes de bocinas, micrófonos, plumas y máscaras, el carnaval anuncia su presencia en los mismos espacios de promoción *sonidera* –postes, bardas, teléfonos públicos y pintas sobre muros, entre otros– introduciendo una nueva forma de leer el paisaje de los barrios. En los últimos años los carteles han comenzado a sustituirse con lonas porque ese material es más resistente y captan la atención del público a mayor distancia.

Las introducciones musicales se han vuelto bastante populares para presentar a las cuadrillas. Tal y como en los bailes *sonideros*, antes de que la cuadrilla salga a bailar se proyecta un video o una pista de audio que combina música electrónica, la música de carnaval, voces modificadas, sellos⁸⁰, el nombre de la cuadrilla y el eslogan que los define. Estas presentaciones anuncian a los danzantes que está a punto de comenzar su actuación y también tiene la finalidad de informar a los asistentes cuál es la postura de la cuadrilla frente al carnaval. Las siguientes transcripciones de presentaciones de las cuadrillas Experiencia y Juventud, Analco La 5 y 26 Oriente La Original, nos ejemplifican la influencia *sonidera* y retrata la inquietud de los carnavaleros por el dilema que representa, en las circunstancias políticas actuales, la dicotomía tradición/modernidad (pista-16,17):

“Carnaval Xonaca [eco: Xonaca, 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

⁷⁹ Se anexan algunos ejemplos al final del documento.

⁸⁰ Muestreos musicales que se introducen durante la participación de la cuadrilla; comúnmente la palabra *carnaval* y el nombre de la cuadrilla con efectos de eco y reverberación.

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!” (Experiencia y Juventud, 2014).

“Señoras y señores [eco: señoras y señores], sean bienvenidos a este carnaval 2014, en donde regresa el papá de todas las cuadrillas, Analco La 5 [eco: Analco La 5] Analco La 5. Donde año tras año [año tras año] se impone la cultura mexicana a través del baile típico en donde sacamos la alegría de la gente y nuestro estilo que se ha dado a conocer. Es momento de juntar todas las marchas para dar inicio al tradicional carnaval de una de las grandes cuadrillas de Analco y de la ciudad de Puebla Analco La 5. Tomen sus lugares porque esto comienza ahora! Bienvenidos [eco: Bienvenidos]” (Analco La 5, 2014)

“Bienvenidos. La cuadrilla 26 Oriente La Original del barrio de Xonaca les da la más cordial bienvenida al tradicional carnaval de Puebla 2010 [eco: 2010] La cuadrilla 26 Oriente La Original del barrio de Xonaca te invita a bailar con los huehues en esta convivencia familiar. Participa (eco: participa) Por el rescate, conservación, difusión y dignificación de las costumbres y tradiciones de nuestro barrio. Cuadrilla 26 Oriente. La original” (26 Oriente, 2010)

Registrar en video y en serie, 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 “El Guajolote Poblano” fue la primera en requerir este trabajo de publicidad. Al principio iba a venderse entre los miembros de esta cuadrilla pero, su exhibición junto a los dvd’s de los bailes *sonideros* en su puesto del mercado generó una mayor recepción (“El Sabrosito”, 2015). La adquisición de estos materiales sirve principalmente a dos fines: para los huehues y sus familias, representa un registro de historias

de vida; para los representantes, un medio para evaluar la participación de su cuadrilla frente a otras.

Teclados

1999 marcó la pauta para un proceso más de reajuste. Muchas agrupaciones cambiaron la percepción de lo que estaban haciendo debido al incremento de interés que instituciones de cultura pusieron sobre la práctica y se planteó un “regreso a los orígenes” y una “dignificación del huehue”. Regresar a los orígenes implicaba dejar de acompañarse con música grabada, es decir, volver a la música “original” y al mismo tiempo, poner más cuidado sobre las formas en que los huehues se caracterizarían.

Lo que sobresale de este momento es la introducción de grupos versátiles que con teclado y bajo eléctrico dieron un nuevo giro a la experiencia musical del carnaval. Y no solo por la participación de un nuevo conjunto instrumental sino porque en algunas agrupaciones, consciente o inconscientemente, se ha ido montando una cadencia de cumbia que es fácil de percibir y que se ha extendido a las demás piezas del repertorio. Dicha cadencia forma parte del gusto musical de las generaciones que participan de él. La cumbia forma parte importante de su identidad. La cumbia es lo que la gente baila.

La propuesta de la cuadrilla Experiencia y Juventud, con su pieza *La Calenda* (pista-5) nos ofrece un panorama mucho más complejo sobre el cambio en la tradición del carnaval, puesto que hace confluir en un mismo momento el ritmo de cumbia, el sentir del carnaval, múltiples referentes estéticos en sus indumentarias y sonoridades obtenidas de distintos contextos.

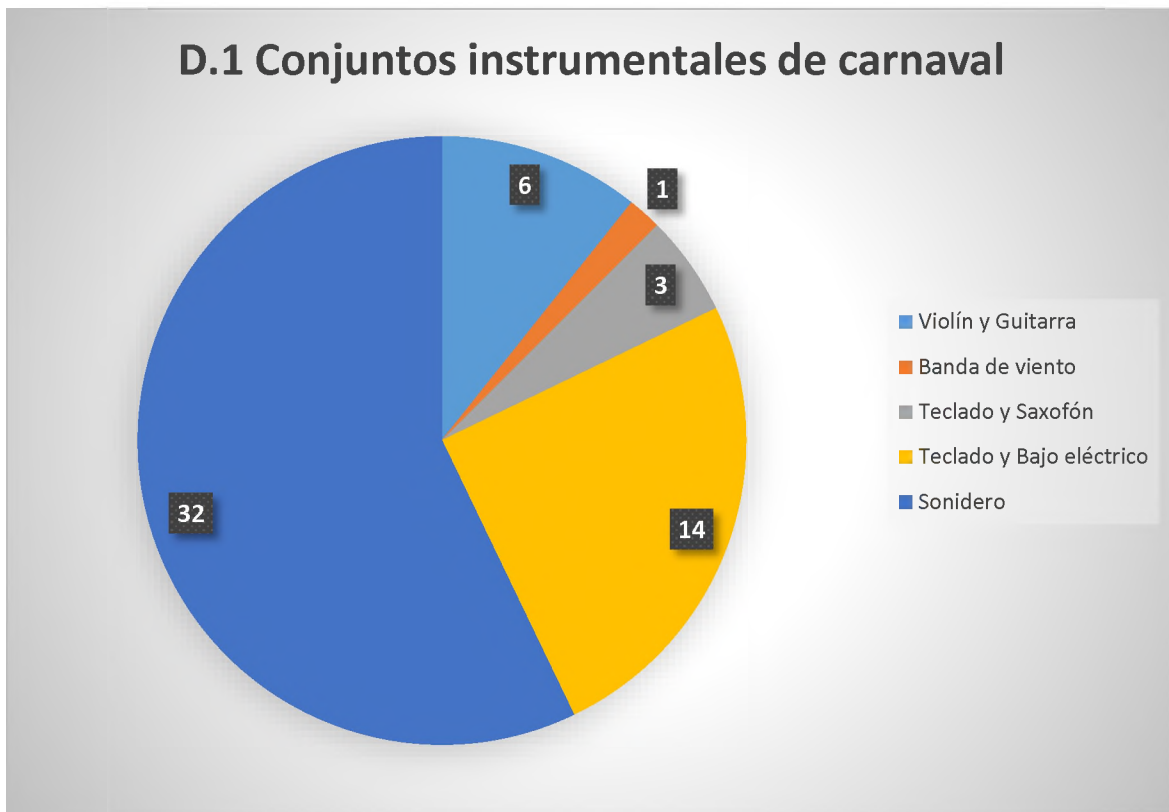
Ahora bien, no podemos pensar que la sustitución de los conjuntos musicales fue dada y aceptada inmediatamente, ni que una siguió después de otra. De hecho, todas estas propuestas sonoras se encuentran vigentes. La aparición de cada conjunto instrumental derivó de diversos factores dando como resultado distintas variantes del carnaval.

Olmos nos dice acertadamente que “los sonidos se vinculan con la experiencia de los sujetos” (2012, pág. 111); estas variantes entre violines, bandas, *sonideros* y teclados nos hablan precisamente de esa vinculación. Los gustos musicales se fueron acumulando y eso es lo que encontramos hoy en el carnaval.

La siguiente tabla (T.3) organiza las cuadrillas registradas en nuestra investigación conforme al conjunto instrumental que las acompaña y se apoya en el diagrama (D.1) para enfatizar la presencia de cada uno de dichos conjuntos en el carnaval. Las cuadrillas nuevas no se han agregado al esquema porque no se sabe con qué conjunto van a acompañarse.

T.4 Cuadrillas por conjunto musical	Violín y guitarra (6)	Teclado y bajo eléctrico (14)	Teclado y Saxofón (3)	Banda de viento (1)	Sonidero Música grabada (32)	
	El Alto Garibaldi	Illescas y Amigos	Experiencia y Juventud	Los Huehues del Arrabal	Estilo Y Elegancia	Mi Barrio
	Real El Alto	El Alto La Coyotera	Experiencia y Juventud (cuadrilla de niños)		Elegancia de Xonaca	La sensación de Alamos
	Meskuiles	El Alto La Cruz			Innovación Azteca de la 36	Reencuentro Sensación
	El Alto La 16	26 Oriente La Original	Huehuesabrosos		Unión 30's de Xonaca	Quetzalcóatl
	Tradiciones y Costumbres	26 Oriente La Original (c. de niños)			Real 36 La Joya del Barrio	Cuadrilla Ánimas
	Abedul	28 Oriente "El Sancocho"			Amiguito Xonaca	Nueva Generación
		La Xonaquera			Analco La 9	Hernán Cortés
		28 Oriente La Original			Huehues de Xanenetla	Imagen Azteca
		Analco La 5			La Luz	Nueva Imagen
	Analco La 7		Real 22 "Pitufihuehues"		Nueva Era La Original	
	Elegancia de Analco		Santa Bárbara-Zaragoza	Chicharitos de la Rivera		
	Santo Ángel Analco		10 de Mayo La Original	San Bartolo		
	Intelectual 10 de Mayo		10 de Mayo	Azteca		
	Naranjo Amalucan		42 Norte	Luz y Fuego		
			La Nueva de Don Gato	Reyes del Sur		
			Guajolote Poblano	Organización Camachos		

D.1 Conjuntos instrumentales de carnaval

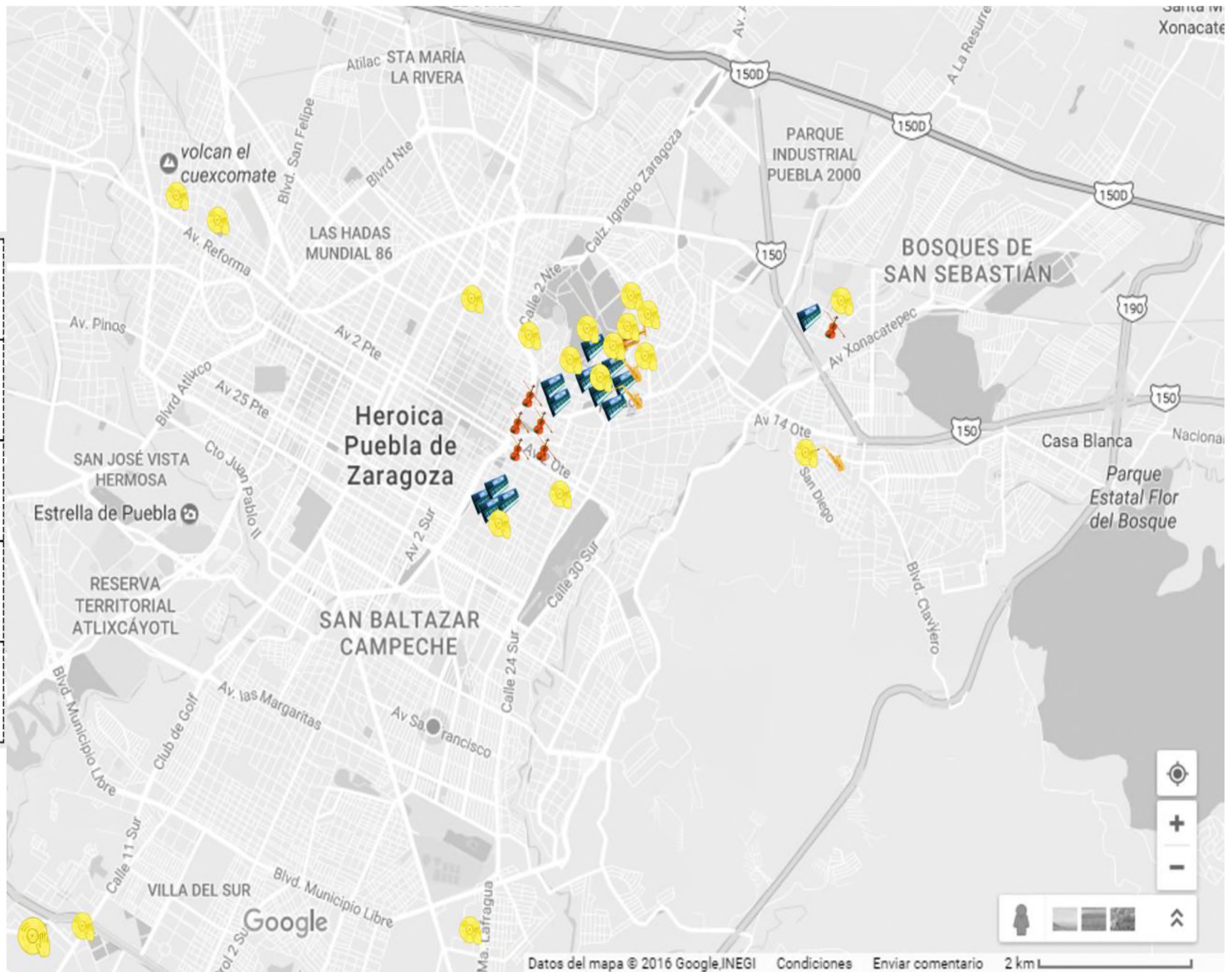


Para concluir se anexa un mapa para ubicar los conjuntos instrumentales en las zonas carnavaleras. A grandes rasgos la distribución parecerá desordenada; sin embargo, podemos ubicar algunas concentraciones muy claras. En El Alto permanece el apego a los violines; en Xonaca y Analco predominan los teclados; en las colonias alrededor de Xonaca y de la periferia el acompañamiento es con música grabada. El saxofón, desde mi entendimiento, busca rescatar parte de la sonoridad de la banda ya abandonada desde hace varios años. Finalmente, la reintegración de la banda como parte de un experimento de una agrupación que tiene solo un año de participación. Este mapa debería estar repleto de bocinas porque todas las cuadrillas, sin excepción, rentan sonidos; sin embargo, con esta aclaración constatamos, una vez más, la presencia *sonidera* en el carnaval⁸¹.

⁸¹ 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, en cantidad, el número de agrupaciones que se acompañan de cada conjunto instrumental.

M.4. Sonoridades carnavaleras

	Violín y guitarra	6
	Teclado y bajo eléctrico	12
	Teclado y saxofón	3
	Banda de viento	1
	Música grabada	31



Un Día De Ensayo En Garibaldi...

La cita para el segundo ensayo fue a las 11 de la mañana del día 26 de enero de 2014. No todos llegamos puntuales y la mayoría se encontró reunida hasta después del mediodía, cuando el sol se encontraba en su punto más alto. Isaac Armenta, uno de los músicos, había instalado el equipo de sonido esperando la señal para reproducir desde su celular “la morena”, con la que se indica a todos los participantes que es momento de tomar su lugar en la formación. La mamá de Vero, Tavo, Richard y el Cemas –representantes de la cuadrilla– colocó una mesita con ayuda de sus nietos y sobre ella dispuso bolsitas de fruta, frituras, botellas de agua y de refresco para su venta, pues no falta quien, entre danzantes y espectadores, sienta un poco de hambre y sed.

Sonó la primera pieza, y los participantes, entre adultos y niños, ocupamos nuestro lugar en la cuadrilla; al ser mi primera participación, me señalaron frente a quien debía formarme para poder seguirlo y guiarme. La primera danza fue “la primavera”, comenzaron los desplazamientos a lo largo de la calle, la gente que iba llegando se integró a las filas en el lugar que mejor les pareció –menos en los lugares de las puntas que corresponden a los representantes–. El ritmo de la música motivó otra corporalidad, la del huehue; y minutos después, se escuchó la voz del muertero exclamando: ¡puto el que no grite!, a lo que todos respondimos con el característico alarido ¡uh hu-huuu!

Después de un rato de haber ensayado, algunos compañeros se separaron de las filas para ir por una cerveza y ahogar su sed, compartiéndola entre amigos. Otros hicieron lo mismo con los cigarros, el refresco o las frituras. Así pasaron las horas hasta que, concluido el ensayo, diversos grupos de amigos decidieron seguir la reunión en algún otro lugar, regresar a casa con la familia o volver al trabajo.

En esta breve descripción de un día de ensayo hago referencia a la existencia de una *corporalidad del huehue*; esta categoría la planteo como el resultado del vínculo que se establece entre *el cuerpo fenoménico*, es decir, aquel cuerpo que se mueve y que experimenta prestando atención a su propio cuerpo y *el cuerpo social*, aquel cuerpo que responde a normas

y reglas en una colectividad, que bien se puede ajustar o ir en contra de ellas; enmarcados por un *habitus* rector que, en palabras de Bourdieu, refiere básicamente a la internalización de las dinámicas que se reproducen entorno a un objeto o un hecho en específico, como la principal condición de la producción de pensamientos, percepciones y acciones (1979, pág. 43). Este *habitus* rector del tiempo de carnaval extrae los cuerpos individuales de la ciudad urbana y los instala en una nueva disposición; misma que, hace posible que a través de la experiencia de *ser huehue* se genere una “aparente” experiencia *communitas*⁸², de unidad, compañerismo e igualdad tal como la describe Turner en *The ritual process*. Enfatizó que se trata de una experiencia aparente porque la tensión entre cuadrillas es visiblemente notoria, cada agrupación se plantea como objetivo opacar a las demás a través de un estilo propio que les permite identificarse, pero, al mismo tiempo diferenciarse como cuadrilla, por lo que estaríamos tratando con múltiples corporalidades y no solo con una forma de *ser huehue*.

Asimismo, en esta analogía entre el *habitus* de Bourdieu y el carnaval, quiero resaltar que dicha corporalidad es detonada en la experiencia, individual y colectiva, provocada por el contacto o la presencia de referentes propios del carnaval como una pieza musical del repertorio, una máscara de huehue, una videograbación de experiencias previas, una fotografía antigua o reciente, y las experiencias intersubjetivas dadas con otros individuos/huehues al momento de reunirse para recordar, discutir, organizar, evaluar, o hacer– bailando, el carnaval. El *habitus* del carnaval es una práctica ritualizada que puede desatarse en cualquier momento.

Ésta disposición corporal, a mi parecer, solo puede ser entendida en términos de una *técnica corporal* concreta para el tiempo de carnaval y para la figura del huehue, pues en palabras de Mauss, una técnica corporal se corresponde con “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (1971, pág. 337). Los gritos, posturas, gestos, tronar el chicote y los pasos valseados o brincados forman parte de ese repertorio cultural.

⁸² Esta categoría de Turner es empleada para hablar sobre la alternancia de la vida social dada entre la estructura y la antiestructura y "presenta a la sociedad como un todo homogéneo indiferenciado, en el que los individuos se enfrentan entre sí de manera integral, y no como una sociedad segmentada por medio de estados y roles" [traducción mía] (1974, pág. 177)

Después de la bailada del *Martes de Carnaval*, los representantes de la cuadrilla se acercaron a felicitarme porque *había agarrado el estilo de la cuadrilla y no parecía xonaquero*. Esa acotación la tuve presente durante los días siguientes, supongo que actué de alguna manera que a ellos les pareció que estaba prestando demasiada atención a su estilo de bailar, como si supieran que en años anteriores durante mi formación universitaria, maestros de la cuadrilla *26 oriente la Original* del barrio de Xonaca habían acudido al colegio de etnocoología a dar un curso sobre las danzas de huehues y que habían detallado una técnica muy particular que contemplaba movimientos bien definidos de brazos, pies, torso y cabeza; y es que efectivamente, mientras yo bailaba realizaba un ejercicio reflexivo con la intención de poder adaptarme al estilo de Garibaldi y no caer en el “error” de exteriorizar aquella experiencia corporal ya asimilada. No parecer xonaquero, reafirmaba la presencia de distintas corporalidades, distintos estilos de ser huehue.

Este ejercicio requirió de un complicado trabajo de atención sobre el *entorno intersubjetivo*⁸³ a través de intentar colocar en primer plano las nociones de percepción y de práctica mientras me adaptaba al mismo tiempo a la dinámica de los ensayos. En diálogo con Thomas Csordas, esta conjunción entre percepción y práctica constituyen los *modos somáticos de la atención*⁸⁴ que permiten a través de un *compromiso sensorial* incluir la atención al cuerpo propio y su relación con los cuerpos de otros pues, los huehues no somos en ningún momento subjetividades aisladas.

Mi experiencia como danzante me permitió dar cuenta que la indumentaria forma parte importante en la construcción de la corporalidad del huehue. Todo aquello que viste el cuerpo del individuo lo obliga a realizar un reajuste corporal para poder responder a las características formales de los objetos que debe manipular al danzar en un contexto determinado: capas, máscaras, vestidos largos, tacones, entre otros.

Este reajuste constituye una fracción del desarrollo de las habilidades de los individuos mediante una educación de la forma, una “enseñanza técnica”, que se *in-corpora*

⁸³ Esta noción propuesta por Csordas hace énfasis en el hecho de que “no somos subjetividades aisladas atrapadas dentro de nuestros cuerpos sino que compartimos un entorno intersubjetivo con otros [...] significa no sólo atención *a* y *con* el propio cuerpo, sino que incluye la atención a los cuerpos de otros” (2010, pág. 87)

⁸⁴ “Modos culturalmente elaborados de prestar atención *a*, y *con*, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” [en la inmediatez de un entorno intersubjetivo] (Csordas, 2010, pág. 87)

en la práctica misma, tal como Mauss (1971) sugiere; o como señala Entwistle (2002), al poner atención en la dimensión cultural del vestir, “parece claro que los códigos de vestir forman parte de la actuación de los cuerpos en el espacio y funcionan como medio para disciplinarlos a que actúen de formas concretas” (pág. 22). En otras palabras, el huehue se encuentra *vestido y corporizado* por las convenciones sociales y sistemas simbólicos de representación que se estructuran alrededor de una práctica concreta: la tradición del carnaval. Esta mención obliga a pensar también en los cruces dados entre el vestir cotidiano y el vestir ritual.

A continuación, se pone atención sobre algunos de los elementos que indican sobre el cuerpo y que consolidan lo que he denominado la corporalidad del huehue basándome en la experiencia propia e intersubjetiva que pude establecer durante el periodo de carnaval. Cabe agregar que sólo es parte de un primer acercamiento hacia la relación entre cuerpo y cultura resaltando los vínculos entre experiencia y percepción.

La Corporalidad Del Huehue

En este breve apartado haremos mención a los ajustes dados en el cuerpo por intervención de las indumentarias; no por el análisis formal sino por la importancia en la experiencia de ser huehue.

De entrada, la indumentaria establece una distinción de género que no dista mucho de la realidad social; los valores genéricos que operaban en la sociedad colonial se han mantenido con el paso del tiempo a través de su reproducción y regulación por medio de diversos modelos heteronormativos que han docilizado⁸⁵ y estandarizado los cuerpos, como

⁸⁵ Foucault (1976) habla sobre la relación entre cuerpo y poder, en tal relación señala que “ha habido [...] todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder [al cual] se le manipula, al que se le da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican” (pág. 158), a través de lo que las llamadas disciplinas que son “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (pág. 159).

la religión, la escuela, la ciencia médica y la familia. Estos valores no son privativos de una época, se ajustan a los tiempos y sus sociedades. No ignoremos que el género es un constructo cultural moldeado desde diversas trincheras e independientemente de los debates entre las posturas natura/cultura, el cuerpo ha sido, retomando a Guttman (2008), el espacio ideal de expresión de la dicotomización genérica; asimismo, Entwistle (2002) hace mención que “las prendas [...] sirven para connotar la “feminidad” y la “masculinidad” (pág. 162)”.

Por otro lado, las indumentarias de huehues y maringuillas, en sus inicios sirvieron en la construcción de un discurso de inconformidad ante la relación de dominación que vivían los indígenas; sin embargo, ahora se han transformado en soporte de un discurso autoritativo de la tradición que requiere un gasto excesivo para poder obtener un grado de *originalidad* y *valor* sobre los otros.

Caretas. En sus características formales, las caretas limitan el campo visual del individuo, y al mismo tiempo, lo obligan a desarrollar una conciencia proxémica para evitar tropezar, caer y golpearse o golpear a otros. El material de la máscara se ha convertido en un símbolo de prestigio; si la careta es de madera se piensa en que el portador es una persona entregada a la tradición por la inversión que esto representa; una máscara puede alcanzar el precio de 8 mil pesos aproximadamente. Esto sin contar la integración de otros elementos que pueden elevar el costo como pedrería, metales o detalles en el tallado.

Sombreros. El sombrero con plumas que emplean los huehues provoca que el cuerpo “crezca”; debe haber conciencia de ello para esquivar obstáculos al circular por la ciudad. Durante la ejecución dancística se requiere prestar atención a lo alto o ancho del sombrero, ya que en determinadas piezas se requiere pasar por debajo de los *puentes*⁸⁶. En lo social, un sombrero también habla mucho de quien lo porta, entre más plumas el reconocimiento es mayor porque las plumas hacen que el huehue sobresalga. Las plumas varían de precio y pueden ir de los 70 a 160 pesos cada una. Para crear distinción entre los integrantes, en los arreglos del sombrero, también se han comenzado a integrar plumas de gallo y faisán. Las plumas son parte esencial de lo que hace a un huehue verdadero. Se piensa que las personas

⁸⁶ Los puentes son un gesto coreográfico que se forma cuando dos huehues toman un listón por los extremos, lo estiran y lo elevan para que los danzantes pasen por debajo de él

que no invierten en sus atuendos no deberían ser llamados huehues porque un huehue debe lucirse y no dar lástima.

Capas. Las capas han ido variando con el tiempo. Se recuerda que las primeras capas no llevaban ningún detalle bordado salvo algunas excepciones que empezaron a imponer nuevos caminos. En El Alto las capas son rectangulares y se ajustan con alfileres de gancho por la parte frontal del saco; en Xonaca son cónicas, más amplias y se ajustan con una cinta que cruza por el pecho para finalmente anudarse sobre la espalda.

Con el crecimiento de agrupaciones la competencia por ver quien vestía mejor se fue agudizando y las capas se fueron llenando de diversos motivos de la cultura popular; muchos personajes de caricatura formaban parte del carnaval hasta que comenzaron a ser reemplazadas por “lo prehispánico”; sin embargo, el gusto personal siempre termina imponiéndose, nunca han desaparecido porque hay imágenes más significativas para los carnavaleros. Por señalar un ejemplo, cada una de las capas de la colección del señor Delfino Rodríguez tiene una historia detrás que las hace únicas e invaluable. En una de sus capas tiene bordado un Pinocho y un Pepe Grillo, a simple vista no tendría sentido la selección de estas imágenes, pero, al conocer a la persona se entiende la valía de los referentes. Pinocho es la representación del señor Delfino porque sus amigos le apodan *Pino*; el grillo representa a su madre fallecida, su conciencia. A través de la capa, Pino se reúne con su mamá en carnaval.

Actualmente, las capas están siendo abandonadas por la gente joven al ver más posibilidades de innovación estética en los llamados catrines, quienes suplieron las capas por *tuxedos* modificados para hacer más amplia la parte trasera de la pieza y tener más vuelo al dar vueltas durante las bailadas.

Los vestidos y zapatos de tacón. Las maringuillas, hombres y mujeres, ajustan su cuerpo a las características de los “vestidos de XV años” cuyo corsé “moldea” una silueta femenina. El vestido agrega un peso de la cintura hacia abajo y modifica la esfera espacial del danzante al “ampliar” la parte inferior del cuerpo y disminuye la visibilidad frontal. Como se trata de un personaje femenino, se requiere la ejecución de movimientos particulares de cadera, torso y brazos. El uso de zapatillas de tacón impone otro tipo de retos, eleva el cuerpo y desplaza su centro de gravedad; se modifica la postura y exige el desarrollo de la destreza para

manipularlos en terrenos que no son del todo lisos. Las danzas se ejecutan en las calles de la ciudad y sus barrios –concreto, adoquín, empedrado, con tierra suelta, baches y topes– sobre los que se debe tener un dominio. Estas condiciones del espacio también aplican para el zapato normal, pues la experiencia generada por la diversidad del terreno difiere e incide sobre la ejecución de los pasos. En muchos casos, las maringuillas han recurrido al uso de zapatos sin plataforma para evitar el cansancio, pero son mal vistas porque no lucen como deberían.

La música. Aunque no va puesta sobre el cuerpo, la música se siente y determina la energía empleada al bailar. Cada pieza requiere de ciertos ajustes corporales para su ejecución. La víbora (pista-7), una pieza que tiene como principal característica jalar a los compañeros con fuerza tal que se provoque el movimiento similar al de un látigo, requiere que haya un control sobre la fuerza aplicada para evitar soltar sus manos y con ello caer; además, la velocidad de la pieza hace que se provoque un estado de excitación en el que todos los huehues lanzan su grito característico. La energía y el dolor del brazo estirado al máximo fluyen de cuerpo en cuerpo.

Las danzas. Aunque hay un repertorio base de danzas de carnaval cada cuadrilla ha modificado las coreografías para tener algo nuevo que ofrecer: giros, gestos, desplazamientos coreográficos han sido agregados para hacerlas características de cada agrupación. *La morena o primavera* siguen siendo usadas como entrada; en esta pieza, los huehues entran caminando por parejas hasta que ocupan su lugar en la cuadrilla, lo que ha variado son las formas de entrar agregando algún paso o vuelta. En las garrochas, el tejido de los listones se ha hecho más complejo. No todas cuadrillas modifican su repertorio, pero agregan piezas nuevas.

El característico ¡uh hu-huuu! El grito que emiten los huehues es fundamental durante todo el carnaval; huehue que no grita con fuerza no es huehue. Para la gran mayoría el grito es una forma de entrar en comunión con los demás y de hecho así lo es. Cuando la cuadrilla se encuentra bailando no falta quien lance un llamado a los demás para gritar al mismo tiempo. Los llamados más reconocidos son: ¡Ora, Ora!, ¡Ilo, Ilo! y ¡Puto el que no grite!

Los estilos de bailar. El movimiento de los cuerpos es determinado por la sonoridad que los acompaña. El sonido de los violines se califica como suave y los movimientos son más cadenciosos; para muchos esta sonoridad permite realizar gestos más elaborados debido a que se tiene el tiempo necesario para apreciar con más detalle los movimientos de cada huehue. Caso contrario, la música de teclado, con un ritmo más acelerado, obliga al cuerpo a desplazarse con más rapidez y, desde algunas miradas, pareciera que se trata de dar brincos al bailar. Por su parte, los huehues que se acompañan con música grabada varían su corporalidad en dependencia de las versiones que hayan seleccionado para su repertorio.

En lo individual, el estilo depende de las características de las indumentarias y el uso de los elementos extras que se agreguen, como abanicos, castañuelas, cetros y bastones. Así también, hay gestos que cada huehue puede llegar a proponer para distinguirse y que puede llegar a tener significados muy personales. El Señor Delfino nos compartió que desde que falleció su mamá integro dos pasos para homenajearla; en el primero de ellos extiende sus brazos porque desearía abrazarla y, en el segundo, aplaude para sentir que ella lo acompaña ya que fue la persona que más lo alentó a seguir bailando en el carnaval (Rodríguez, 2016). Esta anécdota nos indica por qué es tan importante considerar la experiencia como elemento central en el abordaje de la tradición.

El alcohol. El consumo de alcohol incide en el control del cuerpo mientras se danza. Muchos lo consideran como el mejor remedio para combatir la sed provocada por el calor externo y el aumento del calor corporal provocado por las indumentarias –el traje de color negro, las mascadas que cubren el rostro junto con la máscara y la capa de terciopelo–. El alcohol también es responsable del estigma del huehue-borracho.

Por otra parte, funciona como un mecanismo de agregación. El alcohol no tiene un precio accesible, así que la botella solo se comparte entre amigos: “aquí chupas sin gastar un peso y luego no sabes ni de quien es la botella” (González C., 2003, pág. 107). Emborracharse también motiva la danza.

Ser Huehue De Barrio

Uno de los aspectos más criticados es el hecho de que la figura de los huehues, como se conocían en sus inicios, están desapareciendo. Los huehues de capa, sombrero con plumas y careta de madera, están siendo abandonados para reconocerse en otros modelos. ¿A qué se debe esta situación? Muchos simplemente apuntan a que los jóvenes tienen toda la responsabilidad; sin embargo, creo que hay muchos factores por los cuales esta situación se está agudizando.

Como mencioné al inicio del texto, los procesos de enseñanza-aprendizaje se volvieron menos rigurosos, y las cuadrillas se han hecho flexibles al cambio; es más, pienso que el cambio ya se ha convertido en un valor para las nuevas generaciones quienes expresan su preocupación por lo que vestirán el año próximo.

Asimismo, con el aumento de cuadrillas se fue generando un ambiente de competencia y cada quien se dio a la tarea de buscar opciones para diferenciarse y sobresalir. Los jóvenes fueron los más aventurados y plantearon otras posibilidades estéticas para la imagen del huehue. Muchos de ellos se plantean cada año estrenar indumentarias de pies a cabeza y afirman que esta necesidad es alimentada por toda la gente que los “sigue” y que cada año espera más de su participación. Cabe agregar que los huehues jóvenes son la población mayoritaria de las cuadrillas y al encontrarse insertos en el campo laboral pueden darse el lujo de exigirse ese nivel de compromiso.

La conexión histórica y cultural con el huehue-hacendado en los jóvenes se ha roto, no casualmente, sino desde el momento en que las nuevas generaciones no entraron en contacto con el espacio barrial desde pequeños. Lo que escuchan ahora son solo narraciones que no tienen sentido, sus experiencias del carnaval están ancladas en otros referentes espacio-temporales. Lo que ahora viven los jóvenes es totalmente distinto y la inspiración ya no descansa sobre la gente mayor.

Aprender de los viejos dejó de ser prioridad. Se dice que antes el buen huehue era el buen bailarín, el que atraía la mirada con su baile y no por la forma de vestir; siendo que, en realidad, la vestimenta de los huehues no era tan rigurosa. El pantalón, la camisa y el chaleco

no necesariamente debían combinar, se salía con lo que se tenía a la mano; las maringuillas, se vestían con ropa prestada y cubrían su rostro con antifaces de manufactura casera. Su intención era causar hilaridad con la exageración de los movimientos femeninos realizados desde un cuerpo masculino y las bromas de índole sexual que surgían entre hombres. Los diablos por su parte, vestían con ropa satinada en color rojo, su máscara de piel de animal (toro, conejo, chivo) y su cola de ixtle.

La gente adulta que aún se sigue vistiendo de huehue tiene una motivación más profunda. Vestirse de huehue es llevar sobre el cuerpo el recuerdo de las experiencias que ellos pudieron acumular en su tránsito por ese espacio. Gabriel Morales recuerda que cuando era niño él veía a los huehues enormes y tenía la ilusión de crecer y algún día parecerse al huehue de su niñez (Morales, 2015); esta anécdota, bastante significativa y personal, ejemplifica la importancia de la experiencia en la cimentación del huehue.

De Certau, en su texto *Andares de la Ciudad. Mirones o caminantes*, enfatiza que las diferencias en las formas de experimentar los espacios (el barrio, la ciudad) son determinantes en la producción de los espacios propios. Un mirón selecciona y fragmenta el espacio recorrido, se separa de un espacio que considera ajeno; un caminante, maneja espacios que no se ven, constituye con relación a su posición un cerca y un lejos, un aquí y un allá, deja huellas que se convierten en recuerdos mismo que como “un príncipe azul que va de paso, que despierta, un momento, a las Bellas Durmientes del bosque de nuestras historias sin palabras” (1996, pág. 121).

Abandonar el barrio y salir a bailar en lugares nunca antes pensados ha ampliado los públicos y ha puesto en diálogo la autopercepción con la percepción ajena, enfrentando mirones y caminantes. El huehue ahora tiene que “entretener”, como espectáculo, a públicos más variados y sus indumentarias tienen que ponerse en comunicación con espectadores locales, nacionales e internacionales. En este punto, las instituciones de cultura han jugado un papel determinante ya que, a partir de su incidencia, el carnaval paso, por primera vez, a ser expuesto en otros espacios y contextos.

En 1999, como parte de las actividades inaugurales del Centro de Convenciones, diversas cuadrillas fueron llamadas al Primer Encuentro de Huehues. Los representantes de las cuadrillas invitadas organizaron una reunión para definir el orden de participación y

discutir algunos detalles del evento. La imagen que se quería proyectar en el evento fue una de las mayores preocupaciones que invadió a los carnavaleros porque para ese momento, los cambios y las innovaciones se convirtieron en tema de debate. Así, como primera medida para regresarle al carnaval su esencia, se decidió que los huehues asistieran con camisas del mismo color para proyectar seriedad, buena organización y profesionalismo frente a las autoridades invitadas. En ese momento también se discutió la apariencia de las maringuillas y se abandonaron las ropas prestadas y los antifaces para dar paso a las máscaras femeninas y los vestidos tipo princesa. Algunas mujeres tuvieron mucho que ver en esta decisión porque, ya para ese entonces, se habían integrado a las cuadrillas gracias a los cambios en la percepción social sobre el género.

Asimismo, las cuadrillas han comenzado a disputarse el reconocimiento de las autoridades e instituciones culturales que regulan los *patrimonios culturales* en la ciudad a través de exponer la inversión en sus indumentarias; debido a las oportunidades políticas y proyectos que pueden presentarse en un futuro. Este panorama obliga a que los organizadores establezcan parámetros más altos en las indumentarias, creando conflictos y discriminación entre huehues bien vestidos y “mamarrachos”. El señor Gonzalo Medina, desde su percepción –la misma que difunden las instituciones y medios de comunicación–, “ser huehue sale caro, los demás son mamarrachos...” (Medina, 2013). Esta problemática apenas dibujada sobre la indumentaria y los actos de legitimación de la autenticidad, originalidad, y tradición del *ser huehue* solo se presenta aquí como uno de los factores que pueden explicar por qué se ha puesto tanta atención sobre el *vestido* del huehue en los últimos años. Tener más de una indumentaria que mostrar durante el carnaval, capas más elaboradas, más accesorios y una buena careta de madera son indicativos de esta misma “necesidad”.

Las máscaras se han convertido en símbolos de estatus. Las elaboradas de madera son consideradas como las “más originales”, propias de la tradición; un lujo que no cualquiera puede darse. Las caretas de otras técnicas y materiales como la fibra de vidrio o resina de hueso, a pesar de ofrecer mayor durabilidad y alcanzar el mismo nivel de acabado, son descalificadas cuando de tradición se trata. La máscara se ha transformado física y simbólicamente. Ocultar la identidad ya no es fundamental, de hecho, ahora se busca que más gente reconozca al portador porque solo así se asegura su reconocimiento en el medio.

En las redes sociales es mucho más difícil mantener ese secreto, al contrario, se ha convertido en el medio ideal para exhibir la relación entre huehue y portador.

Esta concepción de la careta ha generado una tendencia por invertir cada vez más dinero en su elaboración e innovar en los diseños rompiendo con la imagen característica del huehue como hombre blanco, barbado y de ojos claros. Adrián Becerra, un joven escultor, presenció el momento de transición entre las “máscaras básicas” y los “modelos especiales” en el taller de su maestro el señor Enrique Méndez. Adrián (2016) recuerda que él tuvo mucho que ver en el giro que se le dio al trabajo de la máscara de huehue porque, sin permiso de su maestro, empezaba a detallar los trabajos para darles terminados más realistas. Su maestro decía que las máscaras debían ser “fársicas”. Él nunca se conformó con esa explicación, pero atendía las indicaciones de su maestro hasta que un día tuvo la oportunidad de proceder de manera diferente.

“Yo recuerdo que fue casi casi mi culpa porque llegó un cuate [que] quería algo diferente. Él lo único que decía era que quería algo diferente [...] yo empecé a platicar con él y le dije por qué no te avientas con algo así diferente, le propuse algunas ideas y pues él las acepto. Se las platicamos al señor [Enrique Méndez] porque él era el más renuente para cambiar algo, pero ya como la idea del cliente, [...] no como si yo le hubiera dado la idea al cliente [...] y él ya le hablo a Don Enrique y este pues viendo que iba a pagar más, que iba a ser más costosa, dijo: pues sí, ¡nos las aventamos! y pues así ya empezó, fue la primera” (Becerra, 2016)

La primera máscara especial tiene aproximadamente 10 años, su diseño final fue mitad cara huehue y mitad fantasma de la ópera, aunque dicen burlonamente que parecía un *Iron Man* blanco. Al otro año salió la siguiente, el pedido fue un *Ghost Rider* pero poco a poco se fue modificando hasta que terminó siendo mitad diablo, mitad ángel. La razón de que se comenzarán a integrar nuevos modelos se debe a que *los jóvenes quieren tener personalidad dentro del grupo y no que todos salgan igualitos*; antes todos usaban el mismo modelo de máscara no había otras opciones así era la tradición (Becerra, 2016).

Después de ese primer intento las máscaras se han convertido en el principal elemento de innovación. Los rasgos faciales se adaptan a los nuevos tiempos para hacerse más atractivos y tener un diálogo directo con las nuevas generaciones. Ahora figuran en su composición barbas con todo tipo de acabados, ojos de colores distintos a los acostumbrados, cabello de variados peinados, narices de payaso, o máscaras que exhiben una mitad con un rostro humano y la otra mitad con algún otro tipo de acabado –esqueletos, mandíbulas, diablos, etc. –. Este creciente interés por dar individualidad a la máscara da muestra de la agencia del individuo en su necesidad por sobresalir como ejecutante, pues, no solo se trata salir a bailar sino darle vida al huehue.

El mercado de las máscaras también se extendió y surgieron otros materiales de menor calidad. En la cadena de mercerías *La Cadena* comenzaron a venderse las máscaras de huehue de muy mala calidad, pero muy accesibles. En Tlaxcala surgieron talleres alternativos que comenzaron a trabajar la resina y el hueso reduciendo los costos, Alebrije Arte es uno de los talleres que han tenido mayor demanda por sus diseños extravagantes.

Entre máscara y danzante se establece una relación bastante estrecha que va mucho más allá del valor económico. La máscara es un índice de la personalidad de su portador, en la mayoría de los casos, una *representación icónica*⁸⁷ de sí mismo. En mis andanzas como huehue pude escuchar varios comentarios alrededor de los accidentes ocurridos a las máscaras y el dolor o coraje que estos causaban en el dueño. El señor Delfino Rodríguez, por ejemplo, recuerda que cuando empezó a bailar compró una máscara de fibra de vidrio con la que bailó durante varios años, poco tiempo después, tuvo la posibilidad de adquirir una de madera y guardó la anterior. Dos o tres años más tarde quiso alternar la participación de sus caretas, pero cuando se quiso poner la anterior ya no le ajustaba al rostro y entendió que su máscara se había molestado con él por haber sido sustituida. Al comentarlo con otros danzantes se le aconsejó hablar con ella, pedirle perdón y explicarle la situación. Al día siguiente la máscara le ajustó como antes, pero para evitarle más disgustos decidió guardarla con respeto (Rodríguez, 2016).

⁸⁷ Para Alfred Gell “la representación icónica está basada en el parecido existente entre las representaciones y las entidades que representan o creen representar” (1998, pág. 25)

En el caso de las maringuillas muy poco se ha puesto atención en su caracterización; sin embargo, las mujeres han tomado roles más activos sobre las formas en que quieren aparecer en carnaval, simplemente por el hecho de que muchas de ellas costean sus indumentarias. La “maringuilla tradicional” en la que el hombre se vestía de mujer ha caído en desuso; muy pocos se han interesado en el desarrollo de esos personajes por los prejuicios que comprometen la sexualidad; sin embargo, hay algunos que se han dado a la tarea de jugar con la naturaleza del personaje como el Sr. Enrique Merino y su caracterización de China Poblana o Víctor L. quien ha hecho famosa a la diablita en la cuadrilla de la 26 Oriente.

Construir un cuerpo y una identidad brinda un espacio a la agencia del individuo que le da vida; en algunos casos puede tratarse de un personaje nuevo extraído de referentes locales, nacionales e internacionales o de un adorno extra que exprese y muestre una parte del *yo*.

La elección de rumbera de Adriana Hernández nos acerca a los procesos de selección para las propuestas estéticas que se integraran a carnaval.

“antes de mandar a hacer la careta todavía estaba pensando qué diseño sacar, en ese entonces pues fue cuando estaban haciendo homenaje a la muerte de Ninón Sevilla, la rumbera cubana, la rumbera del cine de oro de México, entonces se me ocurrió sacar el rostro de Ninón Sevilla [...] obviamente sobre ello pues [decidí] no sacar un vestido colonial con una careta de una mujer que nada que ver [...] y ya fui con el diseñador de mi ropa le lleve el diseño de la careta que ya estaba en proceso y el me dio ciertas sugerencias [...]. Fuimos modificando ideas y digamos que el diseño del vestido salió de ambos; [...] a mí me gusta mucho el rostro de Ninón Sevilla y en base a ello salió el diseño...” (Hernández, 2016)

Otras identidades de generó han integrado ciertamente al carnaval. Incluso se llegan a desenvolver como personajes principales pues se convierten en el centro de atención y todo el día el público les pide posar para la foto. Sus personajes extra-femeninos han sido nombrados maringuillas urbanas o Marías que, a diferencia de las tradicionales, juegan con la sensualidad para crear sus atuendos y llamar la atención. Según Méndez a través de *La María se*:

“representa ya a la mujer urbana y moderna, la que se pinta el rostro, la que trae bolsa y zapatillas, es ya la burla de la mujer presuntuosa y bella. La María, aunque no siempre fue realizada por actantes con preferencias homosexuales, con el tiempo se convirtió en el personaje que debía ser representado por los mismos. De esta manera, La María, adquirió el carácter lascivo, que dentro del carnaval se escenifica junto al huehue, este suele levantar la falda de La María para mostrar sus calzones o la toca de manera erótica y lujuriosa en el transcurso del baile” (2011, págs. 31-32).

Este reajuste en la tradición ha creado un personaje único que evidencia los valores alrededor de la sexualidad y los articula bajo nuevas reglas presentando el carnaval como un espacio de tolerancia, independientemente de que como personas toleren ser esbozados así.

Por otra parte, excluyendo de momento el travestismo ritual y la función de inversión del orden social que supone el carnaval, puedo argumentar que la indumentaria juega un papel primordial en la construcción del *yo*, el género y su identidad; siguiendo a Entwistle, “la indumentaria es [...] el medio por el que se destacan y conservan las identidades” (2002, pág. 136), donde la preferencia sexual se convierte en uno más de los elementos condicionantes que moldean la identidad. En las maringuillas urbanas, la indumentaria constriñe el cuerpo masculino a la forma femenina y lo adereza con una carga de “sensualidad” que responde a los estereotipos esperados y contruidos sobre los valores de su contexto de producción. La ropa no es suficiente, se acompaña de una gestualidad también “femenina” que se corresponde con el modelo heterosexual y que bien podría entenderse con una *técnica del ser femenino*, a pesar de que esta técnica no sea la forma más tradicional y permitida de hacer uso del cuerpo.

Otra muestra de la construcción del género en la experiencia son los “juegos” que se establecen en la relación con la sexualidad. Cuando un *travesti* se aproxima a cualquier hombre es común que haya comentarios sobre la sexualidad. Albures o gestos que aluden al acto sexual tienen la intención de reafirmar las sexualidades.

Para ilustrar esta censura acudo a una de las charlas con Alexa. Alexa declaró que no asistiría vestida de mujer a la entrevista como cuando la conocí; ya durante la entrevista dio respuesta a su advertencia. Alexa declaró que se le hacía absurdo que en pleno siglo XXI algunas personas todavía la voltearan a ver con ojos de extrañeza cuando se travestía, pero que esto no le importaba; sin embargo, mientras la charla avanzaba, se anteponía un discurso de negación a travestirse fuera de un contexto permitido (bailes *sonideros* y carnaval), pues a pesar de que en su discurso insistía en que no le importa la opinión de la gente, el ataque, la censura y la agresión social son tales que prefiere no exponerse (Alexa, 2013).

La alteración del cuerpo es también una realidad, las cirugías estéticas son una opción que permiten modificar el cuerpo para ajustarlo al género deseado por el individuo en la construcción de un *yo posible*. Las cirugías, pienso, podríamos considerarlas también como una forma de vestir el cuerpo, ya que al igual que las prácticas del vestir “evocan cuerpos sexuados” (Entwistle, 2002, pág. 162). En el álbum fotográfico de la familia Morales Méndez se conservan fotografías en las que se exponen los cambios en el aspecto físico de Cristal, desde los 18 años cuando aún usaba sus “postizos” hasta el día de hoy con sus operaciones.

Cabe agregar que la convivencia con Cristal fue bastante agradable, su personalidad siempre se impuso, pero en la convivencia pude percatarme de lo importante que es para ella participar en el carnaval pues es parte de una amplia tradición familiar. Don Miguel, su papá, es uno de los huehues más viejos en el barrio y en una ocasión me comentó que le habían robado su máscara, y que su hijo –señalándome a Cristal– le había comprado una nueva máscara para que no se quedara sin bailar.

Otro ejemplo es la maringuilla de Miguel, quien en agradecimiento al chaleco que le regaló Techí, vocalista del grupo de cumbia Sexy Cumbia, en una de sus visitas a la pizzería que él administraba, decidió bautizar su personaje con el nombre de la cantante e íntegro el chaleco a su indumentaria de carnaval (Lara, 2014).

Los diablos no han cambiado mucho. En algunos casos la máscara de piel ha sido sustituida completamente por una de fantasía con rasgos más bestiales. Un caso excepcional,

ha sido el Diablo Catrín quien, se dice, se esconde detrás de un rostro bello para hacer caer a sus víctimas bajo esta premisa los diablos catrines se han sumado a las innovaciones más exploradas por los carnavaleros. También las mujeres han empezado a caracterizarse como *diablitas* con faldas de color rojo con cuernos de plástico o fieltro; sin embargo, solo se hizo la adaptación visual ya que las *mujeres-diablo* no realizan las tareas propias del personaje como detener el tráfico para cerrar calles. De hecho, las diablitas han retomado la imagen mediática que exalta la sexualidad de estos personajes como símbolos de pecado y tratan de ajustarse a ese modelo usando faldas cortas y ropas ajustadas.

Para Entwistle, el *vestir* es determinado por una diversidad de circunstancias sociales que la restringen. En el proceso de ser huehue, el factor económico va a ser determinante en la construcción de un cuerpo y una identidad propias dentro del conjunto, pues, aunque la indumentaria en la tradición del carnaval pretenda ajustar a ciertos parámetros y *vigilar*⁸⁸ -en el sentido foucaultiano- el vestido del cuerpo. Si no se cuentan con los recursos necesarios para lograrlo el resultado es notorio. La indumentaria de diablo es la más accesible en costos.

La experiencia de los diablos se vive fuera de la cuadrilla, ellos tienen mayores posibilidades de interactuar con los asistentes. Muchos diablos se integran a las cuadrillas para desempeñar este papel porque les permite pedir dinero y guardarlo para él, pues, aunque en teoría las contribuciones deberían ir a parar al muertito, la gran mayoría de las veces terminan en la “coperacha”⁸⁹ para la caguama.

Solo cuando llega a faltar alguien que le haga pareja un huehue es que se integran a bailar con la cuadrilla. Su labor, según algunos, es permanecer fuera incitando al pecado y la maldad. Les juegan maldades a los pequeños y a los adultos con la intención de generar la risa entre los asistentes.

⁸⁸ Con esta idea de vigilar quisiera retomar la metáfora del panóptico, en la que Foucault señala que el ejercicio del poder puede aplicar dispositivos para inducir en el individuo un estado consciente y permanente de visibilidad que permite el funcionamiento del poder sin que ese poder se esté ejerciendo de manera efectiva en cada momento, ya que el panóptico, como estructura, evita saber cuándo se es vigilado y cuando no. En el caso de los huehues esta vigilancia es un dispositivo que está funcionando en todo momento pues es lo que va a permitir tener argumentos para descalificar a las cuadrillas, y a través de esta vigilancia es que operan las categorías de original, autentico, y patrimonio aplicadas a lo que se corresponde con la norma tradicional (1976, págs. 227-238).

⁸⁹ Cooperación

Los niños por su parte, viven procesos contrastantes. Aunque se exprese que los niños son el futuro del carnaval, las acciones de los carnavaleros contradicen este ideal, ya que cada vez más agrupaciones tratan de mantenerlos al margen arguyendo que su baja estatura entorpece el desempeño del espectáculo. A pesar de ello siempre hay niños bailando en las cuadrillas. Los niños se las ingenian para integrarse junto con otros niños o acompañando a sus papás, además de que, con la cantidad de personas que se reúnen, controlar la participación de los niños es casi imposible.

Sin embargo, en las cuadrillas que tienen pocos integrantes los niños son recibidos (y necesarios). Es preferible contar con su participación que bailar con pocos integrantes. Ciertamente es también que la participación de los niños atrae la atención de los ojos ajenos porque “dan ternura”. Para evitar la participación de los niños en las cuadrillas de los adultos algunas agrupaciones han tenido a bien organizar un carnaval de niños.

En la experiencia de los adultos se inserta la de los niños; ellos acompañan a los adultos durante todos los procesos. Tal vez no sean partícipes directos pero su simple presencia los va preparando para el futuro; así, el gusto por el carnaval se va formando. Como ejemplo no faltan las publicaciones en Facebook haciendo referencia a la herencia del carnaval desde los primeros años.

Ellos si traen la desendecia de huehuere me da mucho gusto de que no pierdan su tradicion y su herencia desde muy chicos aprendieron esta bella tradicion en hora buena muchas felizidades a Alex Illescas y Ruben Illescas graaias por ser parte de Cuadrilla Illescas Yamigos (sic) (Illescas E. , Facebook, 2016)

Ya lo lleva en la sangre 🤪:3 tan pequeñito y lo vuelven loco los huehues ^_^/
(Morales G. , Facebook, 2014)

No podemos dejar escapar la experiencia de los espectadores, quienes más allá de admirarse, también son partícipes. Bailan, ríen, se cansan, critican, evalúan, y registran el carnaval. El espectador no solo es el familiar que acompaña al huehue durante todo el día, se trata de públicos muy diversos que conciben el carnaval según la experiencia. El espectador también se queja del carnaval por los cierres de calle o el consumo de alcohol, pero también se enamora y se reconoce en él. Pagar por una bailada es la forma más clara de reconocer el gusto por el carnaval.

Aprender A Ser Huehue

Al igual que las indumentarias y las músicas, las formas de transmisión asociados al carnaval han tenido que replantearse.

Cuando solo había una cuadrilla en el barrio los carnavaleros se reunían en el patio de alguna vecindad, una o dos semanas antes, sin que nadie los viera para ensayar y comenzar la fiesta con algunas cervecitas.

La relación con la iglesia católica era más cercana, Gabriel Morales recuerda que antes del carnaval se realizaba una misa para los huehues (Morales, 2016); incluso el párroco llegaba a tener incidencia en algunas decisiones porque los huehues tenían la encomienda de anunciar la llegada de la cuaresma.

La admiración al estilo de bailar de los huehues era el principal motor para los jóvenes que se querían sumar al carnaval. Cuando solo era una cuadrilla, los huehues parecían ser únicos, extraordinarios y con un aura de misticismo porque evitaban ser vistos sin la careta en público. Para descansar de ella solo la bajaban un poco, a altura de los ojos, solo dentro de las pulquerías se despojaban de ellas. Existen anécdotas de que en las cantinas era común ver caretas colgadas de la pared porque los huehues terminaban empuñándolas, al finalizar el carnaval, para continuar la borrachera (Morales, 2016).

Las indumentarias no eran tan suntuosas, lo que más elaboración y tiempo requerían eran las capas cuando iban acompañadas de algún tipo de bordado. Muchos solo se ajustaban el lienzo de tela sobre la espalda. Al parecer, los motivos bordados llamaron la atención y no tardaron mucho en ser apropiados e integrados como requerimiento.

El sombrero se acompañaba de pocas plumas, solo se colocaban al costado de los sombreros y no se tenía cuidado de cubrir los hilos y nudos con los que se ajustaban. No había tanta preocupación por combinar la ropa, se salía con lo que se tenía a la mano.

Las danzas se aprendían durante el carnaval, no había forma alguna de escuchar la música más que en el mismo carnaval. En el carnaval es donde se exploraban los estilos propios.

Ahora el huehue se construye de maneras diferentes. Los jóvenes que provienen de familias carnavaleras, como refieren muchos, “lo traen en la sangre”; han crecido viviendo el carnaval de cerca. Desde pequeños se han relacionado con el mundo del carnaval a través de sus padres y sus familias. Máscaras, plumas, músicas y movimientos de huehue forman parte de la estimulación temprana que reciben los niños en casa.

Las caretas cuelgan de las paredes de la sala o se guardan en algún sitio especial. Ir a comprar plumas se convierte también en una experiencia significativa porque se viaja en familia. La música suena recurrentemente en casa, hay fines de semana en los que se reúnen los amigos para convivir y no falta el que meta el desorden solicitando ver algún video de huehues. Igualmente no faltan las fotografías del carnaval colocadas en distintos puntos de la casa, en las fiestas familiares llega un punto en el que, con el ánimo al máximo, se programan las piezas del carnaval y los invitados se ponen a bailar. El carnaval, el barrio, y el huehue, se cimienta sobre la experiencia.

Por otra parte, aquellos que no corrieron con la suerte de nacer en cuna de plumas, tuvieron que ir desarrollando el gusto por el carnaval de distinta manera. Es obvio que en algún momento tuvieron que sentir empatía con el carnaval, una empatía tan grande que los llevó a involucrarse. Como he señalado en otro momento, una vez que las cuadrillas comenzaron a fracturarse, los lazos del carnaval se extendieron hacia otro tipo de vínculos. Aquellos que heredaron el amor por los huehues invitaron a sus amigos. Primero a verlos

bailar, después a experimentar. Muchos entraron al carnaval de esta forma. Al Bori no le gustaban los huehues, los veía y pensaba que eran gente ridícula que debería estar trabajando en vez de andar bailando y pidiendo dinero en las calles. Esta percepción cambio cuando por cuestiones laborales comenzó a trabajar para una familia en una panadería. Sin saberlo aún, Bori empezó a fortalecer vínculos de amistad hasta que llegado el carnaval descubrió que sus jefes eran huehues. Al principio se negó a la invitación que le hicieron para integrarse a la cuadrilla pero, poco a poco, se fue dando cuenta de que su concepción sobre los huehues era errónea y decidió aceptar la propuesta. Al bailar con las ropas y la máscara, en ese momento prestadas, sintió una satisfacción tan grande que, al año siguiente, decidió integrarse a la cuadrilla (Saldaña, 2014). Así como ésta, hay cientos de historias de jóvenes que cambiaron su percepción sobre el carnaval desde el primer momento en que se convirtieron en huehues. La experiencia es el eje fundamental de la transmisión del carnaval en los barrios de la ciudad de Puebla.

Por otra parte, las grabaciones en video de las bailadas se han convertido en una herramienta muy útil porque, a través de ese registro, la experiencia del huehue se revive e “impregna” a los individuos. Verse en televisión permite la autoevaluación, contrastar tu huehue con el de los demás fija los parámetros para la próxima caracterización.

La competencia se convirtió en un valor del carnaval. El Facebook permitió que las expectativas sobre las indumentarias se elevaran por la cantidad de personas que pueden someterte a evaluación. De igual manera, las redes sociales y el internet abrieron un mundo de posibilidades estéticas para el carnaval, y si ampliamos un poco nuestra percepción, también en mecanismos de apropiación y transmisión del carnaval.

Entre Facebook Y YouTube / La Experiencia Virtual

Desde el inicio del proceso de investigación pude percatarme que estos sitios web estaban desarrollando un papel central para la tradición porque más allá de ser herramientas de

comunicación y acceso a la información, permite crear comunidades de sentido⁹⁰ que mantienen vivo el carnaval durante todo el año al difundirlo y exponerlo públicamente para ser evaluado.

Estas plataformas han cambiado la forma de experimentar el carnaval de una manera radical, el tiempo y el espacio son inciertos. Dos fotografías con 10 años de diferencia entre una y otra pueden ser puestas en diálogo. La experiencia rebasa lo virtual porque interpela a los carnavaleros al despertar recuerdos, emociones, y hasta escenarios completos. Lo mismo sucede con archivos de video o audio.

En estos espacios, el conflicto también se hace evidente. El video titulado *Carnaval Puebla 2013 El Alto Garibaldi "El Rito" (Relato del Charro Negro)*⁹¹, disponible en YouTube, tras ofrecer una explicación sobre el significado de la pieza *El Charrito* despertó el debate con otro suscriptor, también huehue. Al final de una larga disputa donde cada usuario argumenta la procedencia, originalidad y significado de dicha pieza, *wolvi4*, el usuario que subió el video, le pedía a *danielluna23* que consultara el perfil de Facebook de la cuadrilla a la que él pertenece, para obtener más información y despejar dudas. Independientemente de la discusión, dos elementos sobresalieron de este pequeño conflicto: primero, el uso de las redes sociales para discutir, dialogar y evaluar el carnaval; segundo, la necesidad de las agrupaciones carnavaleras por definir su práctica frente a otras.

Otro de los temas que se ha debatido con intensidad en redes sociales son las participaciones de las cuadrillas fuera del tiempo de carnaval. Muchos expresan que estos actos van en contra de la tradición y le restan intensidad a la espera del próximo carnaval. Las que aceptan formar parte de otros contextos pueden justificarlo por distintas razones, todas validadas. Desde la invitación a la fiesta patronal, los XV años, la boda, a un festival de cultura o en algún otro proyecto, van dirigidas a lograr objetivos como agrupación.

“a llegado Guadalupe huehues donde bailarán en estas fechas los huehues?” (Valdez, 2016)

⁹⁰ Piña, basándose en el sociólogo A. Giddens, entiende la conformación de una comunidad de sentido a través de las acciones simbólicas y materiales que no solo marcan o definen gustos y umbrales de distinción y pertenencia, sino que al mismo tiempo participan en la construcción de redes de sentido entre los miembros de un determinado grupo. (Piña M., 2004, pág. 20)

⁹¹ El video puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=VFKK48BWqi8>.

“Osea para no variar yegaron los huehues. Es boda y se convirtió en remate jaja (sic)”

(Perez S., 2016)

“Van a querer bailar cuando nazca el niño dios. Y van a sacar una película que se llame "Los Huehues salvan la navidad" 🤪:v #Bajenlealdesmadre 🤪:v” (González, 2016)

“De seguro Donald Trump Quiere construir el muro porque ya se cansó de escuchar todo el año la música del carnaval jajajaja 😂😂😂😂😂😂 Un poco de humor señores carnavaleros.” (Nava, 2016)

Las condiciones políticas alrededor del carnaval llegarán a un punto en el que habrá un proceso de depuración y se les exigirá a las cuadrillas demostrar su “currículum”. Este es un hecho poco reflexionado entre los carnavaleros, pero parte de una realidad que demanda hacerse visibles para tener herramientas para defenderse.

De igual manera, los memes⁹²sobre el carnaval se han convertido en una forma de expresar la experiencia misma del carnaval. De acuerdo con Pérez, los memes por definición “tienen un sentido social, son reproducidos en la medida en que llevan a un referente o conducen a que se comparta un significado concreto” (2014, pág. 79). Lo que destaca del uso de estos memes es la proyección de identificación y orgullo por el carnaval. Además del reflejo de otro tipo de relaciones que se establecen a partir de él y que nos crean una imagen de la percepción del carnaval por parte de las nuevas generaciones.

Otro aspecto que no podemos dejar escapar es la función didáctica de estas imágenes en la transmisión de los valores asociados al carnaval. Cada uno de los memes trata, de manera irónica, hechos que le son propios al carnaval como el consumo de alcohol, la

⁹² El meme en internet es abordado como un conjunto de signos, que son empleados como un recurso expresivo en foros de discusión y los espacios dados por las herramientas para la administración de redes sociales en línea (Pérez S., 2014, pág. 79).

preferencia sexual, los estilos de bailar, el orgullo por el barrio, el amor por la tradición, el desapego a la religión, etcétera⁹³.

Los memes se apropian de imágenes y valores vigentes en el carnaval, el meme en su reproductividad dentro de las redes sociales se ha convertido en un ejercicio didáctico para transmitir e instruir lo que es el carnaval. A continuación, algunos de ellos acompañados de una breve explicación que nos oriente en su sentido local.



El texto del siguiente meme plantea la supuesta relación del carnaval con la religión. El huehue reconoce la religión como propia y se dirige hacia la divinidad para reafirmar su subordinación. Al mismo tiempo entre los carnavaleros provoca cierta hilaridad porque reconocen que andando de huehue comenten varios pecados amparados tras la máscara.

En este ejemplo se contraponen dos identidades, colocando el ser carnavalero por encima del ser poblano al denotarlo como un “don de Dios”, la importancia de ser carnavalero recae en el hecho de que no cualquier poblano puede ser carnavalero.



⁹³ Al final del trabajo se anexan algunos otros memes recuperados de las redes



Pepa la cerdita, es consciente de que el carnaval se acerca y se muestra feliz, pero, más allá del mensaje literal que piensa transmitir se trata de un juego de doble sentido en el nombre del personaje que también refiere vulgarmente a la vagina.

En esta imagen, bailar en los huehues se ubica como el más grande atributo que puede tener una mujer para conquistar a un hombre y también plantea el papel del carnaval como un espacio de cortejo.



En el año 2012, el impacto de la campaña publicitaria “Por ti” de la cerveza Tecate fue tal que sirvió de inspiración para este meme que celebra ser huehue. La campaña, un tanto misógina en sus promocionales, busca destacar las cualidades de ser hombre mexicano, acompañado de una frase distintiva que engloba a un tipo de hombre: los de carrera larga, los que no se rajan, los que quieren más, y los que esperan un año para salir a bailar en el carnaval⁹⁴.



⁹⁴ En los anexos se incluyen otra serie de ejemplos de memes de carnaval



Pinocho, personificando a cualquier carnavalero, presenta irónicamente la presencia y abuso de alcohol durante el carnaval. “Pistear” es tomado como un acto prohibido, malvisto, pero propio del contexto a pesar de cómo sea visto desde fuera.

Esta última imagen es bastante significativa para los huehues del Alto por toda la adrenalina que se genera el Martes de Carnaval en dicho barrio. El lugar es tan icónico para la historia que ese día llegan más de 100 huehues a bailar en esa calle empedrada donde se supone empezó a escribirse la historia.



Todo lo mencionado hasta el momento, incluyendo los memes, son parte de procesos de lo que Olmos llama “recomposición de lo propio”, es decir, el proceso por el cual *lo propio* “pasa por fenómenos simbólicos donde el sujeto deposita paulatinamente memoria, en personas, objetos, calles, ciudades, parques e imágenes y sonidos que apropia paulatinamente [...] una realidad que inicialmente era lejana” (2012, pág. 127). Dichos cambios no hablan simplemente de que la música de carnaval suene a cumbia y que las máscaras sean tan

diversas, sino de los procesos a través de los cuales “lo propio”, nuestro carnaval, se enfrenta al dinamismo de la vida en la ciudad en donde todo es incierto. Lo que sí es seguro en medio de todo esto es el carnaval, por eso es ahí donde puede intervenir y exponer “lo propio” de cada individuo sin restricciones.

Así es el carnaval de Puebla, único, lleno de contrastes, desarrollado en medio de conflictos y diálogos, cambios y permanencias, máscaras y cumbias...

CAPÍTULO V

DESENMASCARAR EL CARNAVAL



Para muchos, el carnaval podría pensarse como una práctica universal, presente en todas las sociedades humanas, pero, ésta no es razón suficiente para creer que puede explicarse bajo los mismos términos en todos los contextos, como si se tratara de algo dado. Tal vez haya similitudes entre las formas de hacer o representar el carnaval, sin embargo, es en los actores y las circunstancias que podremos entenderlo.

El carnaval es una práctica diversa y ampliamente difundida. Tanto en Europa como en América, sus valores se han ido ajustando a las circunstancias de sus entornos. Resistencia, censura, denuncia, espectáculo de masas, atractivo turístico, reivindicación étnica, divertimento popular, “desmadre”, liberación sexual, celebración de la identidad, son algunas de las múltiples mascararas que ostenta. Estudios recientes se han centrado en enfatizar dichos aspectos o procesos. Su breve mención será útil para evaluar la complejidad del carnaval como tema de estudio y al mismo tiempo, plantear estrategias para el abordaje de los puntos de encuentro con los carnavales de los barrios.

Los Orígenes Según Las Fuentes

Por lo que se refiere a los orígenes del carnaval, es el historiador y etnólogo español Julio Caro Baroja quien se dio a la tarea de rastrear los antecedentes en la tradición festiva de Europa, principalmente en las provincias de España. En sus averiguaciones lexicológicas, encontró que, antes de ser desplazadas por el vocablo de origen italiano *carnevale*, *carnaval*, *antruejo*, *carnevolenda*, *mardi-gras*, *charnage* y *carnal*, fueron algunas de las etimologías empleadas para nombrar a las festividades que permitían la carnalidad. Ya con el cristianismo, su significado “adiós a la carne” tomó otro sentido.

Caro Baroja, plantea que el carnaval es resultado de la síntesis de diversos ritos invernales de raigambre pagana que, ajustados al orden del año cristiano, se emplearon para consolidar el cristianismo como ideología dominante a lo largo de la Edad Media. Por esta razón es que nombra al carnaval hijo pródigo del cristianismo enfatizando que no puede ser entendido sin la existencia de su contraparte: la cuaresma. Partiendo de este razonamiento, la forma concreta del carnaval dibujada por el autor deja entrever una obligada contraposición entre dualidades, entre “un periodo de contenido social y religiosamente definido, frente a

otro inmediato [...] caracterizado por un comportamiento individual y colectivo contrario justamente al que caracteriza o debe caracterizar al otro” (1979, pág. 27); sin embargo, debemos tener presente que esa concepción correspondía precisamente a la sujeción del carnaval al culto religioso y sus valoraciones, que ahora, con el salto de varios siglos, latitudes y sociedades, se ha transformado y debe ser entendido en su particularidad.

Si quisiéramos definir lo que pasa en los barrios, desde la mirada de este autor, tendríamos que buscarle otro nombre, puesto que, aunque existe la referencia del vínculo religioso en el discurso, en la práctica, la relación es inexistente. Según Caro Baroja, una vez que el carnaval se reglamenta atendiendo a ideas de “orden social” o “buen gusto” no puede ser considerado más que una *diversión de casino pretencioso* (1979, pág. 25). Y, aunque en Puebla el carnaval no se adecue al esquema de oposición carnaval/cuaresma y nuevas ideas lo rondan, es así como es nombrado por la población y bajo esa premisa trataremos de definirlo. Esta realidad plantea la necesidad de reconocer la existencia de una epistemología local con versiones propias de categorías, conceptos y nociones tales como carnaval, tradición y ritual, que, aunque se desprenden del ámbito académico, en los barrios adquieren significación propia.

Caro Baroja agrega que existe una necia tendencia por forzar los vínculos del carnaval con rituales romanos y con la imagen del *carrus navalis* que alude a la presencia de carrozas representando navíos durante las grandes procesiones dando muestra de un espíritu pagano, pero enfatiza que, aunque puedan ser antecedente, es hasta la consolidación del cristianismo que se puede hablar de carnaval. En el caso de América y México, es hasta la llegada de los conquistadores que puede hablarse de dicha práctica, independientemente de que haya referencias a festividades pre-hispánicas que coincidan con las fechas o que contengan tintes carnalescos.

Posteriormente, Joan Prat (1993) presenta una propuesta teórico-metodológica para entender los carnavales europeos basada en referentes medievales españoles y franceses. Es notable que, a pesar del salto histórico y de latitud, su clasificación, a la que nombra *los rituales de carnaval*, permea en gran medida, el imaginario sobre el origen del carnaval no sólo en Europa, sino en toda América y México. Su clasificación, desde un punto de vista exegético, es la siguiente:

a) *Los rituales cósmicos* destacan el sentido “primitivo” de los rituales cíclicos de carnaval que, al pensarse estrechamente vinculados a la batalla ritual entre la vida y la muerte, son encarnados por el tránsito del invierno a la primavera a través de la acción fertilizadora de los antepasados sobre el mundo; simbólicamente plantea la representación del ciclo muerte-resurrección (Prat, 1993, págs. 280-282).

b) *Los rituales de fertilidad* acentúan su interés en los rituales de fecundidad, explícitos e implícitos, en las festividades carnales; según este paradigma forjado por folkloristas europeos de orientación evolucionista, el carnaval, a través de la presencia de personajes enmascarados con atributos de erotismo y sensualidad, se convierte en alegoría de la abundancia y en continuador de las festividades grecorromanas consagradas a los dioses de la naturaleza. (Prat, 1993, págs. 282-285).

c) *Los rituales de inversión de la vida ordinaria*, asociados a las *fiestas medievales de locos*, particularmente con la costumbre romana de la liberación de esclavos durante la ejecución de las *Saturnales*, recalcan la posibilidad de que a través del carnaval – y el uso de máscaras – se hiciera posible expresar el viejo deseo ficticio del *mundo al revés*; en otras palabras, los anhelos del pueblo por invertir los patrones jerárquicos y preceptos de la cultura dominante, de la Iglesia y el Estado, permitiendo todo tipo de licencias y diversiones, sátiras y parodias de la vida ordinaria. Esta infracción ritual, como la nombra Prat, no pretendía quebrar el orden establecido sino más bien reforzarlo mediante el desfogue de sentimientos y comportamientos desestabilizadores en un contexto, mucho más rentable políticamente, que permitía neutralizar los intentos de contestación e inversión (Prat, 1993, págs. 285-289). En los barrios discursivamente se alude a este mundo al revés a través de la representación del hacendado español en manos del indígena; sin embargo, más allá de la caracterización no existen otros rasgos que acentúen el acto contestatario, aunque motivos hay suficientes.

d) Por último, *los rituales de ostentación* ubican al carnaval dentro de un proceso de laicización en el que la aristocracia y la burguesía europeas adoptarían y adaptarían con nuevos temas, el carnaval como un aparato cultural que consolida, ante propios y extraños, su fuerza, riquezas y prestigio social a través de exponer sus propios cortejos urbanos. Se trataba del despliegue y exaltación del poder burgués en el espacio público, de la competencia y rivalidad entre distintas tradiciones y grupos sociales, mediante la ritualización de conflictos de clase en la exhibición de sus intereses y tensiones (Prat, 1993, págs. 289-291). Una dinámica que no es ajena a cualquier tradición; entre los carnavaleros, esta competencia busca establecer una diferenciación entre cuadrillas mediante diversos criterios entre los que destacan la antigüedad, las formas de vestirse, las músicas que los acompañan y los proyectos en los que se involucran.

Prat señala que estas cuatro líneas obedecen más a necesidades teórico-metodológicas que a la realidad pues la complejidad de las fiestas de carnaval difícilmente puede ser ajustada a clichés más o menos estereotipados o tipológicos (1993, pág. 292), posición con lo que estoy totalmente de acuerdo.

A manera de síntesis, la historia del carnaval en México, en gran parte de la bibliografía recogida (De León, 1998; Vázquez y Dávila, 2006; Del Río y Mendoza, 1953; Gutiérrez y Mompradé, 1981; Quiroz, 2002; Serrano, 2013; Domínguez, 2005), se reduce a una secuencia temporal que se origina en los rituales griegos y romanos –*saturnales*, *luperciales*, *bacanales*, *dionisias*, *kalandae*– a partir de los paralelismos con ceremonias en las que el individuo se disfraza o enmascara y en su analogía, con ritos de fertilidad; seguida de la narrativa de su expansión por las amplias tierras del continente europeo y el nuevo significado que obtuvo al retomarse dentro de la tradición judeo-cristiana como un rito que permitió marcar la separación entre una temporalidad de exceso y una de abstinencia, convirtiéndose en un soporte ideológico de la iglesia para definir, clasificar y censurar el pecado. Posteriormente se aterriza su llegada a América con los conquistadores y su sucesiva propagación en México mediante la labor evangelizadora de los misioneros, y con ello, se hace inevitable referir procesos análogos de sincretismo e hibridación entre las diferentes

culturas indígenas prehispánicas y, posteriormente, con los grupos indígenas que desde la Colonia hasta nuestros días se han sometido a procesos de adaptación y transformación cultural. Para los carnavales ciudadanos la historia es la misma pero aderezada con temas de actualidad como la modernización o la globalización sin un análisis cuidadoso sobre cómo estos procesos inciden en su realización, sólo se les atribuye sentidos profundos desde una perspectiva generalizante que ignora las particularidades de cada uno de estos procesos⁹⁵.

Paradigmas Y Críticas

Mikhail Bakhtin (1984), teórico literario ruso, considerado el primer teórico del carnaval, subraya en su obra *Rabelais and his world* el carácter subversivo de las prácticas carnalescas a través de la inversión simbólica planteada en los lenguajes, el humor y lo grotesco, de las clases populares durante el Renacimiento. Para él, carnaval no es un espectáculo hecho para ser observado, se vive en él. Durante su tiempo, la vida se sujeta a sus leyes, las de la libertad. En el carnaval, el renacimiento y la renovación del mundo son una condición especial de la que todos participan expresa esa renovación universal y es *vívidamente sentida como un escape de la usual forma de vida oficial*” (págs. 8-9). Estos hallazgos en su análisis lingüístico y literario fueron retomados para definir el carnaval como un tiempo de trasgresión en el que sus formas –literarias, corporales, orales– se articulan como discursos contrahegemónicos que facilitan la creación de un nuevo orden después de haber quebrantado y suspendido de manera transitoria los preceptos dominantes. A pesar de los anacronismos, las expresiones grotescas de la cultura popular y su crítica del poder, sus resultados fijaron el inicio de una *tradición hermenéutica* sobre el carnaval donde humor y subversión se convirtieron en las principales características para definir lo carnalesco. Leer

⁹⁵ En el camino me encontré con dos trabajos que vale la pena mencionar porque prestan atención a los detalles que particularizan el carnaval jarocho y nos recuerdan que el carnaval es hecho por y para las personas. El escritor y periodista Gonzalo Martré en su trabajo *¡Que viva por siempre el carnaval jarocho!* recupera experiencias de diversos personajes que forman parte del carnaval veracruzano; reyes, reinas y organizadores son quienes relatan su carnaval (Martré, 2008). *Una semblanza del carnaval de Veracruz* de Guido Münch, por su parte, no renuncia a la mención de los “antecedentes” descritos arriba, se aventura a complejizar el carnaval desde su actualidad y hace mención de diversas situaciones, principalmente políticas, que cruzan el carnaval hoy (Münch G., 2009).

a Bakhtin, incita a pensar, significar y ubicar todo aquello que aparente ser subversivo. Sin embargo, ese no es mi principal interés, no negaré que pueden hallarse procesos subversivos y de inversión en el carnaval de los barrios, pero distan mucho de las dibujadas por Bakhtin.

Umberto Eco (1989) por su parte, en *Los marcos de la "libertad" cómica*, rescata la teoría de la transgresión planteada por Bakhtin para demostrar su falsedad. En su análisis recurre a la oposición trágico/cómico y señala que, de acuerdo con la opinión común, la tragedia y el drama tratan con los problemas eternos del hombre –vida y muerte, amor y odio–, mientras que la comedia y el humor presentes en el carnaval, están vinculados a costumbres sociales particulares: desde su interpretación, la tragedia narra la historia de la violación de una regla y a través de ello la enuncia; la comedia por su parte, presupone la transgresión pero nunca explícitamente⁹⁶. Hablando concretamente del carnaval, Eco agrega que “para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales y que, al mismo tiempo, sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su trasgresión. Sin una ley prohibitiva que se pueda romper, es imposible el carnaval” (pág. 16). Basado en lo anterior, concluye que “la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (pág. 17); en este sentido, la permisividad dada por el carnaval se trata de una *transgresión* autorizada lograda en lo cómico, pues, aunque a nivel simbólico se pueda hablar de una violación a la norma, en la realidad, la alteración del orden establecido no trasciende más allá de ese tiempo contemplado, sino que, además, ratifica la existencia y los alcances del sistema normativo que se quebranta.

Por otra parte, desde su aproximación semiótica, la alegoría *del mundo al revés* no disiente con las ideas de Bakhtin pero las ubica en un contexto más limitado al señalar que

⁹⁶ Para Eco lo cómico existe de manera concreta cuando se cumplen una serie de condiciones que enumera de la siguiente manera: “a) hay la violación de una regla [...]; b) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo [...]; c) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por no haber trasgredido la regla; d) sin embargo; al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera, damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla [...] e) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no solo la violación de la regla, sino la desgracia del individuo animalesco; vi) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior” (Eco, 1989, pág. 10).

la trasgresión está enmarcada por un contexto de permisibilidad otorgado por la hegemonía en turno para mitigar los deseos de subversión a través de la subversión misma; en palabras de Eco, “al establecer un mundo al revés [...] nos sentimos *libres*, en primer lugar por razones sádicas [...] y, en segundo lugar, porque nos liberamos del temor impuesto por la existencia de la regla” (1989, pág. 11). No debemos ignorar que la relación que encuentra Eco entre carnaval y comedia parte de la presencia de máscaras y de la aceptación de que su manejo en ambos escenarios, teatro y carnaval, libera al individuo de las acciones que realiza. Además de que, ante ojos de terceros, quien viola la regla es inocente puesto que su móvil es la risa, esto equivale a que los participantes reconocen, toleran y permiten la transgresión. Esta atención puesta sobre los símbolos y su uso en tiempo de carnaval es una aproximación que nos será útil para analizar los elementos del carnaval, pero no en el sentido de inversión, sino en el cambio de valoración que han tenido algunos de ellos, acentuando el papel de las máscaras dentro y fuera del ritual.

Aunque menos citado, el historiador francés Jaques Heers (1988) en su análisis sobre las fiestas de la Francia medieval, al igual que Bakhtin, rescata los actos de inversión, pero no a nivel simbólico sino a través del carácter político identificable en las expresiones públicas y privadas de ostentación y riqueza entre las que se ubican las fiestas de locos y el carnaval. Desde esta mirada, se subraya el papel de la fiesta para el pueblo y su utilización como instrumento político para afirmar prestigios, crear diferencia social, y mantener el orden establecido. Asimismo, al considerar los alcances ideológicos de la fiesta, Heers destaca que la participación de las autoridades tiene como finalidad principal controlar, dirigir y contener los impulsos del pueblo motivados por el carnaval convirtiéndolo en un mecanismo fortalecedor del sistema o en un pretexto para transformarlo con fines lucrativos borrando su carácter contestatario. En palabras de Heers, “el juego-espectáculo, serio o burlesco [...] no parece en lo absoluto cosa de sublevados o siquiera de contestatarios. Bien al contrario, los que juegan, desfilan, danzan y cantan, son los que pueden y quieren reafirmarse, adquirir renombre y recoger la admiración de las multitudes, con el fin de asentar un prestigio o incluso para hacerse dueños de los movimientos callejeros y utilizarlos en su provecho” (pág. 227). Sabemos que esta “docilidad” no es privativa del Carnaval, ni propia de tiempos arcaicos. Podríamos decir que es una de las formas de vivir la fiesta, sin embargo, lo que hay que resaltar son los nuevos tintes que adquiere, sus justificaciones y la mediación

entre sus actores, pues no se trata de un proceso horizontal e impuesto, sino de diálogos, directos o indirectos, fraguados desde diferentes trincheras.

Ahora bien, una de las críticas con las que me encuentro identificado es la hecha por Flores Martos (2001) quien, al percatarse de la aceptación acrítica de estos paradigmas en investigaciones que inician o terminan como “monografías que presentan, de forma clónica, “carnavales” que significan lo mismo” (pág. 37), realiza la deconstrucción de estas imágenes paradigmáticas, ampliamente aceptadas y difundidas en los carnavales americanos. Siguiendo su aporte, se tienen:

1. *El carnaval como liberación.* Imagen apoyada en la psicología, retrata al carnaval como un contexto de liberación, al perseguir el deseo de despojarse de la identidad propia para personificar otra completamente diferente con el uso y juego de máscaras; así, la presencia de las máscaras, se convierte en el medio ideal para “revelar los deseos ocultos, y permitir la desinhibición del sujeto” (Flores Martos, 2001, pág. 38).
2. *El carnaval como fiesta pagana.* El principal problema con esta conceptualización es el uso de “pagano” como calificativo, pues carga de prejuicio moral, desde un punto de vista religioso, a toda práctica vinculada con su desarrollo e ignora la realidad de esta relación que en muchos casos es inexistente (Flores Martos, 2001, pág. 39).
3. *El carnaval como fiesta popular.* Bajo esta perspectiva, se destaca el protagonismo exclusivo del pueblo e ignora que gran parte de la historia de los carnavales y mascaradas fue impulsada por grupos al poder – reyes, nobles, aristócratas, burgueses, políticos—⁹⁷ al poner a la vista en el espacio público su autoridad. Partiendo de esta observación, agrega que el fenómeno carnavalesco no debe solo pensarse como un conocimiento de transmisión lineal sino como un fenómeno flexible que permite que procesos de reapropiación y reelaboración se den en mano tanto de las masas populares como en los grupos de élite (Flores Martos, 2001, págs. 39-40); cabe aclarar que, aunque el autor aluda a una distinción de clase, lo importante reside en

⁹⁷ “la refundación y el rescate del Carnaval [...] en el siglo XIX e inicios del siglo XX [...] no corre a cargo de las masas populares, sino de clubes o sociedades de élite [...] consiguen extenderlo y sacarlo de la calle...” (Flores Martos, 2001, págs. 39-40)

pensar la tradición como un complejo ritual bastante flexible que se nutre de distintas fuentes. En la ciudad de Puebla, la “elite” no ha incluido esta celebración en su corpus festivo.

4. *El carnaval como fiesta universal* es otras de las ideas que ha sido abrazada ahistóricamente para definirlo; al creer que el carnaval tiene presencia y vigencia en todas las sociedades del mundo, independientemente del mote que las acompañe – urbano, indígena, caribeño, entre otros–, es acompañado de una distorsión cronológica que compara carnavales de distintas épocas bajo una misma lupa, ignorando la importancia de sus contextos (Flores Martos, 2001, págs. 40-41).

Frente a esta realidad, Flores Martos invita a considerar la raíz local y la forma particularizada en que se arraigan las categorías que distinguen carnavales indígenas, mestizos o híbridos y urbanos. Para él, aludir a la existencia de carnavales indígenas es cuestionable debido a que fue la iglesia católica quien estimuló e inventó danzas y autos teatrales con fines evangelizadores, más bien, advierte que en las festividades indígenas existe una tendencia a la carnavalización de sus rituales en el plano simbólico y estético. Los carnavales mestizos e híbridos consideran los actos de renovación, actualización y reelaboración, detonados por la globalización de las fiestas populares. Entre este tipo, destaca la “experiencia de la hibridez” en el Caribe como la responsable de una identidad construida de ecos, fragmentos identitarios de voces y culturas lejanas, no recordadas sino “inventadas” a través de los referentes disponibles. Por último, refiriendo a los carnavales urbanos, presta atención a la oficialización a partir de intereses económicos y los intentos gubernamentales por normalizar el carnaval. En este contexto, el papel de los medios de comunicación es fundamental en la creación de expectativas sobre el carnaval (Flores Martos, 2001, págs. 41-56).

Flores Martos apunta que la noción de *carnavalización* (Flores Martos, 2001, pág. 33) propuesta por Bakhtin, a pesar de su imprecisión, puede entenderse como “una estrategia de lucha simbólica activa, con un marcado sentido político-corporal, que procedería a la escenificación de una sociedad dada a través de la farsa; [de esta manera], una cultura

“carnavalizada” estaría cruzada por procesos rituales, estéticos y míticos de producción del exceso, e impelida a teatralizar de confusión, distorsión y subversión” (pág. 77). Cabe resaltar que este marcado sentido político no se encontraría solo en el cuerpo, sino en los motivos sobre los que actúa la carnavalización, o *series carnavalizadas*, que incluyen: la vestimenta, la comida, la bebida, el sexo, la escatología y la muerte. Desde nuestra perspectiva se trata de aproximarnos al carnaval desde los diversos niveles desplegados en el hecho ritual.

Para concluir este apartado, cabe agregar que estas células interpretativas han trascendido el ámbito académico y poco a poco suplen o se adhieren a los discursos de la tradición oral que legitima el carnaval. En trabajo de campo, llamó mi atención el interés que los organizadores de las cuadrillas ponen a la investigación sobre el carnaval y sus significaciones, debido a que, año tras año, gente externa a la práctica se acerca a cuestionarlos; e independientemente de los intereses de los entrevistadores, lo que resalta es la tendencia por integrar y hacer propios los resultados de sus búsquedas. Esta realidad en mi proceso de investigación se convierte en otra variable necesaria para entender los procesos de cambio en el carnaval y las valoraciones de los saberes asociados. Asimismo, obliga a pensar en el papel de los agentes externos – investigadores, reporteros, estudiantes, curiosos y espectadores – en la creación de lo tradicional.

Máscaras De Carnaval En El Mundo

Michel Agier, etnólogo y antropólogo francés, al explorar la relación entre estética y política de tres casos de carnaval –Colombia, Brasil y Londres– encuentra que, a través de diversos procesos de estetización, los grupos marginados transforman esta práctica en una posibilidad de reivindicar sus identidades, alzar la voz y reclamar su derecho a la ciudad frente a sociedades que las censuran (2008). Esta postura nos invita a pensar en los procesos de estetización que los barrios, como espacios marginados, emprenden para reivindicar sus identidades frente a la censura.

García Canclini, desde su interés por la globalización y las dinámicas de consumo, sin referirse en específico al carnaval, caracteriza las fiestas urbanas como un apéndice de la vida cotidiana, cuyo carácter privatizante, selectivo y menos dependiente de una temporalidad ritual, se concibe en función del consumo (1982). Sobre este punto, habría que considerar una visión más amplia sobre el concepto de consumo que permita entender “los consumos” que nutren el carnaval y su configuración como rituales.

Carlos de Oro explora el carnaval de Barranquilla desde la relación dada entre mercantilismo y cultura. En esta relación, el valor simbólico de las expresiones se mezcla con un valor económico que lo exotiza y expone como objeto de consumo dentro de una industria cultural que se aprovecha del Otro. Lo tradicional pensado así, se convierte en un mecanismo de atracción del consumidor local y foráneo (2010, pág. 402). El autor invita a entender el mercantilismo como un proceso que, junto con otros, es responsable de la desaparición de algunos elementos tradicionales (pág. 406). Agregaría también la responsabilidad de la creación de elementos.

Por otro lado, esta disposición como capital cultural, ofrece la posibilidad de relocalizar una tradición, permitiendo intercambios económicos y culturales con otras sociedades a través de encuentros culturales que sirven de telón de fondo a intereses económicos, turísticos y políticos. Sobre esta línea, De Oro expone cómo la presencia de organismos internacionales, en el reconocimiento de los derechos socioculturales de las minorías y en la entrega de apoyos económicos para la preservación cultural, se convierten en impulsores del mercado, pues “indirectamente”, bajo estas condicionantes, las culturas tradicionales pasan a ser mostradas y preservadas como referentes de alteridad (De Oro, 2010, pág. 413). Ya lo mencionábamos en el capítulo segundo con las intervenciones del INAH y el IMACP.

De Oro considera importante el papel de los medios de comunicación en la dinámica global, pues, como mediadores culturales son responsables de la creación y difusión de representaciones estereotipadas de la cultura del carnaval⁹⁸. Al respecto, Martín-Babero señala que estas plataformas “constituyen hoy espacios decisivos de reconocimiento social.

⁹⁸ Como ejemplo notable, la idea estandarizada que vincula la palabra carnaval con celebraciones llenas de jolgorio, donde figuran, para el imaginario mexicano: Veracruz, Mazatlán, Cuba y Brasil.

[Que] más que a sustituir [...] han entrado a constituir, a hacer parte de la trama de los discursos y de la acción política misma, ya que lo que esa mediación produce es la densificación de las dimensiones simbólicas, rituales y teatrales que siempre tuvo la política” (Citado en De Oro, 2010, pág. 415). Con lo vivido en campo, llama la atención cómo las representaciones “globales” y “popularizadas” del carnaval en su transmisión o retransmisión, interpelan a los carnavaleros y los confrontan con las representaciones locales; mismas que, al ser puestas en circulación en los medios locales, contribuyen a la construcción de lo público⁹⁹ y la experiencia urbana de los poblados vinculada al carnaval.

En *Tiempos de Carnaval*, Rojas (2005) explora los procesos a partir de los que el carnaval llegó a consolidarse como emblema nacional en el Perú al reivindicarse política y públicamente como parte del corpus cultural que debía dar identidad a la sociedad limeña. Este cambio de concepción demandó una nueva mirada de *lo popular*, modernizando sus elementos, y el traslado de sus prácticas a espacios públicos bajo nuevas reglas y significados. Es pertinente destacar que, aunque el texto proyecta al carnaval como un espacio de resistencia para las clases populares, no ignora que la implementación de políticas culturales incide, directa o indirectamente, sobre las decisiones que la población toma respecto de sus tradiciones.

Desde una perspectiva de género, Lacaba Gutiérrez presenta el caso de Sitges, Cataluña, de destinación gay a ciudad dormitorio, que, aunque motivado por fines económicos más que de tolerancia, demandó la creación de espacios propios para este sector. Al cambiar la ciudad la percepción sobre la homosexualidad cambió. Durante la dictadura posterior a la Guerra Civil española, el carnaval era el único espacio en el que homosexuales podían participar socialmente ocultos tras el disfraz, ya que moral y religiosamente, las muestras públicas de homosexualidad y travestismo eran castigadas. Ya en los ochenta, con la espectacularización del carnaval, el turismo provocó un aumento de espacios para la comunidad gay; el impacto fue tal, que el ayuntamiento se involucró con la finalidad de mediar y reducir el colorido gay en el carnaval, trayendo como consecuencia, la formalización de un carnaval gay, no solo a través de la creación de espacios simbólicos sino de eventos sexualizados para la reafirmación de la identidad sexual. El turista gay es

⁹⁹ *Lo público* refiere aquí no solo las prácticas sino también los espacios y sus personas.

consumidor de la experiencia gay (Lacaba G., 2004). La mención a este trabajo tiene como principal objetivo hacer evidente la presencia de este sector. Es sabido que existe una diversidad de trabajos sobre el carnaval dirigidos a este sector, principalmente en el Caribe y Brasil, pero su participación en el contexto mexicano ha sido obviada casi en su totalidad por los discursos “oficiales” que tratan de legitimar una idea romántica de la tradición donde estos actores no tienen cabida. Sin embargo, como lo demuestra el trabajo de campo, su participación es trascendental en los barrios de la ciudad de Puebla, pues, más allá de ser personajes atractivos, contribuyen económicamente y se involucran directamente en la organización del carnaval. Además de la existencia de espacios y eventos que van dirigidos a este sector de la población como la existencia de antros y bares, más la introducción de la marcha del orgullo gay por las calles de la ciudad.

Hernán Morel, en su revisión de los procesos de negociación y conflicto alrededor del carnaval porteño, encuentra que, debido a las nuevas legislaciones en torno a la producción cultural se ha dado un incremento de murgueros¹⁰⁰ en Argentina. Hernán reconoce que este proceso se vincula con la capacidad de gestión y comunicación que establecen las murgas con los funcionarios encargados del área cultural para garantizar espacios de actuación y apoyos económicos. Al mismo tiempo, destaca que, una vez que se integran a la *regulación patrimonial*, los lazos de dependencia que se establecen entre instituciones y portadores de la tradición rompen con la autonomía del carnaval, estableciendo compromisos de distinto orden que añaden formas de control y disciplinamiento provenientes de agentes que ignoran su complejidad; además de que se obliga a trascender la escala local para exponerse en toda la ciudad bajo nuevas reglas y por consiguiente, ante nuevos jueces (Hernán M., 2008).

¹⁰⁰ Nombre que reciben las agrupaciones de carnaval en Argentina.

Carnavales De Barrio

Sobre los carnavales realizados en la región central de Puebla, el de Huejotzingo es el más nombrado y explotado desde hace varias décadas con fines turísticos. *Guerra al pie de los volcanes... El Carnaval de Huejotzingo* (Dávila Gutiérrez, 1996) es el trabajo más reconocido. En él se narran los tres acontecimientos de la historia local que son representados durante los días de carnaval: el primero narra la lucha contra los franceses durante el conflicto armado en México y la batalla del cinco de mayo en el año 1862; el segundo, el rapto de la hija del corregidor de Huejotzingo incluido en la leyenda del bandolero Agustín Lorenzo; por último, el primer casamiento católico, indígena y tradicional¹⁰¹. Esta narrativa no comparte similitudes con la dada en los barrios, sin embargo, su reconocimiento a nivel local ha influido sobre las formas de representación en las cuadrillas de la ciudad al grado de integrar el uso de mosquetones e indumentarias de Zapadores, Zacapoaxtlas, Indios, Turcos y Zuavos¹⁰².

Más cercano a nuestra área de interés, Villalobos expone el carnaval urbano de la colonia San Baltazar Campeche. En su artículo relata el inicio de esta práctica con la participación de cinco zuavos quienes simulaban un enfrentamiento; posteriormente, en 1978, por la intervención de un grupo de jóvenes se integran nuevas indumentarias basadas en libros de historia y como consecuencia el carnaval se amplía. Esta nueva disposición divide la organización del carnaval en dos grupos que corresponden a dos barrios -el de la Barranca y los de la Tres de Mayo- mismos que ahora compiten por el reconocimiento como las comparsas con las mejores indumentarias (2003).

Referente a los barrios son pocas las referencias localizadas entre artículos y trabajos de poca extensión. Considero que esta falta de información es resultado de la negativa a

¹⁰¹ Véase Castillo y Dávila 1990; Guzmán Carcaño, 1991; Cardoza, 2005. El primer trabajo resume los resultados de un proyecto de investigación del Centro de Ciencias del Lenguaje relacionado con el estudio del carnaval de Huejotzingo; el segundo, se centra en los antecedentes históricos de esta "colorida" fiesta; el último, incluido en la revista Artes de México, se trata de un ensayo literario que traza líneas entre el pasado prehispánico y el sentir de la experiencia de nuestros días.

¹⁰² Nombre que reciben cada una de las comparsas que participan en el carnaval de Huejotzingo y que hacen referencia a los batallones que participaron en la batalla del 5 de Mayo de 1862.

reconocer el carnaval como una práctica digna del ámbito urbano; esto a su vez justifica la importancia de este trabajo.

La investigadora Nancy Churchill describe el fenómeno en su generalidad y lo expone como una práctica que reafirma la identidad y refuerza las relaciones sociales de una población que se encuentra en cambio constante pero no se detiene en los porqués. En un primer trabajo (2003) esboza brevemente el origen del carnaval en el barrio, su organización, el sentido de inversión representado en las indumentarias de hacendados, la relación con las prácticas carnalescas de Tlaxcala, las figuras o personajes que participan y algunas de sus variantes. Asimismo, presenta algunos procesos urbanos que van a consolidarse como motores de cambio en las formas de desarrollar el carnaval; sin embargo, solo las menciona como resultado de la modernidad. Un segundo artículo (2007), resultado de un proyecto PACMYC, se presenta como anexo de un disco compacto que recopila la música de carnaval del barrio de Xonaca. Éste trabajo, por sus características editoriales, se divide en varios segmentos que abordan sucintamente la historia del barrio de Xonaca: el papel de las haciendas en la ciudad, la relación de la hacienda con el barrio de Xonaca, y una descripción de los “bailables y piezas de carnaval”. En este texto aparece la mención de los cierres de carnaval ligados a “bailes callejeros”, pero nunca se les reconoce como *bailes sonideros*. Por otra parte, es innegable que este trabajo es un intento por legitimar la práctica del carnaval en el barrio de Xonaca, pues el discurso busca establecer el origen de la tradición en dicho barrio. En un tercer trabajo (2006), con un tinte más cercano a los intereses profesionales de la investigadora, Churchill problematiza la relación del carnaval con las políticas de reconocimiento patrimonial y polariza la respuesta de los carnavaleros en dos bandos: los que dialogan con las políticas y los que no, en dependencia de sus intereses. A partir de estas dos posturas, explica el carnaval, evidencia relaciones de poder en la tradición y por primera vez, los cambios son considerados como parte de la problemática. Para su último trabajo (2010), Churchill rescata el testimonio del señor Serafín Capilla quien, en 1930, a la edad de siete años, comenzó su historia de vida en el carnaval. Se narra brevemente el mito de los carboneros tlaxcaltecas de apellido Aguirre que comenzaron el carnaval en el Alto. El testimonio incluye también, mención de las indumentarias, las piezas musicales que se bailaban, los instrumentos musicales que se empleaban, la forma de

integrarse a una cuadrilla y una mención sobre cómo y dónde se realizaba inicialmente el cierre de fiesta.

El carnaval en el barrio del Alto, libro de Abraham Méndez (2011), es una obra bilingüe que, al igual que otros trabajos sobre el carnaval en México, hace referencia a los orígenes del carnaval en Grecia, su paso a Europa, la llegada a América por los conquistadores y los procesos resultantes de la colonización. Su trabajo ofrece una breve descripción de la indumentaria y las piezas de danza que se ejecutan, más dos mitos de origen local. Sobre los músicos, se hace mención de la participación de conjuntos musicales o música grabada, pero no hay referencia a *sonideros*. Es el único de los trabajos que brinda un breve espacio al proceso de integración de las mujeres y la participación de homosexuales y travestis, pero solo para justificar al personaje de “la María”. Por otra parte, Méndez enfatiza un origen prehispánico en las danzas de huehues, el cual, me parece un discurso demasiado forzado, pues solo se trata de un intento por establecer los orígenes históricos más remotos para legitimar este carnaval sobre los otros barrios, además de que el autor también se dedica al estudio de la lengua nahua.

En el acervo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla existen dos tesis que exploran el carnaval de los barrios. Una de ellas la he descartado por plagio (Alvarez Castañeda, 1998). La otra, una investigación de Luna Reyes (1996), más allá de la descripción etnográfica, incluye una serie de fotografías en los anexos que permiten ubicar la presencia de algunos elementos como los carteles, músicos y propuestas estéticas para comparar visualmente el carnaval de hoy con el de los años noventa.

En el compilado del Segundo Coloquio sobre Puebla, se refieren algunas actividades rituales en el barrio de Xonaca relacionadas con las formas de organización que no aparecen en los trabajos posteriores, ofreciéndonos la posibilidad de comparar los testimonios con las actividades que se realizan ahora. En dicha descripción sobresale la mención a la participación de monstruos, la organización de un baile con conjunto musical “grande” que toca “puras tropicales” y la mención a otras piezas del repertorio que no encontré en campo como *la rueda* y *el molinete* (Castillo y Luna, 1992).

Por último, Domínguez et al. (2016) se centra en explorar el carnaval como una práctica que permite a los individuos apropiarse y reapropiarse de su territorio. Destaca los

diversos espacios del barrio –calles, casas, plazas– como lugares donde se deposita la memoria. Aquí la calle se convierte en el espacio de la colectividad y fortalece su identidad. La autora afirma que los habitantes permanecen y se reproducen culturalmente de forma dinámica pero no ahonda en ello.

Finalmente, al confrontar nuestro carnaval con las referencias bibliográficas sobre el tema, cuatro puntos destacaron:

- 1) la bibliografía disponible es bastante extensa y comprende una diversidad de enfoques, tiempos y espacios;
- 2) sobresale la tendencia, al menos en México, por historiar el carnaval partiendo de sus orígenes más remotos sin detenimiento en los factores que lo individualizan;
- 3) paradigmas teóricos y representativos se han convertido en referencias obligadas para hablar del tema debido a su aceptación y reproducción, aplicados directamente sobre los hechos para ajustarlos a las teorías; ç
- 4) finalmente, independientemente del enfoque subyacente, podemos constatar que la complejidad del carnaval reside en la presencia de diversas dimensiones rituales proyectándose al mismo tiempo como parte de una misma realidad, revelando varias caras de la sociedad que lo siente y recrea.



CAPÍTULO VI

RENOVARSE O QUEDAR EN EL PASADO...

“Nuestra historia es una forma liberadora de comunicación con el pasado.
A través de ella podemos analizar nuestra experiencia.
Su historia no es más que un dialogo con ella misma”

(Lenclud G. , 1997, pág. 62)

Después de presentar *el cambio* desde algunas ramificaciones de la experiencia carnavalera, considero necesario ultimar este trabajo con una serie de reflexiones que puntualizan, con especial énfasis en la dimensión temporal, la importancia de los procesos de cambio y transformación en el examen de la tradición.

Reconocer el cambio como elemento central sin dejar de lado las permanencias, persigue el objetivo de explorar alternativas metodológicas al tratamiento estático que proyecta a la tradición como un sistema de prácticas rituales homogéneas inmunes al paso del tiempo cuando en la práctica no se presentan así. Parafraseando a Bloch (1977), exagerar el carácter exótico de otras culturas y homogeneizarlas, centrando su atención solo en las constantes del acto ritual, perdiendo de vista las circunstancias presentes, siempre ha sido una negligencia profesional de los antropólogos (pág. 285). Añadiría que, en el campo de la investigación dancística en México, esta tendencia no ha sido la excepción, de hecho, ha sido uno de los recursos más explotados para la construcción y explotación de la identidad nacional desde los años posrevolucionarios, incluso, en estudios más recientes, Jáuregui (1996), Bonfiglioli (2003) y Ramírez (2003), a pesar de precisar cambios en los contextos, centran su atención en las constantes de las prácticas dancísticas para precisar sus estructuras¹⁰³. Con esto no quiero restarle valor a la importante labor de dichos autores pues sus trabajos han marcado un parteaguas en esta línea de investigación, sólo quiero hacer énfasis en el hecho de que los cambios y transformaciones no se han planteado como procesos intrínsecos de toda tradición.

Aunado a ello no debemos pasar por alto que mucha de la bibliografía existente sobre las prácticas dancísticas y musicales de la otredad es producida para satisfacer las

¹⁰³ Este enfoque parte de tres lineamientos generales: a) la noción de texto, retomada de la disciplina semiológica, aplicada al análisis de la danza bajo el entendido de que, como cualquier otro sistema de comunicación, esta puede ser leída y organizada de manera similar a un texto escrito que sólo toma sentido en su contexto de producción; b) la homologación del mito de danza con el cuento ruso, con base en el análisis morfológico de Vladimir Propp, supone la existencia de elementos narrativos mínimos que se articulan creando estructuras constantes y que pueden encontrarse en cualquier “cuento/mito”; c) por último, la distinción entre mito y rito retomada de la teoría estructural de Levi Strauss, derivada de las dicotomías planteadas por Saussure en su lingüística estructural -lengua/habla, significado/significante, sincronía/diacronía- en las que se da más importancia a las “gramáticas” constantes existentes entre lo que se dice y lo que se hace. Desde mi punto de vista, la principal deficiencia del enfoque estructuralista aplicado a la danza es que la danza termina convirtiéndose en un objeto que se desconecta de su dimensión social, pues, aunque establece significados a partir de los referentes sociales, se presenta como un hecho inerte.

necesidades de una industria cultural que capitaliza la tradición y sus valores de “antiguo” u “original”, donde, en palabras de Lenclud, ciertos términos son políticamente motivados, y, por lo tanto, pobremente definidos en su uso (2003, pág. 72).

Por ello, como alternativa se propone ampliar la mirada a otros rituales que se desprenden del carnaval en temporalidades diversas para evitar excluir el presente como marco espacio-temporal, el cambio como proceso temporal y las experiencias de quienes se identifican en él como mecanismos de reconocimiento colectivo, porque si bien es cierto que la experiencia se intensifica durante los días de carnaval, no hay duda alguna de que éste desencadena otras prácticas, igualmente significativas, que no se circunscriben a los límites de una temporalidad específica ni a la rigurosidad de los conceptos antropológicos. El carnaval no es un ritual anual, en los barrios se construye todos los días.

Por otra parte, aunque existe el acuerdo de que la tradición se significa sobre el pasado, muchas veces se ignora que este pasado es articulado desde la actualidad y no es transmitido de manera íntegra ni equitativa. Citando a Lenclud, “la tradición no es (o no necesariamente es) lo que siempre fue, sino más bien lo que hacemos que sea” (2003, pág. 83). De acuerdo con esta visión, es en el aquí y el ahora donde las colectividades seleccionan los argumentos y formas de hacer que les serán útiles para enfrentar las circunstancias que les rodean. Tal como enunciamos en nuestra etnografía, el carnaval en los barrios está siendo atravesado por una diversidad de procesos que lo colocan en un momento de inestabilidad en el que los carnavaleros se encuentran cuestionando todos sus fundamentos. Por tales motivos, en esta labor no solo tratamos con los tiempos del pasado sino también con los tiempos de hoy. Se trata de *cruces en el tiempo* desde donde el investigador se sitúa como un espectador más entre otros (2006, pág. 1054), y contempla, junto con otros, el pasado, el presente y el futuro de la tradición. Recurriendo a Madrazo, “la tradición no debe reducirse a lo que ha sucedido, sino al encadenamiento de los tiempos pasados con los tiempos modernos” (2005, pág. 126). Por ello, en nuestro capítulo tres ponemos atención a la aparición de cada uno de los conjuntos instrumentales que hoy conforman la realidad del carnaval tratando de enfatizar, desde hoy, cómo los tiempos y circunstancias de ayer se encadenan con los de hoy.

Ahora bien, como hemos comprobado a lo largo de este trabajo, el conflicto ha jugado un papel determinante en la biografía del carnaval poblano. En distintos momentos de su historia las diferencias en la percepción y concepción de la tradición fracturaron la unidad barrial generando nuevas colectividades carnavaleras que tuvieron que mirar hacia atrás y apoyarse en la memoria y el recuerdo para justificar su existencia -aceptando, rechazando, omitiendo, agregando, olvidando o inventando- y competir con su presente, empleando el pasado como criterio para legitimar o ilegitimar a otros. De esta manera, el conflicto permitió ubicar los momentos de tensión en donde esos cruces en el tiempo fueron cuestionados, reafirmados o replanteados, precisamente porque en esos puntos de tensión es donde se dan los ejercicios de reflexividad.

Esta búsqueda ha marcado la experiencia individual y colectiva de los carnavaleros generando variantes de una misma identidad y distintas posturas sobre lo que es, lo que no es, lo que debería ser, lo que será, y lo que fue el carnaval de los barrios. En este sentido, cada huehue, cada cuadrilla y cada espectador a lo largo de su biografía han acumulado referentes y experiencias que moldean su identidad conforme a las circunstancias que enfrentan o deciden enfrentar. Dichas variantes, como refiere Prats (2004), dependen claramente de la correlación entre valores, intereses y situaciones históricas cambiantes que le sirven de escenario, y la forma en que cada grupo experimenta, simultánea y sucesivamente una misma tradición (págs. 30-33). Posiblemente, si la cuadrilla inicial no se hubiera fragmentado y la población de los barrios siguiera habitando estos espacios, tal vez los cambios en la urbe no hubieran impactado tan radicalmente su realización.

La ciudad de Puebla, en este momento de la historia, atraviesa un momento político complejo. El proyecto panista que comenzó con Moreno Valle (2010-2016) y que continuará en manos de Tony Gali (2016-2018), desde una visión progresista y con la firme convicción de transformar Puebla en una ciudad más moderna, ha puesto el reflector sobre los barrios con la finalidad de “dignificarlos” transformándolos en espacios aprovechables para el turismo. Como era de esperarse, para el desarrollo de estos objetivos, el carnaval representa un problema. La gran cantidad de cuadrillas existentes “ensucian” el ideal de ciudad porque las calles se llenan de huehues y generan caos vial aparte de que el control de los grupos y la

administración de los recursos que se generan en su realización quedan fuera de su jurisdicción. Muy a pesar de ello, el carnaval no ha pasado desapercibido, se ha integrado a la agenda cultural del municipio con la finalidad de regularlo y, de cierta manera, ir estableciendo los parámetros estéticos e ideológicos seleccionados e "inventados" para su integración al mercado cultural de una ciudad patrimonio de la humanidad. Naturalmente, esta imagen del carnaval es mediada institucionalmente al ser presentada como un espectáculo que, despojado de su carácter comunitario, exalta la identidad poblana al ser relocalizada en espacios "oficiales" de cultura como el Zócalo o el Teatro de la Ciudad y organizada por agentes que, por sus relaciones políticas, se han colocado como agentes privilegiados y con valores que nada tienen que ver con la festividad en los barrios.

Igualmente, con todos los proyectos que se están desarrollando en la zona, se teme que en un futuro no muy lejano las políticas públicas y culturales se impongan, llevando a la prohibición del carnaval o a la participación de grupos autorizados y políticamente recomendados para representarlo. Es necesario hacer mención de los intentos por parte del ayuntamiento para reducir el número de cuadrillas negando los permisos e intentando implementar una normatividad que condiciona la solicitud de apoyo económico entre los espectadores y la regulación de los decibeles en la música¹⁰⁴. Los cierres de calles dificultando el tráfico y el consumo de alcohol en la vía pública, son argumentos que se articulan para dibujar a gran escala el descontento social provocado por la realización del carnaval y justificar dichas acciones.

Con lo dicho hasta el momento no quiero decir que las autoridades tengan responsabilidad del panorama negativo para el carnaval, sin embargo, su intervención ha generado otro tipo de referentes y cruces históricos con los que los organizadores de las cuadrillas han decidido trabajar para afianzar la relación con las instituciones, previendo el futuro del carnaval. Estas condiciones han sembrado discordia y las cuadrillas en lugar de

¹⁰⁴ En Puebla, la contaminación por ruido está penada y la multa oscila entre 20 y 175 días de salario mínimo; los límites máximos permisibles para la emisión del ruido son de 68dB de 6:00 a 22:00 horas y de 65 dB de 22:00 a 6:00 horas que sería equiparable al sonido de una aspiradora eléctrica. La vigilancia sobre el ruido no es rigurosa; pero no dudemos que en cualquier momento sea usado para ejercer sanciones en el carnaval puesto que la norma considera ruido "todo sonido indeseable que moleste o perjudique a las personas. <http://pueblacapital.gob.mx/temas/medio-ambiente/item/2826-bajale>

trabajar en equipo para afrontar la situación, han provocado conflictos más grandes. Algunos egos se han herido en el camino.

Este escenario de tensión donde hay un constante choque de intereses a diversos niveles es, al mismo tiempo, un contexto de reflexión y reajuste. El carnaval de los barrios se encuentra justo en un momento donde la mayoría de la gente se pregunta si es o no una tradición que vale la pena mantener y cómo es que ésta se pervierte, deforma o trasgrede.

Teniendo en consideración que, tradición e identidad son dos categorías emparentadas, la primera como base de la segunda y la segunda como moldeadora de la primera, retomó dos argumentos que me parecen pertinentes para enfatizar porque es necesario un cambio de perspectiva en el abordaje de las tradiciones. Para Blanco, en nuestra actualidad, “la identidad [como la tradición] se convierte en un dispositivo móvil, formado y transformado continuamente, en relación con las maneras como nosotros nos representamos o nos adscribimos dentro de los sistemas culturales que nos rodean [...] hablar de identidad [tradición] es cada vez más difícil, y un estudio sobre la misma estará determinado por un sinnúmero de variables cruzadas, provenientes de los más diversos sitios del planeta, además de las locales y regionales” (2010, pág. 372). Como hemos constatado a lo largo del texto, en el carnaval de los barrios se presentan una diversidad de variables que hacen imposible hablar de una sola forma de hacer el carnaval. Al respecto, Pujadas argumenta que, “la identidad [tradición] consiste esencialmente en la búsqueda de la idea de continuidad de los grupos sociales a través de las discontinuidades los cruces y los cambios de rumbo, en forma de una confrontación dialógica constante entre el bagaje sociocultural-simbólico identificado por el grupo como genuino y las circunstancias globales “objetivas” que enmarcan, constriñen o delimitan la reproducción del propio grupo. Esta confrontación dialéctica es la que marca el rumbo y el ritmo en la elaboración constante que el grupo social hace de su propia imagen, así como de su papel en el contexto societario más amplio” (Citado en Prats, 2004, pág. 63). Por ello, a lo largo del trabajo tratamos de evidenciar los distintos referentes y cruces –estéticos, temporales, espaciales, políticos, etc. – que hacen de esta tradición algo cambiante.

Tiempo, Cambio Y Tradición

“Todos los objetos culturales que los etnólogos consideran tradicionales han sufrido cambio [...] ningún ritual se repite asimismo en una idéntica forma cada vez que se ejecuta” (2003, pág. 78), eso nos señala Lenclud en su revisión del concepto “tradición”, el cual, nos da pie para nuestra reflexión sobre el papel del tiempo y el cambio en la continuidad de una tradición. Herrejón (1994), en este sentido, destaca dos propiedades de la tradición: como acción y como proceso temporal. El primero enfatiza que como acción, la tradición es algo dinámico cuya asimilación implica la actualización de la misma tradición en un proceso de selección y adaptación dada en manos del destinatario, quien por una parte tiende a conservar lo recibido como un patrimonio, y por otra parte, lo enriquece o reduce o modifica (pág. 136); el segundo, reconoce a la tradición como un proceso temporal que *se va dando* en la acción misma de transmitir, pues no sólo permanece en el tiempo sino que avanza a través de él, cambia para sobrevivir y reproducirse (pág. 137). Es este el escenario que queremos explorar, no porque estos autores lo enfatizen sino porque comprobamos en los hechos que los cambios en la tradición son una realidad. Por esta razón se hace necesario abordar el fenómeno dancístico y musical del carnaval como un hecho social–total dinámico, puesto que, nos enfrentamos a realidades, prácticas, individuos y sociedades que están en constante transformación. Sea lento o acelerado, el cambio es parte de la tradición. Para Cánepa (1998), las prácticas culturales deben entenderse como hechos totales en el sentido de que “son capaces de interrelacionar las distintas dimensiones que constituyen y transforman en su integridad y complejidad a los sujetos sociales y a la realidad de la que son parte y en la que actúan” (pág. 14).

Esta postura requiere, además de contemplar lo que “permanece”, traer a discusión aquello que ha cambiado con la intención de reconocer en la tradición su cualidad cambiante. La tradición, como señala Herrejón (1994), es acción, es movimiento, es cambio. Sólo en el pensamiento occidental, cambio y tradición, se piensan como fundamentalmente opuestos (presente/pasado, estático/dinámico, continuo/discontinuo, sociedad tradicional/sociedad

moderna) restándole importancia al papel del tiempo: se sabe que está ahí y que avanza, pero se ignoran otras formas de operar. La tradición es hoy. Está viva.

De acuerdo con Lenclud, “el cambio por muy revolucionario que parezca, funciona con un principio de continuidad, y toda la permanencia incorpora variaciones” (2003, pág. 77). Esa continuidad que refiere el autor permite distinguir que aquello que se modifica en una tradición tiene intención de conservarse, no por sus cualidades formales sino por lo que puede llegar a desencadenar colectivamente: una emoción, un recuerdo, una admiración, una identidad, entre otros factores de identidad colectiva.

Lenclud (2003) destaca tres sentidos de la tradición que plantean la necesidad de repensarla en distintas dimensiones:

1.- La tradición entendida como la permanencia del pasado en el presente, de lo viejo en lo nuevo, es la imagen que coincide con las dicotomías entre tradición y sociedad moderna (2003, pág. 75). Esta concepción opera y es responsable de algunos de las problemáticas que las cuadrillas enfrentan para poder ser parte de la ciudad. Aunque para muchas agrupaciones de huehues la participación política activa no es importante, el impacto de las cuadrillas que sí deciden desenvolverse en otros contextos provoca que indirectamente tengan que compararse y plantear opciones de cambio. Asimismo, por los intereses económicos y políticos detrás de las categorías, la tradición se emplea institucionalmente como criterio organizativo de la cultura y genera otra serie de procesos de reajuste que, aunque intenten destacar el valor histórico y cultural de las prácticas, terminan siendo vaciadas de contenido social y agudizando conflictos porque no existen trabajos de investigación que orienten la toma de decisiones en la creación de proyectos.

b) La tradición no transmite el pasado enteramente, es selectiva. El pasado es filtrado y asociado con la representación de un mensaje importante y culturalmente significativo (2003, pág. 75). Este planteamiento permite situar a los carnavaleros en el mapa como agentes activos que toman decisiones sobre sus prácticas y los caminos a seguir. En esta toma de decisiones, el tiempo juega un papel importante porque es a través de la evaluación del pasado que se plantean las formas en que la tradición debe desarrollarse año con año. Citando

a Hobsbawn, “la historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología [...] no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto” (2002, pág. 20). Lo “oficial” no solo se escribe desde fuera. La tradición es en sí misma un término político que desata luchas de poder.

c) La noción de tradición evoca cierto modo de transmisión. No todo lo que es traído a nosotros del pasado es *ipso facto* tradicional, ni todo lo que es transmitido a nosotros es parte de la tradición. La tradición entonces, pertenece a un orden que se transmite en la cultura, y confirma a un particular tipo de transmisión (Lenclud G. , 2003, pág. 75). Como señala Herrejón (2014) “la tradición es entregar, pasar, traspasar [y] correlativamente recibir, aceptar, asimilar la entrega”, misma que no se limita a la entrega de un individuo a otro sino como parte de una cadena de entregas que “implica recurrencia de la transmisión, reiteración” (1994, pág. 136). Esta perspectiva permite voltear a mirar las nuevas formas en que se dan estas cadenas de transmisión dentro de un mundo que ofrece otro tipo de plataformas para establecer vínculos. En este sentido, podemos dar cuenta de cómo el uso de fotografías y videos en YouTube y Facebook permiten a la gente joven recibir, aceptar, asimilar y reiterar; ya que algunos de los lazos sólidos que antes era posible establecer en la cotidianidad del barrio, ahora son difíciles de constituir debido al ritmo de la vida urbana, el trabajo y la vida fuera del mismo.

Herrejón pone énfasis en que “la acción misma de transmitir [...] también se va haciendo distinta [...] la historia – conjunto de procesos temporales– la marca” (1994, pág. 137). Bajo esta idea, a lo largo del texto tratamos de explorar los cambios en el contexto: cambios en la percepción y formas de experimentar la ciudad, el carnaval, la sexualidad y el tiempo, porque son determinantes para entender cómo los procesos de transmisión-entrega van modificándose y ajustándose a la historia. Madrazo apunta que “la transformación de sus componentes es inevitable y la transmisión continua se convierte en cadena, una secuencia de variaciones” (Madrazo M., 2005, pág. 127); por ello, me atrevo a plantear que, la idea de cambio también se transmite.

Contrario a la idea de que, por definición, la tradición se relaciona directamente con las prácticas del pasado que tienen un valor comunitario y que deben permanecer lo más intactas posibles porque así deben ser, sin cuestionamientos (Lenclud G. , 2003, pág. 79) y que “el objetivo y las características de las ‘tradiciones’, incluyendo las inventadas, es la invariabilidad” (Hobsbawm, 2002, pág. 8), varios autores concuerdan en que la tradición consiste en una retroproyección del ser colectivo que, aunque encuentra su razón de ser en *el pasado*, es en el aquí y ahora donde construye sus sentidos.

Pouillon (1997) a través de su metáfora, en la que señala el papel del hijo como constructor del pasado, se enfatiza la operación cultural en la que los grupos de una sociedad, al querer aparecer como los sucesores de aquellos a quienes el grupo ha convertido en sus antepasados, reconstruyen el pasado y se colocan en la historia como herederos privilegiados de una identidad que demanda continuidad en orden de distinguirse de otros (págs. 17-18), pues “en la tradición, ellos [el grupo social] se están buscando asimismo en un pasado que han reorganizado o incluso, al menos en parte, reinventado” (pág. 19). Asimismo, agrega que este hijo puede tener varios padres (pág. 17), es decir, puede construir varios “pasados” para afianzar su lugar en el presente. Entre las cuadrillas, por la variedad de agrupaciones, reafirmar la antigüedad y el cumplimiento de los supuestos preceptos originales se ha vuelto el objetivo principal a demostrar. La gran mayoría de representantes reclaman ser los hijos de aquellos que iniciaron la tradición basándose no en la antigüedad real de la agrupación a la que pertenecen, sino a través de la memoria del integrante más viejo vinculado a la agrupación y en la representación fiel, en la forma de vestir, del huehue al que han llamado “tradicional”. Como concluye Pouillon. “las tradiciones son discriminatorias. Esa es su función básica” (pág. 18); por esta razón, todos los hijos de este padre llamado carnaval se encuentran en pugna.

Lindstrom, por su parte, señala que la tradición “es un intento de leer el presente en términos del pasado a través de escribir el pasado en términos del presente” (Citado en Mauzé, 1997, pág. 7). En este momento de inestabilidad en el que las cuadrillas se disputan la herencia y pelean por su reconocimiento más allá del espacio barrial, el presente demanda la construcción de un argumento mucho más elaborado y coherente que evite poner en duda,

desde un juicio externo, la autenticidad, antigüedad y pertinencia de su práctica. Carnavaleros, antropólogos, medios de comunicación, instituciones de cultura, espectadores locales y turistas evalúan, perciben, viven, interpretan, leen y escriben la tradición y el cambio en dependencia de sus intereses y, de la cercanía o lejanía, que establezcan con el carnaval. Dichas valoraciones no son aisladas y también se han ido transformando con el tiempo.

Desde un examen de la antropología cognitiva, Pascal Boyer (1997) postula que es en las propiedades funcionales de la mente, y no en la interacción social, donde residen los mecanismos que convierten las representaciones colectivas en tradiciones; para él, los medios explícitos de transmisión e instrucción no son determinantes en la constitución de una tradición, sino en las inferencias complejas que el individuo efectúa desde el presente (págs. 38-40). Lo que habría que rescatar de este autor es el interés puesto sobre los procesos mentales –percepciones, creencias e intenciones– a través de los cuales, el pasado es almacenado en la memoria para servir de modelo a sus representaciones actuales. El reto es hallar la conexión entre tantas y diversas representaciones del pasado que el conflicto ha generado en la experiencia colectiva.

Al contrastar el texto de Senft (1996) sobre los rituales de siembra entre los trombianos con la realidad del carnaval en los barrios, en cuanto a las formas en que los individuos refieren y actúan frente al tiempo, pude entender que, aunque la tradición se ancle en el pasado, su actualización puede presentarse de formas inesperadas siempre y cuando una colectividad lo respalde. Senft menciona que, “el ‘pasado’ está presente durante el periodo *milamala* [ritual], y el ‘presente’ está profundamente anclado en, y requiere ser similar a, el ‘pasado” (pág. 387), y es así porque, entre este grupo, el pasado, los cantos y rituales de siembran siguen siendo de tal importancia colectiva que mantienen la armonía entre el grupo. En el carnaval, por su parte, el pasado presenta vacíos y es mediado por una diversidad de intereses y colectividades que no se encuentran en armonía dando como resultado actualizaciones rituales múltiples.

Para Herrejón “la tradición como un proceso temporal es cambio: todo el cambio necesario para proseguir como tal tradición” (1994, pág. 137); pensar en estos términos hace posible resaltar tres aspectos del acto de transmisión que permiten evidenciar los instantes del proceso donde se gesta el cambio: la recepción, la asimilación y la actualización. Y aunque no lo expresa directamente, Herrejón sabe que el cambio es inherente a la tradición porque “la tradición no es asunto de mera subsistencia, sino de un desenvolvimiento de posibilidades, así como de correspondencia o confrontación con elementos extraños” (pág. 142). Citando a Madrazo, “el cambio es uno de los principales rasgos de la tradición, pues es el mecanismo que produce la continuidad de la tradición ente los transmisores de una cultura”; se trata de reconocer la tradición como un proceso activo, vivo y actual, que es susceptible de ser modificado y que se encuentra abierto a los impulsos creativos de sus detentores (Madrazo M., 2005, págs. 123-124).

Para Appadurai, el pasado se comparte, sin embargo, siempre se encuentra en una delicada relación a los "pasados" que están en manos de grupos distintos de hoy [...], sin embargo, significa cosas diferentes para diferentes grupos (1981, pág. 216); esta mención, no solo refuerza nuestra enfoque sino que nos permite distinguir que la construcción de diferentes pasados permite a los carnavaleros tratar con las circunstancias actuales y con los intereses planteados entre cada una de las cuadrillas.

Para cerrar las contribuciones de distintos autores sobre el tiempo, cambio y tradición, quisiera recuperar una cita de Kioshi que dice que, “sin creación no hay tradición [...] no solo es algo que fue creado en el pasado, sino que viene a ser viva en cuanto tradición mediante la creación en el presente” (citado en Madrazo M., 2005, pág. 124) Visto de este modo, cambiar no implica renunciar a lo que uno es. Lenclud pone el ejemplo de la bellota y el roble: al ser su fruto y semilla, no se trata de una conversión sino de un cambio que tiene lugar a lo largo de su propia existencia; “el parecido no es un criterio de identidad ni, por tanto, cambiar la negación de la identidad” (2008, pág. 450).

Al igual que con la noción de identidad y tradición, las concepciones del tiempo han tendido a la homogenización de su sentido para poder, a través de una ilusión sinóptica, explicar una vivencia de grupo en términos de unidad. Munn (1992) arguye que esta visión

estática se deriva de la incapacidad de ver el tiempo cultural como temporal, ya que la gente, más allá de percibirlo o concebirlo, está “en” el tiempo cultural (págs. 98-100) y agrega que, “de cualquier manera, estas dimensiones se viven o aprehenden concretamente a través de las diversas conectividades significativas entre personas, objetos, y espacios que continuamente se hacen en y a través del mundo cotidiano” (pág. 116). En este sentido, el carnaval marca un intervalo en el que ciertas prácticas son reconocidas como propias y exclusivas de ese tiempo; sin embargo, las experiencias del carnaval no se constriñen a los límites de esa temporalidad porque la relación con los objetos, espacios, personas, sonoridades y corporalidades, no desaparece ni queda suspendida hasta la llegada del próximo carnaval sino que se in-corporan en el individuo y puede hacerse presente, despertar emociones y acciones, cada que los individuos entran en contacto con algún referente de carnaval como una fotografía, un comentario en Facebook, entre otros incontables tipos de referente.

Desde el punto de vista temporal, el carnaval tiene sus propios puntos de referencia para hablar del tiempo y de lo que se contiene en él. Munn señala que, “el tiempo social consiste en “representaciones colectivas” o “categorías” que derivan de y reflejan las colectividades y sus variados “ritmos” de vida social” (1992, pág. 95) y llama “time-reckoning” a este uso de puntos de referencia para la realización de propósitos específicos. Se trata de cómo las colectividades enuncian la relación espacio-tiempo de sus tradiciones. Así, el tiempo de carnaval es organizado en “time-reckonings” propios del carnaval. Términos como el cierre, la octava, el remate, la quema, el martes de carnaval y el miércoles de ceniza, funcionan precisamente como ejes de orientación.

Asimismo, esta reflexión me llevó a darme cuenta de que la percepción del tiempo además de colectiva es también individual porque cada carnavalero, con base en su biografía de vida, construye los sentidos del carnaval. Herrejón (1994), en su teoría sobre la tradición, señala que la dimensión temporal se convierte en problemática ya que no es experimentada de igual manera por todos los miembros de un colectivo. Hay rasgos que se comparten y que significan el tiempo, sin embargo, marcan de manera diferente la experiencia individual.

Para profundizar en este punto me tomaré la libertad de citar una escena de la película *Youth* de Paolo Sorrentino que puede servir como analogía sobre las formas en que se concibe el tiempo, entre la gente joven y los adultos mayores de 35 años, y los conflictos generados en la tradición por las diferencias de percepción. La escena es la siguiente:

En un mirador ubicado entre las montañas de los Alpes se ubica Mick Boyle, un viejo director de cine, junto con su equipo de trabajo, entre los que se encuentra una joven mujer; ella se aproxima al viejo y él le pide mirar a través de un telescopio la montaña que tienen enfrente y le dice: -“¿Ves la montaña de ahí? (La joven se acerca y la cámara muestra un acercamiento a la inmensa montaña) -Todo parece cercano. Eso es el futuro. Y ahora... (Mick voltea el telescopio y lo dirige hacia los demás miembros del grupo). Todo parece muy lejano (la imagen de los compañeros se observa borrosa y alejada). Eso es el pasado” (*Youth* [La giovinezza], 2015)¹⁰⁵.

Esta referencia, desde un punto de vista filosófico, plantea la reflexión sobre el posicionamiento del individuo frente al pasado, el presente y el futuro. Rescato la referencia porque me parece que nos puede ofrecer un enfoque distinto para acercarnos al tratamiento del cambio en el carnaval y entender porque es un tema de debate entre los carnavaleros. Considero que, así como en el telescopio, la mirada de unos y otros es variable frente a la tradición vista desde hoy. Para un viejo, el pasado representa su legado, experiencias de su juventud y su mejor momento; el presente, genera conflicto porque lo coloca frente a concepciones que no corresponden con sus ideales; el futuro en la vida es previsible, pero, en la tradición, aspira el “no olvido”. Para los jóvenes, el pasado es lejano, ajeno y hasta desconocido; el presente, una oportunidad de relacionarse, divertirse, sobresalir y crear; el futuro, en la vida es incierto, en la tradición busca la construcción de un legado.

Lo que cada quien observa a través del telescopio es lo que define el cambio. El presente de ambos, al compartir la tradición es contrapuesto y en algunos casos conflictivo;

¹⁰⁵ -Mick: Do you see the mountain over there. Everything seems really close. That's the future. And now. Everything seems really far away. That's the past. (Sorrentino, 2015)

en dicho contraste radica el conflicto. Para los mayores el cambio representa una agresión, una falta de respeto a lo que ellos consideran debería ser el carnaval y un huehue.

Para los jóvenes el carnaval es un espacio donde pueden mostrarse como quieren ser vistos para escribir su propia historia. El huehue no es una imagen que los represente al cien por ciento, pero es un referente sobre el cual pueden experimentar. La realidad es que con el paso de los años su percepción cambiará. Cuando crezcan, lo que ahora viven mañana será el fundamento de su pasado. Algunos afirman que los años son los que realmente te hacen huehue.

Verónica Méndez (2014) en muchas de nuestras pláticas, al cuestionarse sobre los cambios, mencionaba algo bastante interesante sobre las concepciones del tiempo. Ella comentaba que suponiendo que los viejos hubieran tenido los elementos con los que hoy cuentan los jóvenes para la realización del carnaval, sin duda ellos los hubieran empleado y el carnaval sería otro. De igual manera, pensando a futuro, los carnavaleros, en unos cincuenta años más, criticarán las representaciones de hoy porque ya no las sentirán de acuerdo con su tiempo.

Partiendo del contraste entre jóvenes y adultos, podemos argumentar que lo mismo ocurre con la percepción sobre la tradición para quienes lo viven y quienes la observan. Existe una enorme brecha entre estas dos formas de experimentar el carnaval. El punto es que en este momento ambas percepciones se enfrentan porque los valores alrededor de la práctica están dando un giro hacia intereses más políticos que comunitarios.

Por otra parte, los carnavaleros no se mueven solo dentro de una misma dimensión social. Sus referentes son múltiples y las formas de concebir el tiempo, el espacio y la vida no son las mismas. Las necesidades y preocupaciones, individuales y colectivas, son otras y muchas. Munn “considera el tiempo como proceso simbólico que está siendo continuamente producido en las prácticas cotidianas. La gente está "en" un momento sociocultural de múltiples dimensiones (secuenciación, temporización, relaciones pasado-presente-futuro, etc.) que se están formando en 'proyectos' suyos.” (Munn, 1992, pág. 116); sin embargo, debemos tener presente que el tiempo se vive. Ya no nos encontramos frente a las mismas condiciones de vida de los años 20's, donde vecinos, amigos y familia, convivían con más

frecuencia y compartían experiencias anhelos y sueños. Ahora, los carnavaleros establecen distintos tipos de relación que no son precisamente los de la vida en comunidad puesto que, los procesos de reproducción se han diversificado para poder mantenerlo y, a la vez, tratar con otros aspectos de la vida como lo son el trabajo, la escuela y la familia.

Los Cambios

Bloch señala que “si creemos en la determinación social de conceptos [...] dejamos a los actores sin un lenguaje para hablar sobre su sociedad y el cambio en ella, ya que solo pueden hablar dentro de ella. Este problema explica por qué los antropólogos están continuamente produciendo pinturas de sociedades similares” (1977, pág. 281). Aunado a ello, para Lenclud el impacto de las categorías antropológicas trasciende el espacio académico, y son recogidas dentro de los contextos donde el investigador se desarrolla para referir a ciertas prácticas. Ambos autores nos sitúan frente a dos problemáticas: 1) la interpretación de prácticas a partir de los conceptos antropológicos que dan como resultado “pinturas similares” de sociedades mudas; y 2) las adaptaciones y usos de las categorías antropológicas en los contextos que investigamos. La inversión del mundo y el ritual contestatario han sido las dos pinturas más sobresalientes que se han hecho del carnaval por ojos externos, pero ¿cómo se pinta esta práctica por los carnavaleros de Puebla? ¿Existe solo una pintura del carnaval de los barrios? ¿Desde cuándo los carnavaleros comenzaron a pintarse a sí mismos?

Para responder estas preguntas situémonos en 1999. Con base a las referencias obtenidas en campo y las encontradas en el texto *Dignifying the carnival* (Churchill C., 2006), podemos inferir que, fue a partir de este año, con la convocatoria y realización del primer encuentro anual de huehues que los representantes de cuadrillas comenzaron a realizar sus investigaciones sobre los orígenes y significados del carnaval.

Dicho evento, con el amparo de la administración priista de Mario Marín y bajo la organización de la Asociación Angelopolitana de Huehues, permaneció financiado durante cinco años por el Fondo Estatal de mantenimiento de la Identidad, Costumbres y Tradiciones; en 2012, con la entrada del PAN al municipio, este fideicomiso desapareció y, con él, cualquier apoyo gubernamental para el carnaval. Como bien señala Churchill, este proyecto tuvo objetivos políticos bastante claros: el afianzamiento del voto de los carnavaleros y sus familias para las elecciones a gobernador en 2005; sin embargo, a pesar de que esta autora tacha de paternalista y clientelista esta política cultural, este evento marcó un parteaguas en la historia del carnaval porque se impulsó a nivel local y, quienes vivieron de cerca este proceso, la recuerdan como una buena época; no por los precarios apoyos¹⁰⁶ sino porque había menos restricciones para su realización. Además de que fue, en este punto, donde la pregunta: “¿qué es el carnaval?” se empezó a formular y responder.

La Asociación Angelopolitana de Huehues, constituida por representantes de cuadrilla, tenía como objetivo principal dignificar la imagen del huehue porque, ya para ese entonces, las transformaciones comenzaban a ser un tema de debate. Comenzó a argumentarse que los nuevos personajes y las adecuaciones deterioraban el verdadero significado de la tradición. En ese momento, eran menos de treinta cuadrillas en los barrios y, hasta cierto punto, sus representantes lograron establecer un consenso de opiniones sobre la significación del carnaval. Interesaba indagar su origen y los significados de sus elementos. Estas respuestas y no otras, eran las que se exigían en la convocatoria. El encuentro de huehues, como acto político, atrajo la mirada de los medios de comunicación, sembró el interés de algunos investigadores sociales y formuló las primeras imágenes sobre una tradición interpretada desde conceptos ajenos y no desde su realidad y su gente.

Como ejemplo de la difusión ofrecida a los huehues y el carnaval, distinguimos un tríptico¹⁰⁷ que se hizo circular entre los públicos de las cuadrillas durante las bailadas y, poco a poco, lo que se exponía en él se convirtió en la versión representativa. El texto incluido

¹⁰⁶ Además de los mil o tres mil pesos que a veces llegaba a recibir una cuadrilla, llegó a haber apoyos en especie como máscaras de baja calidad y rollos de tela.

¹⁰⁷ Se anexan dos de los ejemplares que circularon en el barrio de Xonaca durante 1999.

refería el origen latino de la palabra, *carnevale*, el sentido pagano de su representación; los días de realización basados en el ritual católico; el nombre de los “bailables”; y, una breve explicación de los personajes: huehue, diablo y dos tipos de maringuilla, la “urbana” y la María o Maringuilla, que después se ganaría el mote de “tradicional”.

En pláticas con la familia Morales Méndez se me ha señalado que antes de esos eventos nadie estaba preocupado por los significados del carnaval; solo se seguía realizando como cada año; “si uno se acerca a preguntarle a los viejos, ellos no saben nada de lo que significan las plumas o la música, eso ha sido tarea de nosotros” (Fam., 2014), para ellos, lo importante era salir a bailar, lucirse. El conocimiento sobre el carnaval tuvo que construirse. Los argumentos para acreditar o desacreditar las distintas concepciones que se tienen sobre el carnaval, y los cambios en él, son resultado de una divergencia de intereses entre cuadrillas.

Pareciera ser que el cambio puede ser explicado a través de dos posturas bastante identificables: los que lo ven como un medio para la continuidad y los que lo ven como perversión de la tradición. Churchill dibuja estas dos posturas desde un enfoque político basándose en otros criterios: los *ludists* insisten en que la *esencia* del carnaval reside en el jolgorio, el color, y el deleite; los *dignifiers*, por su parte, toman como objetivo principal la recuperación del carnaval de la generación pasada (2006, pág. 13); sobre esto, sin la mediación del contexto actual, habría que preguntarse: ¿cuál era la esencia del carnaval en la generación pasada?

Tomar esta distinción como argumento para explicar el cambio en el carnaval, sería caer en el error que señalamos al principio: la homogeneización. Si bien, estas dos posturas son las más reconocibles, no quiere decir que el cambio se entienda exclusivamente desde estos dos posicionamientos. Habría que reconocer, como enfatiza Shils, que “dentro de una “misma” tradición no existen sólo niveles de diferenciación y de especificidad con relación a su posesión sino, además, interpretaciones y énfasis substantivamente distintos” (Shils, 1981, pág. 20).

El referente brasileño, el uso de música grabada, la amplificación del sonido, la sustitución de las cooperaciones voluntarias por los “patrocinios”, el uso de máscaras por parte de las maringuillas, salir de los barrios para presentarse en otros espacios (otros barrios,

otras colonias, teatros, casas de cultura, festivales culturales, entre otros espacios públicos y privados); las modificaciones a los rasgos faciales de las caretas, la integración de mujeres a las cuadrillas, los nuevos ritmos para bailar las garrochas, desde esta óptica, cada uno de estos ejemplos constituirían graves faltas a la tradición.

Desde mi experiencia, esta distinción no puede ser tan tajante, ni mucho menos reducida a esa explicación porque todos han cambiado. Los que se plantearon la necesidad de recuperar lo que se supone hacía en la generación pasada, tomaron acciones para transformar lo que sentían que estaban haciendo mal y, más aún, acciones para regularlas o prohibirlas. Asimismo, aquellos que han sido señalados de “desmadrosos” e “irrespetuosos” por innovar e integrar elementos “nuevos”, siguen viendo en el carnaval una oportunidad para reunirse con sus amigos y familia. Reunirse sigue siendo un acto significativo, el carnaval incluso podría ser solo un pretexto para seguir alimentando las relaciones interpersonales de los miembros de las cuadrillas, tal como lo era, en esencia, para la generación pasada sin importar que significaba tal o cual característica de la indumentaria. Las posturas frente al cambio en la tradición son infinitas porque el carnaval se vive colectivamente, pero es la vivencia individual lo que lo hace significativo.

No todos los nuevos elementos o transformaciones corresponden a la totalidad de las cuadrillas; cada una se ha tomado sus propias licencias e introducido cambios según sus propios ideales como grupo. Herrejón señala que, “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 relación social” (1994, pág. 141); por ello, aunque la innovación sea propuesta desde la individualidad también pasa por un proceso de validación entre los integrantes de la agrupación, las felicitaciones o burlas son medios de valoración. Cada uno de los cambios tiene su justificación, individual pero avalada colectivamente.

La referencia a la garotiña (*garothina*) brasileña fue integrada, según los representantes de la cuadrilla 26 Oriente, como una licencia estilística para poder dialogar con los carnavales de otros contextos (F51). El estilo de la garotiña parece haber impactado a muchos porque en los años siguientes comenzó a ser copiado, los tocados y distribución de las plumas se fueron diversificando para diferenciarse.

La introducción de música grabada y la amplificación lograda con la renta de equipos de sonido, como era de esperarse, alentó las críticas negativas por tratarse de elementos que transformaron, de la noche a la mañana, el entorno sonoro y su recepción. En la actualidad, acompañarse de sonido sigue siendo un motivo de crítica por parte de las cuadrillas que contratan músicos. Se considera una falta de compromiso con la tradición, además de que se piensa que lo hacen así para ahorrar dinero y poder lucrar con la tradición. A pesar de las críticas, la realidad indica que son más del 50% de cuadrillas existentes que han decidido seguir por este camino. Será por el costo, el lucro o el gusto, pero, acompañar el carnaval con música grabada es una de las formas en que el cambio se experimenta.

Otro factor a resaltar, es que las agrupaciones que se acompañan de música en vivo también contratan sonido para sonar más fuerte, entonces, ¿dónde reside realmente la molestia? La amplificación del sonido cambió la percepción del carnaval. En las reuniones con representantes la renta del sonido es un tema primordial. Sonar fuerte va más allá de la sensación auditiva generada por el volumen alto; sonar fuerte tiene que ver con la respuesta física y emocional que genera el impacto de la música sobre el cuerpo; sonar fuerte despierta naturalmente la necesidad de bailar e interactuar con los demás; en términos prácticos, sonar fuerte es un requisito para que todos los huehues, sin importar su ubicación en la formación, puedan escuchar con la misma intensidad la música y mantener viva la energía del baile; sonar fuerte debe permitir a los espectadores identificar y ubicar a la distancia a las cuadrillas porque a pesar de que se trate de las mismas piezas cada grupo le imprime su estilo, incluyendo a los que tiene música grabada porque es manipulada para integrarle personalidad.

La adopción de los “patrocinios” se pensó como estrategia para asegurar la recolección del dinero necesario antes de la llegada del carnaval. Para algunas agrupaciones ha funcionado, pero modificó la relación con los espectadores al establecer un compromiso obligado de cuota fija. Los patrocinios esconden la intención de evitar que otra cuadrilla pueda ser “contratada” en su lugar, pero ha permitido una mejor organización en los recorridos porque se establecen horarios. Por el contrario, las bailadas tienen la desventaja

de que surgen durante los recorridos y las cooperaciones son variables porque se someten a negociación en las que no puede faltar el “regateo”¹⁰⁸.

Existen anécdotas de cuadrillas que han llegado a bailar a cambio de una bolsa de pan de caja, un refresco y hasta por cincuenta pesos. Esta situación también genera descontento entre algunos porque se piensa que es por culpa de estas agrupaciones que la gente ya no quiere cooperar con lo justo y que se subestima el valor del huehue. Así también se pone en duda el aprecio que esos huehues tienen hacia el carnaval por aceptar tan ridículas cantidades a cambio de su participación. Si miramos en retrospectiva, en sus inicios, las cooperaciones voluntarias eran suficientes porque solo se trataba de una agrupación.

Estos cambios no son más que resultados de las formas en las que la tradición se ha concebido a lo largo del tiempo de vida del carnaval en los barrios. Y aunque el cambio, en el discurso, sea visto como una amenaza se contradice con la realidad. El cambio saca a flote diferencias entre las cuadrillas; sin embargo, el cambio es permitido en distintos grados; las agrupaciones que lo reprueban no están exentos de él.

En Facebook pude encontrar juicios más sinceros acerca de lo que cada individuo considera como tradición. Lo interesante en ellas es el contraste entre diversos puntos de vista y las reflexiones que, el cambio como realidad innegable, ha generado alrededor de la categoría y sus usos. En los siguientes comentarios tomados de Facebook se pueden observar los distintos sentidos en los que se emplea el concepto de tradición; para algunos tiene que ver con la herencia, para otros como un argumento de originalidad frente a las otras agrupaciones, para otros como una actividad que viene del corazón. Sin embargo, lo que a mí me gustaría rescatar de la tradición es su valor cuanto a las impresiones que deja en la experiencia porque sólo a través de la vivencia es que los individuos pueden quedar o no prendados al carnaval.

¹⁰⁸ Regatear: Negociación entre comprador y vendedor para obtener el precio más bajo en la compra de algún producto o servicio.

No inovamos, no creamos cosas nuevas, ni exageramos. Simplemente bailamos con el corazón porque en la 16 si es tradición 🦋❤️👯 #Iniciodecarneval #Domingo7 (Torres B. C., [Facebook], 2016)

Cuadrillas muchas...Verdadera #tradición en muy pocas!!👯🦋 (Torres B., [Facebook], 2016)

No seremos las copias pero 57 años de tradición nos respaldan Cuadrilla Illescas Yamigos (Illescas E. , [Facebook], 2016)

Org. Illescas y amigos siempre un paso adelante. Elegancia, Tradición y Buen vestir (Tijeras, 2016)

Una tradición transmitida no inculcada :D [Carnaval Huehues Del Alto](#) Haciendo oclays con mi dad :D (Rivera O. , 2016)

Cuadrilla de [Huehues Estilo Elegancia](#). La tradición es un reto para la innovación (Solis, 2016)

Con 50 plumas de avestruz, 40 de Pavo, 20 de Pavo Real y 10 de Faisán así lució mi plumeron este 2016.. 😊 Me dicen que ya me salí de la tradición, pero aún así tuve varias copias.. Lo que me importa es que disfrute el carnaval como tuvo que ser, con la CUADRILLA ELEGANCIA DE XONACA (Martinez, 2016).

Muchas Gracias a Cuadrilla la Xonaquera Por Hacer Ese Hermoso Homenaje a mi Abuelo Que Dondequiera Que Este Sigue Esta Tradición! Este Año Ya No Estuvo Con nosotros pero gracias por tomarlo en cuenta! De antemano muchas gracias a la Familia Conde y Al Sr Musio ya que para mi Abuelo Era Como Un Hermano.! Gracias 🙌👯 (Torres Y. , 2016)

Aquí con mi señor padre posando para la foto gracias a él conocí el carnaval y este año hago 9 años de estar bailando a su lado que bonita tradición 🙌🦋👯👯 (Mont, 2016)

Gracias Papa!!!! Por enseñarnos a nosotros tus hijos a vestarnos como un tradicional huehue del barrio del alto cuna del carnaval 16 ote. Jose Guadalupe Capilla Palacios y poder así respetar esta tradición, cada año innovando la imagen de nuestros vestuarios para lucir mejor!!!! Puro Capilla.Haayyaayyyaaaayyyy!!!! (Capilla, 2016)

Durante todo este recorrido nos encontramos con que el carnaval de los barrios se vive en medio de un dinamismo constante desde 1999. Siendo así, ¿este carnaval puede ser pensado como una práctica tradicional? Ya Lenclud se cuestionaba sobre cuáles son los parámetros para medir dicha tradicionalidad, pero ese no es nuestro objetivo de análisis. Lo que nos interesa es resaltar el cambio como parte de un todo. A continuación, presento una serie de tablas (T.5, T.6, T.7, T.8 y T.9) que nos pone en perspectiva con el carnaval ideal y las variantes que se han criticado.

Personaje	Significados	Tipos	Representaciones	Cambios y adecuaciones		
T. 5 Maringuilla	Pecado Representación de la Malinche	Maringuilla	Personaje femenino que era representado por hombres ataviados con ropas prestadas de las mujeres de la familia y antifaces de cuero forrados con telas de colores. No usaban plumas			
	Derivación de María-guía (por la tarea que desempeño con Cortés)	Maringuilla Moderna	La distinción entre estas maringuillas surge de las pláticas entre representantes con la finalidad de diferenciar los aciertos y errores en los caminos que estaba tomando la tradición en 1999		Tacones, bolsas, pelucas	No usan máscara, el maquillaje cumple esa función
	Amante del hacendado (las damas/ esposas no tenían permiso ir a los bailes donde los señores asistían)	Maringuilla “Tradicional”		Se establece el uso de máscara y de sombrero con plumas	Vestidos amplios para asemejar las indumentarias coloniales (según el imaginario colectivo)	La china poblana ha sido una de las imágenes más paradigmáticas por ser el símbolo más representativo de la poblanidad
	Incitar a la lujuria	Variantes de Maringuilla		En su calidad de personajes femeninos también son llamadas en conjunto maringuillas	Personajes mexicanos:	Personajes fantásticos y extranjeros:
	Acompañar al huehue			Cuando las mujeres se integran, se introducen los antifaces de fantasía	China poblana Adelita India María Ninón Sevilla María Félix Payasita (Chola) Diablas Jenny Rivera Sara García Azteca Catrinas	Garothina Harley Quinn Marilyn Monroe Hadas Odaliscas Maléfica Sailor Moon Gatubela Loba

Personaje	Significados	Tipos	Representación	Cambios y adecuaciones			
T. 6 Huchue	<p>Hacendado</p> <p>Mofa a los españoles</p> <p>Del náhuatl 'viejo'</p>	Huehue Tradicional (imagen ideal)	<p>Bordados con imágenes sobre la mexicanidad o poblanidad.</p> <p>Los más empleados desde 1999: el Popocatepetl y la Iztaccíhuatl, las ilustraciones de Jesús Helguera, la China Poblana y el Charro, enmarcados por diversos estilos de greca.</p>	<p>El bordado que se realizaba con lentejuela y chaquira ha sido sustituido en su mayoría por otras técnicas como el bordado industrial, la pintura con aerógrafo o la impresión sobre tela.</p> <p>Se dice que la capa era usada por los gobernantes aztecas por ello los huehues como viejos y sabios deben portarla</p>			Capas
							<p>Aunque se ha negado su presencia, los referentes eran y siguen siendo muy diversos</p> <p>Mickey Mouse</p> <p>Pato Donald</p> <p>Betty Boop</p> <p>Pinocho</p> <p>Mario Bros</p> <p>La Santa Muerte</p> <p>Bart y Homero Simpson</p> <p>La Virgen de Guadalupe</p>
	<p>Hombre sabio</p> <p>El grito característico es señal de ánimo para él y sus compañeros y también para contagiar a los asistentes</p> <p>Las plumas son la representación de la sabiduría</p>	Variantes de Huehues	<p>Personajes mexicanos:</p> <p>Jorge Negrete</p> <p>Charros</p> <p>Catrines</p> <p>Pachucos</p>	Caretas	Capas	Sombreros	Elementos Extra
			<p>Personajes fantásticos y extranjeros:</p> <p>El Zorro</p> <p>El Sombrero Loco</p> <p>Payasos</p> <p>La Máscara</p> <p>Arlequines</p> <p>El Hombre Lobo</p>	<p>En algunos casos la careta solo es complementada con la indumentaria para parecerse al personaje; en otros, se mandan a hacer máscaras especiales con el diseño exacto</p>	<p>Sólo si el personaje en cuestión emplea capa esta es agregada a la indumentaria.</p>	<p>Si el personaje usa algún tipo de sombrero especial el de estilo texano es sustituido. En algunos casos se puede observar el acomodo de las plumas al estilo de los Charros Tlaxcaltecas</p>	<p>Focos de led</p> <p>Plumas de faisán</p> <p>Boas de plumas</p> <p>Rosetón (espejo con adorno de listón)</p> <p>Plumas moteadas</p> <p>Bastón</p>

Personaje	Significados	Tipos	Representación	Cambios y adecuaciones
T. 7 Diablos	Representación del mal	Diablo "tradicional"	En El Alto: Camisa y pantalón de satín color rojo, máscara de piel de chivo, conejo o toro con cornamenta de toro, cola de ixtle, guaraches.	En Xonaca se incluían personajes de cualquier tipo, no necesariamente diablos pero si representaciones del mal, pero esos quedaron casi olvidados y ahora son mal vistos.
	Recuerda que el mal existe			
	Se apodera de las calles	Variantes de diablo	Personajes mexicanos: Diablo catrín Diabla	Usa máscara labrada con cuernos y elaboradas vestimentas.
Es el animador y personaje central de la fiesta de la carne	Personajes fantásticos y extranjeros: V for Vendetta Máscaras de Halloween Monstros		Gracias al mercado de "Halloween" los modelos de máscaras son diversos y principalmente de plástico. En algunos casos	
Su látigo evoca, la fuerza del trueno	máscara de piel de animal terrestre, como es el perro, el chivo, porque estos animales para los nahuas representaban el "inframundo" que es donde se encuentra el diablo			

T.8 Repertorios	Piezas en común	Piezas “nuevas”	Piezas para “garrochas”	Danzón / Piezas de despedida
Piezas del repertorio de carnaval	<p>La Morena La Primavera Los Listones El Jarabe Inglés Las Cuadrillas La Estrella</p> <p>El Charrito La Muñeca</p> <p>Las dos últimas se popularizaron de tal manera que ya son consideradas parte del repertorio original</p>	<p>La Jota Los Rombos La Candela La Víbora Las 4 Estaciones Las Taragotas</p>	<p>Jesuita en Chihuahua Juan Charrasqueado Me Gustas Mucho</p>	<p>Nereidas Almendra Teléfono a larga distancia</p> <p>El danzón ya no se suele bailar pero se está intentando recuperar en El Alto</p>
Piezas de la región		El Guajolote	Que Chula Es Puebla	
Piezas populares de moda			<p>La Abeja Miope El Chuchuwa La Cusinela El Sonidito</p>	

Piezas	T. 9 Significados
La Morena	-Presentación de la cuadrilla / Entrada de la primavera (Huehues de, 199(?))
La Primavera	-Primavera: El inicio de la época donde todo se vuelve fértil y en la que los indígenas le bailaban a sus dioses (Bravo F., 2015)
La Entrada	-Los movimientos serpentinos hacen alusión a la caída de los rayos del sol (Méndez, 2011, págs.35)
La Primera	
Los Listones	-Suben y bajan, es la vida, unos nacen y otros mueren. (Bravo F., 2015) -Simbolización de la vida misma, a veces se está arriba otras veces abajo. (Méndez, 2011, págs.35) -En san Felipe se trenzan los listones y significaba la unión familiar entre los hermanos, en tiempos de la revolución se mataban entre hermanos por lo que con ese baile se pedía la paz. (Bravo F., 2015)
El Jarabe Inglés	-Habla del contacto, se significa el que los ingleses y los españoles lucharon en el norte para establecer la frontera de nuestro país (Bravo F., 2015) -Se simula una pelea entre huehues para destacar la elegancia de la influencia europea (Huehues de, 199(?)) -Mofa a las batallas e invasión europea -Cuenta una historia de cortejo entre un huehue y una maringuilla -Encuentro de enamorados (Méndez, 2011, págs.36)
Las Cuadrillas	-Significa el encuentro de los cuatro puntos cardinales (Huehues de, 199(?)) -Baile que da nombre al grupo de danzantes; se trataba de un grupo muy extenso de danzantes que llegaban a ocupar una cuadra (Méndez, 2011, págs.35) -Baile de lujuria porque se intercambian a las Marás / riña de amor (Méndez, 2011, págs.35)
La Estrella	-La figura de la estrella hecha con los listones es un bello recuerdo de la cuadrilla para los espectadores (Huehues de, 199(?)) -Recordar a los carnavaleros fallecidos (Méndez, 2011, págs.36) -Representación de la estrella de los Reyes Magos (Churchill C., 2007, pág. 27)
El Charrito	-Representación de la leyenda del Charro Negro y su trató con el diablo.
La Muñeca	-La muñeca, significativo para nosotros, la muñequita es dios, es Dios con nosotros, le llevamos el mensaje a la gente de que inicia la cuaresma. (Bravo F., 2015) -La muñeca era cantada en náhuatl y narraba la vida de Jesús -Nacimiento de cristo y fin del pecado / nacimiento del primer mestizo / alumbramiento del primer hijo de Malintzin y Cortés (Méndez, 2011, págs. 34-35)
La(s) Garrocha(s)	-Se imita la trenza de las mujeres (Huehues de, 199(?))
Danzón	-Fin de la participación -Agradecimiento de la cuadrilla a los patrocinadores

¿Cuáles son los elementos que se han mantenido constantes en la historia del carnaval? De entrada, las permanencias solo pueden ser entendidas en su relación con lo que ha cambiado porque es a partir de ese contraste que los carnavaleros establecen los criterios para señalar qué cosas permanecen. Igualmente, no solo existe un mecanismo para la reproducción de una tradición. Cada cuadrilla ha organizado sus estrategias con el fin de lograr la continuidad de lo que cada grupo considera su tradición carnavalera, por ello, me atrevo a afirmar que las permanencias también son cambiantes pues dependen de las formas en que el pasado se haga presente para establecer la pertinencia de sus elementos.

Asimismo, debemos tener presente que dichas permanencias son señaladas desde hoy; por ello, al inicio de este apartado hacemos énfasis en que la interpretación expuesta aquí corresponde a una interpretación hecha desde las circunstancias actuales entre los que podría haber indicios de invención.

Haciendo un breve paréntesis, al señalar “invención” en este apartado lo hacemos en términos de Hobsbawn; en el sentido de que cabe la posibilidad de que una tradición también puede ser inventada. Para Hobsbawn, una tradición inventada aplica a aquel grupo de prácticas de naturaleza simbólica o ritual que son construidas e instruidas durante un breve periodo al ser conectadas con un pasado histórico conveniente y que se establecen con gran rapidez por medio de su repetición (2002, págs. 7-8) pero también, señala que “no hay que confundir la fuerza y adaptabilidad de las tradiciones genuinas con la ‘invención de la tradición’” (2002, pág. 16). En este sentido me gustaría hacer la distinción entre el carnaval de los barrios y las actividades organizadas por instituciones de cultura que tienen como tema el carnaval ya que, a pesar de que ambas involucran a los carnavaleros, sus procesos de realización son totalmente distintos y no dejan de ser carnaval. El primero, el carnaval de los barrios; el segundo, la invención de un carnaval con fines ajenos al barrio.

En ambos, las permanencias y los cambios son susceptibles a ser cambiados. Solo que en el inventado se persigue la invariabilidad en el sentido que esa cualidad lo puede cargar simbólicamente de valor colectivo. Hobsbawn subraya que, “todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimienta de la cohesión de grupo. Frecuentemente, ésta se convierte en el símbolo real de la lucha [] a sus propios héroes y mártires” (2002, pág. 19). De hecho, aunque no se quiera

aceptar por parte de los carnavaleros, ha habido momentos de irrupción en el carnaval que han generado lagunas en la historia, las mismas que han tratado de repararse con procesos de invención.

En el caso de las instituciones, al tener ciertas facultades legislativas en el área cultural, han modificado la relación tiempo-carnaval porque a pesar de que sus organizadores tengan consciencia del tiempo ritual, las actividades son organizadas para construir un ritmo ajeno y satisfacer necesidades distintas. Esta elaboración temporal ha incidido directamente sobre el individuo y muchos de los argumentos sobre el tiempo de carnaval son retomados de los espacios autorizados para difundirlo.

En los últimos años, el bailar “fuera” de los tiempos de carnaval se ha convertido en un tema espinoso. Para algunos, la participación en otros contextos tiene como finalidad difundir el carnaval de los barrios e ir borrando el estigma de los huehues como borrachos a través de cuidar los detalles de su imagen, para otros, se trata ya de una burla total, una falta de respeto imperdonable a la tradición porque se piensa que se hace porque hay un interés monetario de por medio.

Para finalizar este segmento, me gustaría señalar que a lo largo de mi trabajo no me detengo mucho en el significado dados a ciertos elementos del carnaval porque me he dado cuenta cómo se han construido. Me han interesado más los procesos que han provocado la búsqueda de nuevos significados y temporalidades para justificar el carnaval. Madrazo señala que, “las dimensiones activas de la tradición en tanto que es una fuerza dinámico-dialéctica que proporciona sentido al mundo histórico; es decir, advierte que el significado de la tradición proviene de un pasado ya establecido, pero no es fijo, sino que se va transformando, dando lugar a nuevos significados. Por tanto, la tradición comprende en sí misma imágenes y contenidos relacionados con el origen y el pasado, por una parte, y referencias del presente en el que actúa, por otra” (2005, pág. 121).

CONCLUSIONES



La investigación de la danza en México se encuentra en un momento crítico porque ha permanecido miope a las realidades cambiantes de los hechos dancísticos que decide abordar. Su principal objetivo pareciera ser la persecución de tradiciones dancísticas para encasillarlas dentro de categorías ajenas y pretenciosas, o ponerlas a servicio de terceros para su explotación comercial, dando como resultado productos que deshumanizan el quehacer dancístico de los grupos sociales. Estoy convencido de que la investigación de las prácticas tradicionales, dancísticas y musicales, debe tomar otro rumbo. Lo original y lo antiguo no deben ser los criterios principales para definir el hecho tradicional. Al renunciar a paradigmas que continúan trazándose como prácticas invariables, abrimos la posibilidad de situarlas dentro de los procesos dinámicos sobre los cuales también se construye la tradición.

Carnaval es un término que necesita replantearse. Como categoría antropológica no puede seguir siendo aplicada a diestra y siniestra en la interpretación de prácticas que ostentan dicho mote. El carnaval de los barrios tiene como antecedente un fuerte vínculo con la religiosidad popular y un carácter contestatario, en cuanto mofa al hacendado español; sin embargo, ambas cualidades han quedado difuminadas sino es que borradas de la tradición de hoy. La ausencia de estas condiciones, sí nos ajustamos al término, nos dejaría sin carnaval.

En el trabajo con las cuadrillas fui descubriendo que esta práctica rebasa el “adiós a la carne” y “el mundo al revés”. Aunque en el discurso se haga referencia a estudios o significados del carnaval esto no asegura su pertinencia en los barrios.

Desde mi percepción y experiencia, el carnaval se convierte en un pretexto para crear y fortalecer lazos en medio de un complejo contexto urbano que, por su vertiginosidad, impide realizarlos en la vida diaria.

Pocos son los espacios en donde el individuo puede realmente sentirse integrado; el carnaval es uno de ellos. Esta interpretación no es generalizada para todo el carnaval ni para

todas las cuadrillas, pero sí, para cada grupo que se reúne durante los primeros meses del año para compartir experiencias a través de los gustos compartidos por la música, el baile, la cerveza, la cumbia, la familia, la amistad e incluso, sino es que más importante, el simple “desmadre”.

El tiempo juega un papel fundamental en la conceptualización de la tradición entre las cuadrillas de carnaval. De su tratamiento en el presente depende su fisonomía.

El pasado es multiforme para las cuadrillas de carnaval. Cada agrupación a lo largo de su vida, colectiva e individual, ha acumulado historias que la determinan como variante de una misma tradición. El pasado en la tradición puede ser real, construido e inventado, pero siempre proyectado hacia el futuro. Los valores a su alrededor podrán cambiar, pero el pasado es capaz de adaptarse porque es cruzado por el presente. El cambio es el reflejo de cómo se instauran el pasado en el presente y el presente en el presente para pensar el futuro. Solo así se puede hablar de continuidad

Anclarse en el pasado es significativo para las familias de generaciones carnavaleras por que les es reconocible. Las vecindades, las calles empedradas, las personas de antaño, los olores, los sabores, las músicas y los huehues, despiertan la memoria; sin embargo, no podemos esperar el mismo resultado para las generaciones actuales, ellos comienzan a construir su historia y lo que serán sus memorias.

El carnaval de los barrios se encuentra en un momento de transición. Se muestra inestable a diferencia de otros momentos en los que se pudo encontrar cierta uniformidad. La diversidad de posturas, concepciones y respuestas generan un estado de tensión que está buscando solución. Algunas cuadrillas están trabajando duro para lograr sobrevivir al complicado contexto político que le rodea, otras se mantienen al margen, pero no en la ignorancia. El conflicto siempre ha formado parte del carnaval, pero se ha maximizado por

el incremento de cuadrillas y la exposición de sus actividades a través de internet y las redes sociales.

La tradición como concepto puede ser bastante útil, siempre y cuando se tenga presente que por definición es acción y tiempo. La tradición se construye sobre los cruces entre un pasado que sirve de referente, un presente que lo actualiza y un futuro que demanda continuidad. Aunque la tradición se justifique como la herencia, no en todos los casos se significa de igual manera. Cada tradición tiene sus formas de hacerse propia. “Traerlo en la sangre” no solo se refiere al hecho de saberse miembro del carnaval, sino de conocer los códigos mediante los cuales se articula.

En el carnaval de nuestros días los procesos de enseñanza aprendizaje se han vuelto menos rigurosos, pero eso no quiere decir que hayan desaparecido, simplemente se fueron particularizando al interior de cada agrupación y han tomado la experiencia como el eje fundamental en los procesos de transmisión. Al referirnos a la experiencia lo hacemos en el más extenso de los sentidos, pues, aunque los carnavaleros comparten rasgos culturales lo que cada quien ve, escucha, come, baila y siente, es determinante en la configuración de una tradición y su disposición al cambio y la innovación.

El carnaval no puede ser encajonado en una temporalidad única. Las dinámicas de la gran ciudad y la diversidad de roles que los individuos desempeñan en la actualidad, permite que las barreras temporales puedan rebasarse. Existe una diversidad de plataformas que permiten jugar con el tiempo de maneras antes insospechadas. Los huehues están en actividad durante todo el año a través de internet, una fotografía, una canción, una película. La relación con los objetos, lugares, personas, músicas, no queda suspendida en el tiempo, es algo que se incorpora y forma parte de una biografía que nos acompañara a lo largo de la vida. Tanto la tradición como el carnaval se nutren de la cotidianidad de sus hacedores, es decir, en la experiencia de ser huehue.

Aunque el cambio sea visto como una amenaza en el discurso, se contradice con la realidad. El cambio saca a flote las diferencias sobre la tradición y plantea la necesidad de buscar alternativas a las cosas que ya no están funcionando a nivel colectivo. Estos conflictos están planteando la necesidad de generar acciones a favor o en contra, pero es algo que está inacabado, en proceso. En este momento, las agrupaciones se permiten el cambio en distintos grados porque están explorando el mejor camino para la continuidad.

La introducción de las dinámicas *sonideras* al carnaval no es más que respuesta a la misma vida de quienes hacen el carnaval. Carnaval y cumbia son dos formas de vivenciar y afirmar la pertenencia al barrio.

Al hablar de procesos de cambio también se hace necesario poner especial atención en las relaciones espacio-temporales que sirven de marco a la realización del ritual carnavalero. No es lo mismo el carnaval de nuestros días comparado con lo que pudo haber sido en 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.

El cambio es un valor que se está construyendo para el carnaval en este momento de incertidumbre. Los jóvenes que están viviendo el cambio lo están asimilando como natural y se les está convirtiendo en una necesidad a pesar de provenir de familias con tradición. La competencia entre cuadrillas es tal que la lucha por prestigio depende de eso. Las innovaciones y las nuevas formas de asumirse dentro del carnaval se contraponen con las aspiraciones de la generación pasada porque hubo una pérdida en los procesos de transmisión y un incremento en la población joven en las cuadrillas.

En el análisis de los procesos de cambio y transformación abre la posibilidad de entender las tradiciones desde otra perspectiva, una en la que se incluye el presente como marco temporal. La antropología clásica nos guiaba en el camino de las constantes porque se creía que ahí es donde se ubicada la principal justificación de las prácticas culturales; sin

embargo, cambiar de ángulo en el proceso de investigación ofrece respuestas mucho más completas porque no desconecta las prácticas de las personas, sus espacios y sus tiempos. El cambio desde esta perspectiva se plantea como una estrategia de continuidad.

Vetas Abiertas

Durante el último periodo de campo me enteré, en forma de rumor, que los cierres de carnaval en uno de los barrios son financiados por recursos venidos del narcomenudeo. Se trata de un caso excepcional pero invita a reflexionar cómo es que esta situación se entrecruza con el quehacer de las otras cuadrillas pues, las relaciones con aquel barrio deben estar funcionando bajo otras características, no solo en carnaval sino en todas las relaciones que se puedan establecer con este barrio¹⁰⁹. Notas sobre actos delictivos en el carnaval suelen encontrarse con mucha frecuencia, pero hay una diferencia enorme entre que el carnaval sea generador de estas problemáticas y que por ser un contexto extraordinario el acto delictivo se haga más visible.

La reflexión sobre el ritual sigue quedando abierta, pero espero haber contribuido en su enriquecimiento al presentar un carnaval desde una perspectiva que nos obliga a preguntarnos sobre la temporalidad ritual y la posibilidad de variantes en el ritual. Igualmente, queda abierta la posibilidad de explorar las relaciones de género dentro de los rituales del carnaval pues, como pudimos comprobar a lo largo del texto, el travestismo no se reduce a la inversión de roles sino a la construcción de la persona dentro de un colectivo al aprovechar las condiciones que la tradición le ofrece.

Asimismo, queda pendiente explorar a detalle las nuevas formas en que se dan las cadenas de transmisión dentro de un mundo que ofrece otro tipo de plataformas para establecer vínculos. En este sentido podemos dar cuenta de cómo el uso de fotografías y

¹⁰⁹ Véase (Ponce de León, 2015) (Ponce de León, 2014) (Ponce de León, 2016).

videos en YouTube y Facebook permiten a la gente joven recibir, aceptar, asimilar y reiterar, ya que algunos de los lazos solidos que antes era posible establecer en la cotidianidad del barrio ahora son difíciles de constituir debido al ritmo de la vida urbana, el trabajo y la vida fuera del barrio.

De igual manera, queda abierta la exploración de los efectos de la patrimonialización en las tradiciones dancísticas. En esta investigación se dibujan algunos procesos sobre los que ha incidido esta noción; sin embargo, me he percatado de que el patrimonio en su uso tiende a la cristalización de ciertos elementos con la finalidad de darles un significado único y dirigido a fines de explotación económica. Esta especie de regulación motivada por la aspiración al reconocimiento como “patrimonio” despoja las prácticas de su desarrollo natural y les quita toda posibilidad de continuidad al prestarle atención solo a las formas resultantes y no a los procesos que la determinan.

ANEXO FOTOGRAFICO



CARNAVALES DE LA REGIÓN



Huehues de los barrios



Carnaval de Xonacatepec



Carnaval de Canoa



Carnaval de San Pablo Xochimehuacan



Charros de San Jerónimo Caleras



Locas de San Jerónimo Caleras



Indios de San Jerónimo Caleras



La Mole con mosquetón / Carnaval de San Baltazar Campeche

LAS DE ANTAÑO



Familia Méndez



Diablito, Gabriel Morales de niño y maringuilla



Maringuilla (Sr. Carlos Sánchez) y Huehue de antaño (1930 aproximadamente)



Garrocha en la vecindad



Huehues y maringuilla en el Alto (Sr José Illescas, huehue a la izquierda)



Fragmento de cartel / Cuadrilla del Alto



Cuadrilla Illescas Y Amigos

PERSONAS Y PERSONAJES



Posando para los fans

Cristal, Yeni y La Barbi



“El carnaval, cómo otra forma de vida, recordando cuando estuvieron presentes en mis XV” (Torres B. C., 2014)



Después de un día de ensayo, Familia Garibaldi



Cuadrilla de niños Experiencia y Juventud



Las nuevas generaciones



Pequeños huehues



Diablitos de la cuadrilla El Alto Garibaldi



Cierre de carnaval en El Alto



Ensayos de la garrocha

Cuadrilla El Alto Garibaldi / Cuadrilla Experiencia y Juventud



Afianzando lazos. Mario Montero candidato del PRI posando con los huehues.



Muertero (Sr. Gustavo Méndez) con el "Bori"

MÚSICOS



Músicos de Santa Úrsula Tlaxcala en Xonaca



Músicos de cuerdas / Cuadrilla El Alto Garibaldi



Teclado y bajo eléctrico / Cuadrilla Experiencia y Juventud



Huehues y músicos con sonido, primeros años. (1995)



Grupo Estrellas Azules en Cierre (2015)

Grupo musical
Chevy

Contrataciones:

TEL. 2-36-67-45 calle 15 de septiembre #16 colonia Gonzalo Bautista Puebla, Pue.

El presente documento certifica un contrato que celebraran por una Parte El (la) Sr.(a) VERONICA MONDIZ

Y por otra parte el Sr. Marcos Flores en representación del grupo Musical CHEVY mediante el cual se compromete a actuar dicho Grupo musical el día 15 de MARZO
A partir de las 6 hrs. a las 11 hrs. En MEX. GARIVALDY

Por la cantidad de \$ 10,000 dejando como Anticipo la cantidad de: 4,000 =

- A). Si Por alguna razón el evento se llegará a suspender, se avisará con mínimo 15 días de anticipación y se tendrá que pagar el 50 %.
- B). Las horas extras tendrán un cargo especial sobre el precio estipulado.
- C). Espacio de escenario del Grupo Chevy es de 15 por 8 mts. aprox.
- D). Todo relacionado a energía eléctrica hasta 100 mts. de distancia (postes), Grupo Chevy se conectará. (Cualquier arreglo con C.F.E. será compromiso del contratante)

Por este pagare me obligo a pagar incondicionalmente a la orden del Sr. Marcos Flores la cantidad de \$ RESTAN 6000 =
Por los servicios prestados según las conclusiones del contrato celebrado.

Puebla, Pue. a 14 de MARZO 2007

CONTRATANTE

REPRESENTANTE

TEL. _____
El Gigante de Puebla
SONIDO
LOS **LUCKE**
Alfredo Suarez
Ray B...
CONTRATO QUE CELEBRAN EN LA CIUDAD DE PUEBLA POR UNA PARTE EL (LA) SEÑOR (A) VERONICA MONDIZ POR OTRA PARTE REPRESENTANTE DEL SONIDO EL SEÑOR ALFREDO SUAREZ
EL PROPIETARIO DE EL EQUIPO SE COMPROMETE A PRESTAR 5hrs DE SERVICIO MUSICAL EL DIA 17 DE FEBRERO DE 2008 BAJO EL SIGUIENTE HORARIO DE 6:30 PM A LAS 11 PM EN EL SIGUIENTE DOMICILIO EN 12 OTE 5 16 y 18 ME CA EL ALTO EL SEÑOR (M)
AL PUESTO DE 2,000 RESTANTE 14,000 TOTAL DEL CONTRATO 16,000
"CLAUSULAS DEL CONTRATO"
A. - Queda entendido que, el sonido no dejara de cobrar sus honorarios en caso de lluvia cuando sea al aire libre o en caso de falla de energía eléctrica o por negligencia de terceras personas.
B. - En caso de daños ocasionados a instrumentos o aparatos por personas ajenas al sonido, el Contratante se vera obligado a cubrir el valor de los artículos afectados, en el caso de algun elemento humano que resultara lesionado por personas internas en el evento y ajenas a el sonido, el Contratante cubrira los daños.
C. - Queda entendido que el sonido queda exento de pagos estatales y Federales que pudiesen ocasionar el local o el lugar de trabajo.
D. - El total a cubrir el Contrato que resta se debera de cubrir despues de que el sonido se instale y cominse a funcionar.
E. - El sonido se ve obligado a cumplir con su horario establecido.
F. - A termino del Contrato si el cliente desea horas extras debera de pagar el importe de las horas extras por adelantado.
G. - Si el Contratante decidiera cancelar el Contrato por causas ajenas a el sonido, de el adelanto anticipado, con 4 días de anticipación a la fecha del Contrato ya no se le devolvera por gastos del mismo sonido si el Contratante cancela el Contrato el mismo día tendra que cubrirse el total del mismo.
H. - Si el Contratante decide hacerse cargo de el transporte se ve obligado a cubrir el transporte redondo (ida y vuelta) si por alguna causa el transporte fallara y el sonido no se hace cargo del transporte el Contratante debera de cubrir la diferencia.
I. - El Contratante se encargara de el transporte NO
El sonido se encargara del transporte SI
EL REPRESENTANTE DEL SONIDO _____ EL CONTRATANTE _____
PUEBLA, PUEBLA A 25 DE NOVIEMBRE DE 2007
NOTAS EXTRAS
CON HABER LA KURBIA

Contratos. Sonido (2008) y grupo (2009)

ESTÉTICA SONIDERA Y DE CARNAVAL



POR EL RESCATE, CONSERVACION, DIFUSION Y DIGNIFICACION DE LAS COSTUMBRES Y TRADICIONES DE NUESTRO BARRIO



Logos

ASOCIACION ANGELOPOLITANA DE HUEHUES

BARRIO DEL ALTO

CUADRILLA ORIGINAL

TE INVITAN AL TRADICIONAL CARNAVAL LOS DIAS

26, 27 Y 28 DE FEBRERO

5 Y 12 DE MARZO

COMITE:
 ENRIQUE MENDOZA / JEFE
 VICTOR CRUZ / VICE JEFE
 MARIA CASILLA / SECRETARIA
 JOSE LUIS GUAYAMA / TESOYERO

RECONOCIMIENTO ESPECIAL A LA DRA. NANCY CHURCHILL

DOMINGO 26 DE FEBRERO
 FIDELCOMISO PASEO DE SAN FRANCISCO, ZOCALDO DE LA CIUDAD, COL. ADOLFO LOPEZ MATEOS, LA CUCHILLA LOS LAVADEROS.

LUNES 27 DE FEBRERO
 LOS REMEDIOS, LA ACCOYA, ANALCO, LA LUZ.

MARTES 28 DE FEBRERO
 SAN FRANCISCO, SAN ANTONIO, EL REEFICIO Y ENVIANDO EL REGISTRO CON LA TRADICIONAL QUETA DE LA COLA DEL CARIÑO.

PARTICIPACION CUADRILLA REAL HUEHUELAN EN 10 ORIENTE ENTRE 14 Y 16 NORTE PLAZA DE CASA AGUAYO

DOMINGO 5 DE MARZO
 STA. MARIA XONACATEPEC, BOSQUES DE SAN SEBASTIAN AVALUCAN.

DOMINGO 12 DE MARZO
 REINICIANDO EN EL SINDICATO DE COCA COLA

3 PARAJOS MENDOZA ENTRE 16 Y 28 NORTE

EL ALTO - SAN FRANCISCO TIANGUIS LA PIEDAD Y REINICIANDO EN EL SINDICATO DE COCA COLA

COCINA TIPICA EMMA TEL. 281 41 / HORNOS DE PAN FANDORA BRUNO TEL. 235 16 16 / UNION DE VENDEDORES BAZAR LA PIEDAD / ELLOS CAMBIO Y VENTA DE PELICULAS / HOLMA TERESA / YUNTUNA BUDY BUDY / PELICULAS SANDY / HOT DODDS EL ORIGINAL TEL. 864 2223 15 15 / IMPORTACIONES SARAH / FAMILIA CAROLAZA / CARNECARNAL LOPEZ TEL. 286 44 18 / APTESANAS EL 28 TEL. 241 1 / S1 / MISCELANEA SAN JACINTO TEL. 225 17 19 / FAMILIA BALDEAS GONZALEZ / GOROTAS DOÑA ESTHER TEL. 220 18 41 / LIC. MARCO CAPITAL / CENTRAL CLUTON Y FRIENDS TEL. 271 11 28 / 7 BANCOS NEPTUNO / VOLCANIZADORA MAY / MANTENIMIENTO AUTOMOTRIZ TEL. 444222 18 18 / LUGAR DE AUTOS DON BLAS / PALETERIA PHET TEL. 891 37 37 / RAUL C. LUTERO SERRANO / MIBEN TEL. 283 14 14 / HOT DODDS EL ORIGINAL.

MOTEL PARAISO
 TEL. 283 14 14

EL SINDICATO
 TEL. 225 17 19

PARAISO
 TEL. 283 14 14

MAY
 TEL. 225 17 19

KYOTO
 TEL. 225 17 19

Chilita
 TEL. 283 14 14

Puebla
 TEL. 283 14 14

Asociación Angelopolitana de Huehues A.C.

La Original Cuadrilla de Huehues del Barrio del Alto

Te Invitan al Tradicional carnaval de Carnaval 2003 por los diferentes barrios de la Ciudad

DOMINGO 2 de Marzo: Gran Encuentro en el Zocalo No. 10, en Los Remedios, La Accoya. Finalizando el recorrido 7:30 en la Plaza del Alto.

Lunes 3 de Marzo: Barrios La Luz, Anasco, Los Reyes y en Paraiso. Finalizando el recorrido 7:30 en la Plaza del Alto.

Martes 4 de Marzo: San Francisco El Colorado y San Antonio Finalizando el recorrido 7:30 en la Plaza del Alto con la tradicional queta de la cola del Cariño.

DOMINGO 5 de Marzo: (Oaxaca) Reencuentro el Alto. Gran presentación en el Museo de Sta Rosa y Barrio de San Antonio. Finalizando el recorrido 7:30 en la Plaza del Alto.

DOMINGO 12 de Marzo: Gran Remate de Carnaval en el Salón Social del Sindicato de Coca Cola. Juan de Padilla y Merced 100.

La Comision
 Alvaro Mejia
 Rocio Gomez
 Pedro Barrios
 Juana Capilla
 Carlos Ruiz
 Antonio Gomez
 Miguel Cruz

En Memoria
 de los grandes Huehues del Barrio del Alto

Productos Metalicos Tlalpan
 Sillos y Mesas Plegables, Sillos Forjados

Plaza de Comida Tipica El Alto (Caribabi)
 Raúl Mendes R. Asesor

Ikkon Gráficos
 Tel. 285 21 81

Sello Gráfico

Hornero de Pan
 ZONA 18, SAN FRANCISCO

Beveria Hermanos
 San Pedro Mochales

Importaciones Jacani
 Local 13 y 3 avda. Centro Comercial La Cuadrilla

Importaciones Durazo
 Barrio de Matamoros, Oaxaca

Importaciones Angelita
 Barrio de Matamoros, Oaxaca

Familia Ramirez Cruz
 (Chato)

22 Pionero
 Barrio de San Antonio

El Turban Turban

AIR LEE
 No. 2814 Pista del Comercio

Hornero de Pan
 ZONA 18, SAN FRANCISCO

Beveria Hermanos
 San Pedro Mochales

Importaciones Jacani
 Local 13 y 3 avda. Centro Comercial La Cuadrilla

Importaciones Durazo
 Barrio de Matamoros, Oaxaca

Importaciones Angelita
 Barrio de Matamoros, Oaxaca

Familia Ramirez Cruz
 (Chato)

22 Pionero
 Barrio de San Antonio

El Turban Turban

AIR LEE
 No. 2814 Pista del Comercio

Hornero de Pan
 ZONA 18, SAN FRANCISCO

Beveria Hermanos
 San Pedro Mochales

Carteles de carnaval

La Comisión
 Carlos Ruiz
 Antonio Gómez
 Miguel Cruz
 Emilio Hernández
 Enrique Merino
 Mauro Capilla

VENTA Y CAMBIO DE PELICULAS
"ALLIS"
 VHS-VCD-DVD
 MEXICANO UNION LOC. 17 Y 28

ANDAMIRO
 SEGA
 www.provise-mexico.com
 20 Oriente 5030
 TEL. 220 22 2251

LAS GORDITAS DE
DOÑA ESTHER
 50 AÑOS SIRVIENDO
 14 SUR 504 7 ORIENTE 5 ORIE
 TEL. 220 18 41

VERSATIL **SINIDO** VERSATIL
FIESTA SHOW VERSATIL

ASOCIACIÓN ANGELOPOLITANA DE HUEHUES A.C.
BARRIO DEL ALTO
 LA ORIGINAL CUADRILLA DE HUEHUES
 HACE SU GRAN CARNAVAL
RECORRIDO

DOMINGO 4 FEBRERO
 BAILE DE EXPOSICIÓN EN EL
 ZOCALO DE ATLIXCO

LUNES 19 DE FEBRERO
 LOS SAPOS ASOCIACIÓN TOREROS COLOSIO
 5 DE MAYO ALICIA CERVANTES

DOMINGO 18 DE FEBRERO
 STA. M^a XONACATEPEC Y
 BOSQUES DE SAN SEBASTIAN

DOMINGO 25 DE FEBRERO
 TIANGUIS LOS LAVADEROS
 Y COLONIA LOPEZ MATEOS

MARTES 20 DE FEBRERO
 GRAN REMATE
 XANENETLA, SAN JOSE,
 SAN ANTONIO LA 22 OTE.

DOMINGO 4 DE MARZO
 AMALQUILLA, CHAPULTEPEC.

COMISIÓN ORGANIZADORA:
 EMILIO HERNÁNDEZ, DANIEL AGUILAR,
 MARIO MEJIA, MIGUEL CRUZ, CARLOS RUIZ,
 MIGUEL FLORES, ENRIQUE MERINO Y ANTONIO GÓMEZ

INVITADOS DE HONOR:
 CUADRILLA SAN FELIPE,
 CUADRILLA LOMAS 5 DE MAYO
 CUADRILLA LA LIBERTAD

SALON LA COCA COLA
 AMENIZANDO SONIDO FIESTA SHOW E IMITADOR DE JUAN GABRIEL

ANTOINETAS CARMEN
 CALLE 4 C. EDF. J LOCAL 2
 BOSQUES SN. SEBASTIAN

Antoietas Mexicanas SHALLIT
 REGALOS Y NOVEDADES
 CALLE 6-C #40-A
 BOSQUES SAN SEBASTIAN

FARMACIA SIMILARES DE PUEBLA
 N. DE SAN ED. 50 RAYO DEL NIÑO BLANCO
 COMERCIO S. DE. CON PRODUCTOS VITADOS
 PAÑALES - PERFUMERIA - REGALOS
 FAMILIA RAMOS LOAIZA

MAQUILADORA ALVARES
 DE ALICIA #500 COL. MIGUEL HIDALGO
 TEL. 285.45.23

CENTRAL SIRENA
 NUEVA ASOCIACIÓN
 TEL. 001222923496931

PANADERIA PROGRESO 2
 ATENDIDO POR:
 RAFAEL SÁENZ PERDIL Y FAMILIA
 A SUS PROHIBIDOS EN:
 4 NORTE 3023 TEL. 232.10.33
 PUEBLA PUE.

DISEÑO E IMPRESIÓN PIRATA S. NTE. - BOJ CENTRO TEL. 0122271 868.61.30 CCL. 0442274.14.21.45 PUEBLA PUL.

Cartel de 1998 Cuadrilla El Alto / Cartel de 1999 Cuadrilla El Alto



Publicidad cierre de cuadrilla La Luz

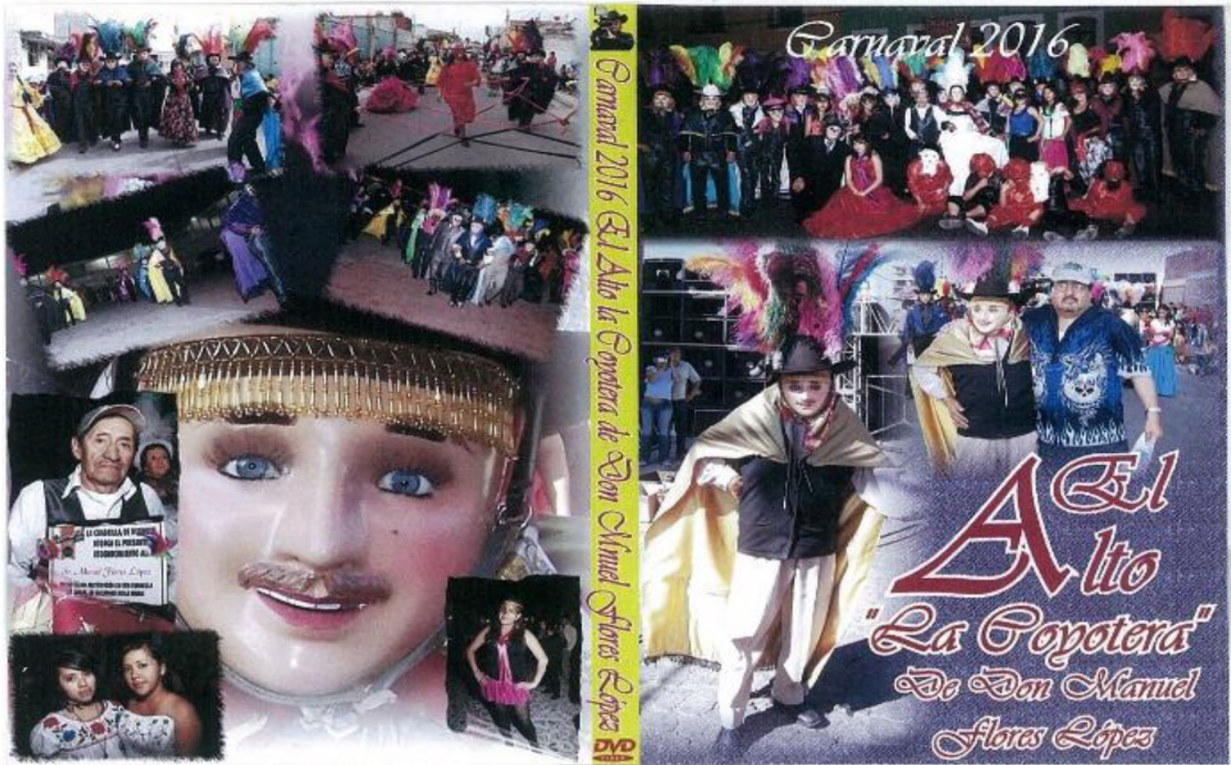


Pinta, Col. Lomas 5 de Mayo / Cuadrilla La Nueva de Don Gato



Anunciarse en el barrio

Lona la cuadrilla 26 Ote "La Original"



DVD Carnaval 2016 El Alto la 16



Publicidades "El Sabrosito" Portadas de DVD

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y REDES SOCIALES



Pronto Huejotzingo estará bailando el Carnaval 145



Tv3 entrevista a huehues

Cuadrilla Illescas y Amigos



Apoyan Huehues a Enrique Agüera / El sol de Puebla Lunes 11 de febrero de 2013

Carnaval 2015 los Reyes de Xonaca

Convocatoria para ser parte de la cuadrilla

Requisitos:
 Careta
 Sombrero con 10 plumas mínimo
 Pantalón y chaleco del mismo color
 Zapato negro formal
 Capa con dibujos alusivos al carnaval

Ensayos:
 11, 18 y 25 de Enero
 1 y 8 de febrero

Música de viento en vivo
Inicio del carnaval el día 15 de febrero

Memories

Convocatoria Facebook / Cuadrilla "Los Huehues del Arrabal de Xonaca"



Carnaval en YouTube



Perfil de Facebook / Cuadrilla El Alto Garibaldi (2013)



Publicidad de mascareros en Facebook

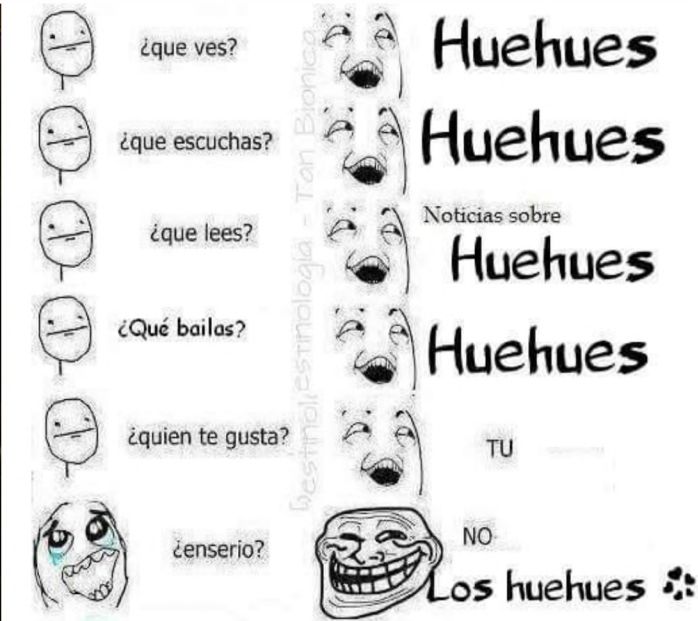
Enrique Méndez y Alebrije Arte



Pregunten sin compromiso



Memes1 . Transmisión de los valores del carnaval





No. de Oficio: 0023/2005

CUADRILLA DEL BARRIO DEL ALTO ORIGINAL
CALLE 18 ORIENTE No. 1410-5, BARRIO DEL ALTO

Atn.:
C. GABRIEL MORALES AGUILAR
C. PEDRO ROSAS CADENA
C. MARIO MEJIA

PRESENTE

En contestación a la solicitud permiso para la realización del Tradicional Carnaval de Huehues, Corrida y Baile Popular, efectuándose en el recorrido que año con año realizan, del 6 al 12 de Febrero del presente año. Manifiesto a Usted que no exista inconveniente alguno en autorizar lo solicitado siempre y cuando no se contravengan disposiciones de orden público y social como lo marcan los Reglamentos Municipales vigentes, así como que en sus recorridos no se incluyan las calles y Barrios que se encuentran situadas dentro del Primer cuadro de la Ciudad (Centro), las cuales comprenden del Boulevard 6 de Mayo a 11 Norte-sur y de 11 oriente - poniente a 18 oriente - poniente. TENIENDO ESTRICTAMENTE PROHIBIDA LA VENTA, OBSEQUIO Y CUALQUIER OTRO TIPO DE DISTRIBUCIÓN DE BEBIDAS ALCOHÓLICAS AL PUEBLO EN GENERAL.

Por lo que respecta a la comida y Baile Público gratuito, le informo que ustedes se hacen responsables de cualquier daño material, físico o moral que se pudiera suculdar durante el evento, además de tener la obligación de no exceder el nivel de ruido, así como de tener la suficiente seguridad para salvaguardar a los asistentes, quedando en la obligación de informar a la Secretaría de Seguridad Pública y vialidad el recorrido y los lugares donde se realizarán los eventos.

Recordándoles que está estrictamente prohibido fijar publicidad en postes, casetas telefónicas y en todo tipo de muebles e inmuebles urbanos del Municipio de Puebla, de no acatar esta disposición la autorización aquí consignada será cancelada y por consiguiente el evento suspendido; en base al Artículo 16 Fracción VI del Reglamento de Espectáculos vigente. Así como también al Artículo 5 Fracciones V incisos c, d del Bando de Policía y Gobierno se harán acreedores a las sanciones correspondientes.

Sin más por el momento reitero a usted la seguridad de mi atenta consideración.

ATENTAMENTE
PUEBLA, PUE., FEBRERO, 02, 2005
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE ESPECTACULOS

[Handwritten signature]

H. AYUNTAMIENTO DE PUEBLA
2002-2005
SECRETARIA DE GOBERNACION MUNICIPAL LIC. SERGIO ALEJANDRO NIETO CORTES
DEPARTAMENTO DE ESPECTACULOS

C.c.p.
LIC. ALFONSO PIZAZO HERNANDEZ, SECRETARIO GENERAL DEL H. AYUNTAMIENTO, PARA SU CONOCIMIENTO Y EN ATENCION A SU OFICIO S.G.O.P. 0023/2005. PRESENTE.
LIC. GUSTAVO HUMBERTO GUEVARA Y HERRERA, SECRETARIO DE GOBERNACION MUNICIPAL, PARA SU CONOCIMIENTO Y EN ATENCION A SU OFICIO 1607/05. PRESENTE.
C.P. RAUL SERGIO ARANDA JIMENEZ, SECRETARIO DE SEGURIDAD PUBLICA Y VIALIDAD, PARA SU CONOCIMIENTO E INTERVENCION. PRESENTE.
LIC. ALFREDO LOUVER HERNANDEZ, DIRECTOR DE NORMATIVIDAD COMERCIAL E INDUSTRIAL, PARA SU CONOCIMIENTO Y EN ATENCION A SU OFICIO 10508. FOLIO 321332 Y 323. PRESENTE.
LIC. GREGORIO ZEPEDA JIMENEZ, JEFE DEL DEPARTAMENTO DE ATENCION A COMERCIO INFORMAL, PARA SU CONOCIMIENTO. PRESENTE.
T.M. JORGE ALBERTO GUERRERO CARRANZA, DIRECTOR DE LA UNIDAD OPERATIVA MUNICIPAL DE PROTECCION CIVIL, PARA SU CONOCIMIENTO. PRESENTE.
A.R.G.H.Y.O. 0023/2005.

Permiso



Carteles del 3er y 5º Encuentro de Huehues (2001 y 2003)



Publicidad del Carnaval de Huehues IMACP 2013 y 2016



Explicando la indumentaria / Cuadrilla de huehues 26 Oriente La Original

El Instituto Nacional de Antropología e Historia
a través del Museo Regional de Puebla

se complace en invitarle a la inauguración de la exposición:

Los Huehues:
el carnaval en los barrios,
colonias y pueblos urbanos



El Viernes 21 de Noviembre de 2014
a las 19:00 hrs. en la Sala de Exposiciones Temporales
del Museo Regional de Puebla



Museo Regional de Puebla
Av. Ejércitos de Oriente s/n. Centro Cívico 5 de Mayo, Los Fuertes
Frente al Auditorio de la Reforma
Tel: 222 2359702 murap.inah@outlook.com
FB: MuseoRegionalDePuebla:INAH

Invitación / Exposición en San Luis Potosí



Mural y placas del proyecto "Puebla Ciudad Mural" / Colectivo Tomate



Dstrucción de casona en el Barrio del Artista para construcción del teleférico, Boulevard 5 de mayo



Los secretos de Puebla / Puente de Bubas

VESTUARIO

El vestir es elegante, algo así como un catrín de esa época, está compuesta por una máscara de madera, plumas de avestruz, sombrero fino, capa bordada de lentejuela y chaquira, zapatos de vestir de piel y charol, pantalón y chaleco del mismo color, camisa elegante, paliacate y mascada de seda.

El significado de este vestuario es el siguiente: En esa época, los hacendados millonarios hacían sus fiestas tan elegantes que nunca invitaban a la servidumbre y los enviaban a sus aldeas sin comer, esto provocó enojo y como muestra de rebeldía y de burla, se disfrazaban con vestuarios y máscaras que los hacían parecidos a ellos.



Cuadrillas
Barrio de Xonaca
El Alto "La Coyotera"
Ilustres y Amigos (Xonaca)
El Alto
Org. Capilla (Xonaca)
Unión 10 de Mayo



Para mayor información acudir a:
Av. 28 Oriente No.1840
Col. Xonaca,
Puebla, Pue.
Tel: 2 36 26 68
2 36 20 21

HUEHUES DE LOS BARRIOS DE PUEBLA A.C.



CARNIVAL

CUADRILLAS

Dentro de la historia de la Ciudad de Puebla, no hay fecha específica de cuando se empezó el carnaval de los Huehues, pero sí el lugar: "El barrio del Alto", puesto que esta Ciudad fué fundada en este barrio, por lo tanto, ahí se inicia el carnaval, más tarde en el Barrio de Xonaca. El cual se puede definir desde dos puntos de vista:

El católico

Significa "despedida de la carne", comienza la cuaresma, es época de arrepentimiento y conciencia propia. Los Huehues simboliza la persecución de Cristo, llamando la atención de la gente, sobre todo de los niños, que al salir a ver el espectáculo, se le "mataba" por órdenes del rey Herodes. Además se agregaba una promesa de cada uno de los bailarines que se hacía en la misma iglesia junto con el párroco, ésta promesa duraba 7 años y se tenía que cumplir de principio a fin.

El Pagano

Significa "diversión", en donde hay alegría, música, comparsa, etc. Aquí, en lugar de comparsa se le llama a la cuadrilla, que a su vez quiere decir "Grupo de Gentes". Se baila en distintos lugares y en diferentes barrios como el de los Remedios, la Luz, Los Sapos, Analco, San Antonio, El Parían, Xonaca etc. En la actualidad por extensión de la ciudad se baila en lugares más retirados como: Lomas 5 de Mayo, 10 de Mayo, Amalucan, Manuel Rivera Anaya, Joaquín Colombres y en lugares especiales donde se les invita a participar en algún evento.

CUADRILLA DE HUEHUES

Ésta se compone de 30 elementos aproximadamente, que por lo general se visten con mascararas, plumas, sombrero y capa, además tienen 4 encabezados.

Esta cuadrilla tiene un total de 6 bailarines los cuales tienen distintos significados y que se ordenan de la siguiente manera:

1.-Primavera

Participan todos los elementos, se hace la figura de una víspera de la cual van saliendo tres elementos de un lado y del otro se sale de cuatro tomados de una cinta, significando esto la entrada de la primavera. A éste bailable se le conoce también como la Marcha.

2.-Puentes o Cintas

Se baila por parejas, haciendo el movimiento de uno hacia abajo y el otro hacia arriba y otras abajo.

3.-Cuadrillas

Se baila de cuatro o más gentes, se hace el movimiento de frente en contra de la otra parte dando vuelta y regresando al otro lugar.

Significa el encuentro de los cuatro puntos cardinales.



4.- Jarábe Inglés

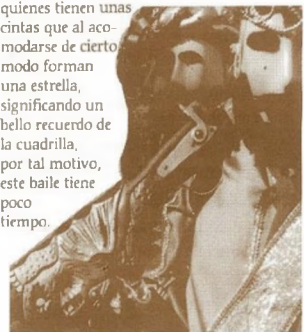
Dos Huehues bailan de frente, simulando una pelea, se logra apreciar unos extraordinarios movimientos que el público goza. Significado de la elegancia de la influencia Europea, sobre todo de Inglaterra.

5.- Garrocha

Se Baila con un mástil o palo de madera, de aproximadamente 6 metros de longitud, en cuyo extremo superior tiene un total de 12 listones de colores, uno por cada participante, que al sostenerlo con la mano derecha y al ritmo de la música, unos bailan hacia un sentido y otro al contrario, logrando un tejido muy peculiar. Para deshacer este tejido, únicamente cambian de sentido todos los participantes. Al ejecutar este bailable es imitar la trenza de la mujeres.

6.- La Estrella

Este baile se realiza con todo los participantes quienes tienen unas cintas que al acomodarse de cierto modo forman una estrella, significando un bello recuerdo de la cuadrilla, por tal motivo, este baile tiene poco tiempo.



de amplio vuelo llevan máscara con rasgos finos y luz clara a este tipo de mujeres se les denomina Maringuillas o Marias

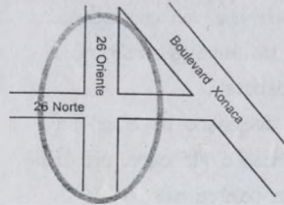
EL DIABLO

Juega un papel importante, ya que es quien realmente anima a la gente a aplaudir y que ocasiona la risa fresca de muchos niños, levanta el ánimo y aviva el ambiente de fiesta, aunque al final lo tienen que colgar. Esto significa que va a estar en paz. Que va a dejar de hacer diabluras para dar paso a las festividades Religiosas de Cuaresma.

LOS BAILABLES

- + LA ENTRADA
- + LA ESTRELLA
- + EL KARABE
- + LOS LISTONES
- + LA MUÑECA
- + LAS CUADRILLAS
- + LA GARROCHA

Mapa que ilustra la Localización del Barrio de Xonaca



CARNAVAL XONACA 99



Por la Conservación y Difusión de las Tradiciones de Nuestro Barrio Xonaca

Refrésate con ...



SIEMPRE COME FRUTAS Y VERDURAS
REG. S.S.A. 21886 "A"

Con este esento deseamos expresar una breve visión panorámica de algunas perspectivas de investigación que se ofrecen cuando nos recreamos a un evento colectivo como la Fiesta del Carnaval de Xonaca.

XONACA

El nombre proviene del Nahuatl: XONACATL que significa "CEBOLLA". Xonaca es un barrio antiguo de la Ciudad de Puebla, ubicado al Nor-Oriente del Centro de la Ciudad, es un barrio situado en las faldas del Cerro de Borzto y Guadalupe.

CARNAVAL

Del latín CARNELE VARE que significa "QUITAR LA CARNE" o "DESPEDIRSE DE LA CARNE".

Esta Fiesta es de origen pagano, principia el Domingo inmediato anterior al Miércoles de Ceniza y se prolonga durante Lunes y Martes, y termina con el (remate) el siguiente Domingo.

HUEHUE

A los integrantes de las cuadrillas que van enmascarados se les llama generalmente "Huehues".

El diccionario de la lengua Nahuatl o Mexicana, presenta esta palabra así:

HUEHUE como adjetivo que significa "VIEJO".

Antiguo del aztl, huehuc, viejo y de particular reverencia (TZIN). Personaje tradicional entre los indios de origen azteca, disfrazado con máscara y traje, canta y baila la danza haciendo restallar un látigo.

MARINGUILLAS

Los hombres que representan el personaje femenino, que suelen vestirse de tal forma, que es fácil distinguir dos tipos de mujeres, las de apariencia más bien urbana con mini falda, grandes escotes, zapatos de tacón, bien peinadas y maquilladas, y las que aparecen con grandes enaguas o vestidos largos

CAMBIOS Y TRANSFORMACIONES



Capas, tigre blanco y Capitán América



Ninón Sevilla en el carnaval



Amigos Catrines

Huehues de “La Coyotera”



Lobo, catrín, payaso, Sombrero Loco, La Máscara, Diablo y El Zorro

Cuadrilla Experiencia y Juventud



Garothina

Cuadrilla 26 Oriente



El Alto Garibaldi



El Alto Garibaldi

Máscaras especiales



Assassins Creed (Inspiración) y Catrín (Resultado)



Techi / Grupo Sexy Cumbia en Atizapán.



A iluminar la noche

Cuadrilla Experiencia y Juventud

BIBLIOGRAFÍA

- Agier, M. (2008). "Estética y política de la identidad". *Sociedad y Economía*, núm. 15, 93-100.
- Álvarez, A. (2006). *El mito del centro histórico. El espacio del prestigio y la desigualdad*. . México: Universidad Iberoamericana Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad de Valladolid.
- Alvarez C., R. (1998). *El carnaval de Xonaca. Expresiones de identidad y celebración de la fiesta en el territorio barrial*. Puebla: [Tesis] Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Antropología Social, BUAP.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bell, C. (1999). *Ritual perspectives and dimensions*. New York: Oxford university press .
- Blacking, J. (2013). "¿Qué tan musical es el hombre?" *Desacatos*, num.12, otoño , 149-162.
- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Las colombias de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo* . México: [Tesis] Colegio de 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 Blancarte, R. *Culturas e identidades*, 1a. ed (págs. 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 Delgado M., Ramírez, M. & Ragland, C. *Sonideros en las aceras, vengase la gozadera* (págs. 53-82). México: Proyecto Colaborativo, Publicación en línea.
- Bloch, M. (1977). "The past and the present in the present". *Man, New Series*, 12 (2), 278-292.
- Bonfiglioli, C. (2003). *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza* (Serie Ensayo 78 ed.). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bouju, J. (1995). "Tradition et identité. la tradition dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalism urbain". *Enquête*, 95-117.
- Bourdieu, P. (1979). *Un arte medio*. México: Nueva Imagen.

- Boyer, P. (1997). "Recurrence without transmission: The intuitive background of religious tradition". En Mauzé, M. *Present is past. Some uses of tradition in native societies* (págs. 23-42). New York: University Press of America.
- Caldeira, T. (2007). *Ciudad de muros*. Barcelona: Gedisa.
- Camacho, G. (1999). "La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la huasteca". En Camacho, G., *De la música tradicional al reggaetón. México en movimiento 12, Actas del XII día de mexicanistas en Holanda*. México: University of Groningen-Centro de Estudios Mexicanos.
- Cánepa K., G. (1998). *Máscara. Transformación e identidad en los Andes. La Fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cardoza y Aragón, L. (2005). "Flor y misterio de la danza. El carnaval de Huejotzingo". En *Artes de México Máscaras de Carnaval. No 77, 2005* (págs. 31-41). Puebla, pp. 31-41
- Caro Baroja, J. (1979). *El Carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.
- Castillo R, A.; Luna R, Ambrosio J. (1992). "Carnaval en los barrios de Puebla. El Carnaval de Xonaca". En Correa Etchegaray, & Torales, M. *Segundo Coloquio. Balances y perspectivas de las investigaciones sobre Puebla* (págs. 417-425). México: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión V Centenario.
- Castillo, A; Dávila J. (1990). "La cultura tradicional mexicana. El carnaval de Huejotzingo". En Correa E., & Cristiana, M., *Primer Coloquio Sobre Puebla. Balances y perspectivas de las investigaciones sobre Puebla: memorias*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario .
- Chiriguini, M. C. (2008). "Identidades socialmente construidas". En Chiriguini, M. *Apertura a la Antropología: alteridad, cultura, naturaleza humana*. (págs. 61-78). Buenos Aires: Proyecto editorial.
- Churchill C., N. (2003). "El Carnaval popular en la ciudad de Puebla". En Masferrer Kan, *Etnografía del estado de Puebla zona Centro*. (págs. 124-131). Puebla, México: Ed. 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 *Bonilla Martínez, Adriana. Música del carnaval del barrio de Xoncaca [CD]* (págs. 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 Masferrer, J. Mondragón, & G. V. (coord.), *Los pueblos*

indígenas de Puebla. Atlas etnográfico (págs. 396-401). Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Cordero Torres, E. (1986). *Crónicas de mi ciudad*. Puebla.
- Cruces, F. (2012). “De los ciclos insulares a la celebración diseminada”. En Delgado, M. Rodríguez, M., & Ragland, C., *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera* (págs. 23-35). México: Proyecto Colaborativo, Publicación en línea.
- Csordas, T. J. (2010). “Modos somáticos de atención” . En Citro, S. (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (págs. 83-104). Buenos Aires: Editorial Biblos, Culturalia.
- Cuenya M., M.; Conteras C., C. (2007). *Puebla de los Ángeles. Historia de una ciudad novohispana. Aspectos sociales, económicos y demográficos*. México, 2007, pp. 22-28: BUAP.
- Dávila G., L. (1996). *Guerra al pie de los volcanes... El Carnaval de Huejotzingo*. Puebla: Dirección General de Fomento Editorial BUAP, Centro de Ciencias del Lenguaje, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- De Certau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Iteso, CEMCA.
- De La Mora, R. (2012.). “Cusinela: Música regional wixárika para saltar fronteras. En Olmos M., *Músicas migrantes, la movilidad artística en la era global* (págs. 335-358). México: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- De León, I. (1998). *Calendario de Fiestas Populares*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- De Oro, C. (2010). “Las paradojas de la preservación de las tradiciones del carnaval de Barranquilla en medio del mercantilismo, la globalización y el desarrollo cultural”. *Revista brasileira do Caribe, Vol 10, No. 20*, 401-422.
- Del Río C, F.; Mendoza H., J. (1953). *Calendario de fiestas en México*. México: Dirección General de turismo .
- Delgado Mariana; Ramírez Marco; Ragland Cathy. (2012). *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. . México: Proyecto Colaborativo. Publicación en línea .
- Díaz Cruz, R. (1998). *Archipiélago de rituales, teoría antropológica del ritual*. México: Anthropos, UAM .
- Domínguez Ángel, M. E. (2005). *El carnaval en Tlaxcala: una aproximación al estudio de sus símbolos*. México: Tesis El Colegio de Michoacán.
- Domínguez, Delia; Cabrera, V.; López R., A. (2016). El carnaval, acto festivo, patrimonial y de reapropiación barrial en la ciudad de Puebla, México. *Essempi di Architettura [Special Issue]*, 298-303.

- Eco, U. (1989). *Carnaval! USA*: Tezontle Series, Fondo De Cultura Económica .
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona 2002: Paidós Contextos.
- Flores Martos, J. A. (2001). Un Continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos. *Anales del Museo de América*, N°. 9 , 29-58.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Palacios, E. (1995). *Los barrios de Puebla*. Puebla: Secretaria De Cultura del estado de Puebla.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An anthropological theory*. New York USA. 1998: Oxford University Press.
- González Castillo, E. (2000). *El sentimiento del sonido: cultura popular e industria cultural en la ciudad de Puebla*. Puebla: [Tesis] Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- (2003). Sonidero Poblano. *Mirada antropológica BUAP, Enero-Julio*, 93-116.
- González Solís, A. L. (2015). Permanencias urbano-arquitectónicas de haciendas y ranchos en el nororiente de Puebla. *Gremium*(4), 1-13.
- González y González, L. (1982). *Nueva invitación a la microhistoria; México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gottfried, J. (2012). Cambio musical o continuidad en la memoria mestiza de las danzas en la Sierra Norte de Puebla. En M. (. Olmos A., *Músicas migrantes, la movilidad artística en la era global* (págs. 41-71). México: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Nuevo León, Bonilla Artigas Editores S.A de C.V.
- Gutiérrez Tonatiuh; Mompradé Electra L. . (1981). *Danzas y bailes populares, Volúmenes 11-12 de Historia general del arte mexicano* . México : Editorial Hermes.
- Guttman, M. C. (2008). Códices somáticos y disfraces masculinos o “¿a quien le dan pan que llore?”. En E. (. Muñiz, *Registros corporales* (págs. 165-198). México: Universidad Autónoma Metropolitana. .
- Guzmán Carcaño, J. G. (1991). El Carnaval de Huejotzingo. Espejo de la historia, vida y alma de un pueblo. En A. (. Vázquez B., *Coloquio de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Comisi{on V Centenario.
- Heers, J. (1988). *Carnavales y fiestas de locos*. España: Península.

- Hernán M., C. (2008). Políticas oficiales y patrimonialización en el carnaval porteño. *Runa*, vol. 29, 139-156.
- Hernández, A. (31 de enero de 2016). Comunicación personal.
- Herrejón, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*(59), 135-149.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence. (2002). *La invención de una tradición*. (O. Rodríguez, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo (coord.). (1996). *Las danzas de conquista, I. México contemporáneo*. México: FCE, CONACULTA, .
- Jurado Rojas, Y. (2004). *El teatro de títeres durante el Porfiriato. Un estudio histórico y literario*. Puebla: BUAP, CONACULTA.
- Lacaba G., J. J. (2004). Sitges (Catalunya) y el carnaval gay: el turismo y sus nuevos peregrinajes. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol.2, núm. 1, 111-124.
- Lechuga, R. (2005). El Carnaval de Tlaxcala . *Artes de México, Máscaras de Carnaval*. No 77, 42-51.
- Lees, Loretta; Slater, Tom; Wyly, Elvin. (2010). *The gentrification reader*. New York: Routledge.
- Lemos, R. (2012). Todo dominado: La música electrónica globoperiférica. En R. M. Delgado Mariana, & R. Cathy, *Sonideros en las aceras. Véngase la gozadera* (págs. 45-48). México: Proyecto Colaborativo, Publicación en línea.
- Lenclud, G. (1997). History and tradition. En M. M. (Ed), *Present is Past. Some uses of tradition in native societies* (págs. 43-64). New York: University Press of America.
- (2003). Tradition is no longer what it was... On the notions of tradition and traditional societies in ethnology. En L. Varadarajan, & C. D. (ed.), *Tradition ans transmission. Current trends in french ethnology* (págs. 72-93). New Dheli: Aryan Books International.
- (2006). Traversées dans le temps. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*(No. 5 (61e année)), 1053-1084.
- (2008). Identité et identités. *L'Homme*(187/188), 447-462.
- Limón, C. (22 de abril de 2001). Autorretrato en Sanguina. *InTolerancia*(47), 4-14.
- Long, N. (2013). The power of music: issues of agency and social practice. *Social Analysis*, Vol.57, num. 2, 21-40.
- López T., N. E. (1990). Puebla: Centro histórico y desarrollo urbano. En L. Correa E., & M. Cristiana T., *Primer Coloquio Sobre Puebla. Colección V centenario* (págs. 157-164). Mexico: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario.

- Luna R., Ambrosio J. (1996). *Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular. El carnaval de los barrios de Puebla*. Puebla: [Tesis] Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP.
- Madraza M., (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec, V(9)*, 115-132.
- Martré, G. (2008). *¡Que viva por siempre el carnaval jarocho!* México: Instituto Veracruzano de la cultura, Frondas nuevas.
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Mauzé, M. (1997). On Concepts of tradition: An introduction. En M. (. Mauzé, *Present is past. Some uses of tradition in native societies* (págs. 1-16). New York: University Press of America.
- Méndez Hernández, J. A. (2011). *El carnaval en el barrio del Alto (The carnival in “El Alto” neighborhood)*. Puebla: Editorial Puente, PACMYC, CONACULTA.
- Mendoza, Vicente T. y Virginia R. de Mendoza, Folklore de la región central de Puebla, México, Cenedim-INBA/Conaculta, 1991, pp. 123-125.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. España: Editorial Planeta Agostini.
- Molino, J. (1990). Music fact and the semiology of music. *Music analysis, vol.9*, 205-156.
- Montero, C. (2007). *El Barrio de San José*. Puebla: BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Montiel, M.; Perez, V. (2008). *Fiestas de la Matlalcueytl: Carnaval Papalotla Tlaxcala 2008*. Tlaxcala: Ediciones Xola.
- Münch G., G. (1ª reimpresión 2009). *Una semblanza del carnaval de Veracruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Munn, N. D. (1992). The cultural anthropology of time: a critical essay. *Annual review of anthropology, 21*, 93-123.
- Olmos A., M. (2012). *Músicas migrantes. la movilidad artística en la era global*. México: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- (2012). Antropología de la migración musical. En M. Olmos Aguilera, *Músicas migrantes, la movilidad artística en la era global* (págs. 125-142). México: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. España: Akal.

- Pérez S., G. (mayo-agosto de 2014). El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de Harlem Shake. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*(75), 79-99.
- Piasere, L. (2010). *L'Ethnographe Imparfait. Expérience et cognition en anthropologie*. Paris: Éditions de l'ecole des hautes études en sciences sociales.
- Piña M., C. (2004). *Cuerpos posibles... cuerpos modificados. Tatuajes y perforaciones en jóvenes urbanos*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Pouillon, J. (1997). The ambiguity of tradition. Begetting the father. En M. Mauzé, *Present is past. Some uses of tradition in native societies* (págs. 17-22). New York: University Press of America.
- Prat, J. (1993). El carnaval y sus rituales algunas lecturas antropológicas. *Temas de antropología aragonesa*, 278-296.
- Prats, L. (2004). *Antropología y patrimonio* (Vol. 2ª edición). Barcelona: Editorial Ariel S.A.,
- Quiroz Malca, H. (2002). *El carnaval en México: abanico de culturas. Fiestas populares de México*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, CONACULTA.
- Ramírez, M. (2003). *Estudio etnocoreográfico de la Danza de Conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero*. México : Instituto Nacional de Antropología E Historia, Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México.
- Rangel T., Juan J.; Sanchez V., David ; Remigio R., Guadalupe. (2001). *La aportacion del cartel sonidero en la gráfica popular mexicana*. Puebla: [Tesis] Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Rivera, E. (Mayo-Agosto de 2009). Los sonideros en México. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. (86), 58-62.
- Rojas, R. (2005). *Tiempos de carnaval: el ascenso de lo popular a la cultura nacional Lima 1822-1922*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: Instituto de Estudios Peruanos.
- Senft, G. (1996). Past is present - Present is past. Time and the harvest rituals on the Trombiand islands. *Anthropos*(91), 381-389.
- Serrano Pérez, 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.
- Sevilla, A. (1996). Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México. *Alteridades*, 33-41.
- (2000). El baile y la cultura global. *Nueva Antropología*, XVII(57), 89-107.

- Shils, E. (1981). *La Tradición*. (P. Kersey, Trad.) University of Chicago Press.
- Téllez Morales, B. R. (1990). La creación de colonias urbanas en la expansión de la ciudad de Puebla. En L. Correa E., & M. Cristiana T., *Primer Coloquio Sobre Puebla. Colección V centenario* (págs. 165-171). Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario.
- Turner, V. (1974). *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Company 4a. ed.
- Van Genep, A. (1986). *Los ritos de paso*. España: Taurus.
- Vázquez Santana, Higinio; Dávila Garibi, Ignacio. (2006). *El carnaval (obra facsimilar 1931)*. Guadalajara, Jal: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Jalisco .
- Vergara Figueroa, C. (1996). Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva. *Alteridades*, 43-52.
- Villalobos S., L. (2003). Un carnaval urbano que llevo para quedarse. El caso de la colonia San Baltazar Campeche, Puebla. En E. M. Kan, *Etnografía del estado de Puebla zona Centro*. (págs. 132-139). Puebla: Ed. Infagon, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.
- Williams, P. (2014). *De eso no hablamos. Los vivos y los muertos entre los manuches*. San Luis Potosí: Colegio de San Luis, Colegio de Michoacán.

Comunicación Personal

- Aguirre L., L. (14 de agosto de 2016). Comunicación personal.
- Alexa, (. (22 de febrero de 2013). Comunicación personal.
- Becerra León, A. (16 de Enero de 2016). Comunicación personal.
- Blanco P., N. (2015). Comunicación personal.
- Carrera, A. (20 de abril de 2013). Comunicación personal .
- Cruz, A. (17 de Marzo de 2013). Comunicacion Personal.
- Cuadrilla Experiencia y Juventud, C. O. (11 de diciembre de 2105). Comunicación personal.
- El Sabrosito, P. N. (26 de noviembre de 2015). Comunicación Personal.
- Fam., M. M. (abril de 2014). Comunicación Personal
- Herrera, Araceli. (8 de mayo de 2016). Comunicación Personal

Illescas, Guillermo. (4 de mayo de 2016). Comunicación personal.

Illescas, Yeni. (20 de octubre de 2016). Comunicación personal

Lara, M. (febrero de 2014). Comunicación personal .

Medina, G. (2016 de septiembre de 2013). Comunicación personal.

Méndez, V. (25 de mayo de 2014). Comunicación personal.

Méndez, V. (27 de marzo de 2016). Comunicación personal.

Morales, G. (25 de mayo de 2014). Comunicación personal.

Morales, G. (8 de agosto de 2015). Comunicación personal.

Morales, G. (julio de 2016). Comunicación Personal.

Pérez Sosa, J. (10 de diciembre de 2013). Comunicación personal .

Rodríguez, D. ". (14 de agosto de 2016). Comunicación personal.

Romero M., C. (25 de mayo de 2014). Comunicación personal.

Rosete, A. (20 de agosto de 2016). Comunicación personal.

Saldaña, I. (20 de abril de 2014). Comunicación personal.

Téllez, R. (12 de agosto de 2014). Comunicación personal.

Tolentino, A. (agosto de 2016). Comunicación personal

Referencias en línea

(s.f.). Obtenido de <http://pueblacapital.gob.mx/temas/medio-ambiente/item/2826-bajale>

Agencias. (2 de febrero de 2016). *Huehues en Puebla, orgullo por representar al barrio*. (E. Imparcial.com, Ed.) El imparcial.com <http://www.elimparcial.com/EdicionEnLinea/Notas/VIDAYESTILO/04022016/1051339-Huehues-en-Puebla-orgullo-por-representar-al-barrio.html>.

Cerón Meléndez, M. (5 de Febrero de 2016). Festival de Huehues en Puebla contará con participación de 16 cuadrillas. <http://www.e-consulta.com/>.

Intolerancia, R. (31 de enero de 2016). *Puebla se viste de fiesta con los Huehues*. (INtolerancia, Ed.) Recuperado el 2 de abril de 2016, de http://intoleranciadiario.com/detalle_noticia/141017/ciudad/puebla-se-viste-de-fiesta-con-los-huehues

Ponce de León, A. (28 de abril de 2014). *Porque los muertos corren rápido. Lo negro de Analco*. Obtenido de Intoleranciadiario.com:

<http://intoleranciadiario.com/detalleOpinion/3219/porque-los-muertos-corren-rapido/lo-negro-de-analco->

Ponce de León, A. (11 de marzo de 2015). *Guerra de narcos en Analco*. Obtenido de INtolerancia.com: <http://intoleranciadiario.com/detalleOpinion/4297/porque-los-muertos-corren-rapido/guerra-de-narcos-en-analco>

Ponce de León, A. (8 de febrero de 2016). *Armas de fuego y drogas en Carnavales*. Obtenido de Intoleranciadiario.com: <http://intoleranciadiario.com/detalleOpinion/5515/armas-de-fuego-y-drogas-en-carnavales>

YouTube

26 Oriente, L. O. (19 de febrero de 2010). [Spot Xonaca].

Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=lhp1afFHiRU>

Analco La 5. (22 de enero de 2014). [Spot].

Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=tz9ldoCh6XQ>

Bravo F., R. (8 de febrero de 2015). Ahí Vienen los Huehues (Tradición del Carnaval y los Huehues en Puebla, México). (E. Angelopolita, Entrevistador)

Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5esau8SN9u8&nohtml5=False>

Holtz, D., Mena, C. (Productores), & Strauss, A. (Dirección). (2009). *Publicidades Sonideras. Sensacional de Diseño* [Película].

Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3kep8gvvylY>

Salazar, J. (28 de enero de 2016). Los secretos de la cuadrilla 26 Oriente La Original. *Voces y sentimientos de Puebla*. (J. C. Trejo, Entrevistador) sabersinfin.com.

Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=GC6AkVob4No&nohtml5=False>

Facebook

Capilla, J. C. (16 de julio de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Garibaldi, C. H. (23 de enero de 2014). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/Carnaval.Puebla.El.Alto?fref=ts>

González, E. (8 de noviembre de 2016). *[Facebook]*.

[https://www.facebook.com/groups/130865153721718/search/?query=%23Bajenleal desmadre](https://www.facebook.com/groups/130865153721718/search/?query=%23Bajenleal%20desmadre)

Huehues, (23 de febrero de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=973296179372239&set=g.130865153721718&type=1&theater>

Illescas, E. (25 de marzo de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Illescas, E. (24 de agosto de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10210033608257936&set=gm.775754602566100&type=3&theater>

Martinez, A. (1 de marzo de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Mont, O. (16 de febrero de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Morales, G. (5 de diciembre de 2014). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/gabriela.moralesmdz?fref=ts>

Nava, C. (8 de noviembre de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718/search/?query=Donald%20trump>

Perez S., D. (26 de noviembre de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/dnyk.perez?lst=100000261885704%3A100003182902270%3A1481301580>

Rivera, O. (15 de agosto de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Solis, R. (1 de marzo de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Tijeras, T. (9 de agosto de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Torres, B.(2014). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202099184960238&set=gm.506976226110607&type=3&theater>

Torres, B. C. (2 de febrero de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/1599529090318914/>

Torres, B. C. (15 de enero de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/1599529090318914>

Torres, Y. (29 de febrero de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718>

Valdez, E. (2 de diciembre de 2016). *[Facebook]*.

<https://www.facebook.com/groups/130865153721718/?fref=ts>

Grabaciones de campo

Armenta, I. (29 de Enero de 2014). Programa de radio "Bajo el Manto de la noche", Agrupación Radio Oro 11.70. (A. Rentería, Entrevistador)

Experiencia y Juventud, (2014 de febrero de 2014). Encuentro de Huehues.

Illescas, J. G., & Yáñez, P. (23 de febrero de 2014). Presentación del encuentro de huehues 2014.

Música

Arredondo, T. (1977). Mi barrio [Grabado por L. S. Santanera]. De *Mi barrio* [LP]. México: Discos CBS International.

Películas

Sorrentino, P. (Dirección). (2015). *Youth [La giovinezza]* [Película]. Italia.

MAPAS Y TABLAS

Mapas

M.1 Zonas carnavaleras en la ciudad de Puebla, p. 38

M.2 Centro y periferia. Ubicación de los barrios y el río San Francisco, p. 40

M.3 Colonias periféricas con presencia de huehues, p.42

M.4 Sonoridades carnavaleras, p.126

Tablas

T.1 Presencia de las cuadrillas en la zona centro, p. 41

T.2 Presencia de las cuadrillas en las colonias periféricas, p. 43

T.3 Antigüedad de las cuadrillas, p. 44

T. 4 Cuadrillas por conjunto musical, p. 124

T.5 Maringuilla, p. 195

T.6 Huehue, p.196

T.7 Diablos, p.197

T. 8 Repertorios, p.198

T.9 Significados, p.199

Diagramas

D. 1 Conjuntos instrumentales de carnaval, p.125

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Huehues de los barrios de Puebla.
Fotografía: César Carmona (2016)
(Portada) p.2

Huehues de los barrios
Fotografía: Erika Santos (2016), p. 210

Carnaval de Xonacatepec.
Fotografía tomada de FB: Carnaval De Santamaria Xonacatepec Puebla, p. 211

Carnaval de Canoa
Fotografía tomada de la Exposición Los Huehues a cargo del INAH, p. 211

Carnaval de San Pablo Xochimehuacan
Facebook: Carnaval de Huehues de San Pablo Xochimehuacan en N.Y., p.211

Indios de San Jerónimo Caleras
Facebook: San Jerónimo Caleras: Entre su fe y costumbres, p. 212

Locas de San Jerónimo Caleras
Facebook: San Jerónimo Caleras: Entre su fe y costumbres, p. 212

Charros de San Jerónimo Caleras
Facebook: San Jerónimo Caleras: Entre su fe y costumbres, p. 212

La Mole con mosquetón
Facebook: Carnaval de San Baltazar Campeche, p. 212

Familia Méndez
Propiedad de Verónica Méndez, p. 213

Diablito, Gabriel Morales de niño y maringuilla
Fotografía Gabriel Morales, p. 213

Maringuilla (Sr. Carlos Sánchez) y huehue de antaño (1930 aprox.)
Fotografía de Verónica Méndez, p. 214

Garrocha en la vecindad
Fotografía: María Carnaval (Facebook), p. 215

Huehues y maringuilla en El Alto (huehue a la izquierda Sr. José Illescas)
Fotografía de Familia Illescas, p. 216

Fragmento de cartel
Cuadrilla El Alto (Año ¿?), p. 217

Cuadrilla Illescas y Amigos
Fotografía propiedad de Guillermo Illescas, p. 218

Posando para los fans.
Cristal
Fotografía: Cristal Romero (2015), p. 219
Yeni
Fotografía: Yeni Illescas., p. 219
La Barbi
Fotografía: Arturo Carrera (2011), p. 219

El Carnaval, como otra forma de vida, recordando cuando estuvieron presentes en mis XV.
Fotografía de Bere Carnavalera Torres (2008) p. 220

Después de un día de ensayo. “Cuadrilla de huehues El Alto Garibaldi
Fotografía del Sr. Raymundo Sandoval, p. 221

Cuadrilla de niños Experiencia y Juventud
Fotografía: Ricardo Campos, p. 222

Las nuevas generaciones
Fotografía: Isabel Salazar, p. 223

Diablitos de la cuadrilla El Alto Garibaldi
Foto: Ricardo Campos (2014), p. 224

Pequeños huehues
Cuadrilla de niños Experiencia y Juventud
Foto. Ricardo Campos 2016, p. 224

Cierre de carnaval en El Alto
Fotografía Iván Morales (2014), p. 225

- Ensayos de la garrocha
Cuadrilla El Alto Garibaldi
Cuadrilla Experiencia y Juventud
Fotografías de Ricardo Campos (2016),
p. 226
- Afianzando lazos. Mario Montero candidato
del PRI posando con los huehues
Fotografía propiedad de la Familia Morales
Méndez, p. 227
- Murtero (Sr. Gustavo Méndez) con el “Bori”
Fotografía: Ricardo Campos, p. 227
- Músicos de Santa Úrsula Tlaxcala en Xonaca
Fotografía de Cuadrilla Los huehues del
arrabal de Xonaca, p. 228
- Músicos de cuerdas
Fotografía El Alto Garibaldi (2014), p. 229
- Teclado y bajo eléctrico
Cuadrilla Experiencia y Juventud
Fotografía de Ricardo Campos, p. 229
- Huehues y músicos con sonido, primeros
años (1995)
Fotografía propiedad de la Familia Morales
M., p. 230
- Grupo Estrellas Azules en cierre de Carnaval
Fotografía: Ricardo Campos, p. 230
- Contratos. Sonido (2008) y grupo (2009)
Propiedad Familia Morales Méndez, p. 231
- Logos.
Intelectual 10 de Mayo
Huehues sabrosos
El Alto Garibaldi
Org. Illescas y amigos
La original 26 oriente Xonaca
Analco la 5
p. 232
- Carteles de Carnaval
Colección particular Sr. Arturo Rivera, p. 233
- Cartel de 1998 Cuadrilla El Alto
Cartel de 1999 Cuadrilla El Alto
Propiedad de Sr. Arturo Rivera, p. 234
- Publicidad cierre de cuadrilla La Luz
Compartida en Facebook 17 de febrero 2016,
p. 235
- Pinta, Col. Lomas 5 de Mayo
Cuadrilla La Nueva de Don Gato, p. 235
- Anunciarse en el barrio
Lona la cuadrilla 26 Ote “La Original”,
p. 235
- DVD Carnaval 2016
Cuadrilla El Alto La 16, p.236
- Publicidades “El Sabrosito”. Portada DVD
Diseño: Publicidades “El Sabrosito”, p. 236
- Pronto Huejotzingo estará bailando el
Carnaval
Fotografía: El Sol de Puebla, 6 de Febrero de
2013, p. 237
- Tv3 Entrevista a huehues
Fotografía de Cuadrilla Illescas y amigos
(2013), p. 237
- Apoyan huehues a Enrique Agüera
El Sol de Puebla lunes 11 de febrero de 2013
Fotografía de Ricardo Campos, p. 238
- Convocatoria Facebook
Cuadrilla “Los huehues del arrabal de
Xonaca” (Enero 2015), p. 238
- Carnaval en YouTube
Fotografía de Cuadrilla El Alto la 16 (2012),
p. 239
- Perfil de Facebook
Fotografía: Cuadrilla El Alto Garibaldi
(2013), p. 239
- Publicidad de mascareros en Facebook
Fotografía: Enrique Méndez y Alebrije Arte,
p. 239
- Pregunten sin compromiso
Fotografía: Grupo “Venta y compra de cosas
de Carnaval en Puebla (2015), p. 239

- Memes 1 y 2
Recopilación de memes en Facebook, p. 240 y 241
- Permiso
Propiedad Familia Molares Méndez (2005), p. 242
- Carteles del 3er y 5º Encuentro de Huehues. Colección particular.
Fotografía de Sr. Arturo Rivera (2001 y 2003), p. 243
- Publicidad del Carnaval de huehues
Fotografía de IMACP (2013 y 2016), p. 243
- Explicando de indumentaria/Cuadrilla de Huehues 26 Oriente La Original
Fotografía de Ricardo Campos (2013), p. 244
- Cartel de Invitación INAH (2014), p. 244
- Exposición en San Luís Potosí
Fotografía de Ricardo Campos, p. 244
- Mural y placas del proyecto “Puebla ciudad mural” Colectivo Tomate
Fotografía: Ricardo Campos (2014), p. 245
- Dstrucción de casona en El Barrio del Artista para construcción del teleférico, Boulevard 5 de Mayo
Fotografía de Ricardo Campos (2013), p. 245
- Los secretos de Puebla, Puente de Budas
Fotografía de Poblano.mx (2014) p. 245
- Tríptico Asociación de Huehues de los Barrios de Puebla
Propiedad Sr. Guillermo Illescas, p. 246
- Tríptico Cuadrilla 28 Oriente El Sancocho
Propiedad Sr. Arturo Carrera, p. 247
- Amigos catrines
Fotografía Israel Saldaña (2014), p. 248
- Ninón Sevilla en el carnaval 2016
Foto. Adriana Hernández, p. 248
- Capas, tigre blanco y Capitán América, huehues de “La Coyotera”
Fotografía: Aldo Caballero (2013), p. 248
- Lobo, catrín, Sombrero Loco, La Máscara, diablo y El Zorro/ Cuadrilla Experiencia y Juventud
Fotografía Sra. Isabel Salazar (2015), p. 249
- Garothina
Cuadrilla 26 Oriente La Original (2014), p.250
- Máscaras especiales
Cuadrilla de huehues El Alto Garibaldi, p. 251
- Assassins Creed (Inspiración) y Catrín (Resultado)
Publicación de Iván Morales 25 de mayo de 2016, p. 252
- Techi
Fotografía Ricardo Campos (2014), p. 252
Grupo Sexy Cumbia en Atizapán.
Roberto González, p. 252
- A iluminar la noche
Cuadrilla Experiencia y Juventud
Fotografía: Isabel Salazar, p.253

PISTAS MUSICALES

1.-Cierre de Carnaval Huehuesabrosos

Intérprete: Sonido Samurai

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=IX-la5Cr5WA>

2.- La Marcha - Don Carlos (?)

Intérprete: Don Carlos (violín)

Grabación casera. Propiedad de la Familia Morales Méndez

3 - La Cumbia Huerfanita

Intérprete: Los De Akino (2012)

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=FhRK8pD9UZo>

4.- Son Calenda Istmo De Tehuantepec

Intérprete: Super grupo Juárez

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=umfmmBHXbU0>

5.- La Calenda (2013)

Propiedad de la Cuadrilla Experiencia Y Juventud

6.-La Cumbia De Los Huehues (2014)

Intérprete: La Fama de Rosete

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=fbsmjdnxOF0>

7.-La Víbora 2014. Barrio del Artista con introducción de cumbia

Intérprete: Isaac Armenta

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=kBircYQWKK0>

8.- La Abeja Miope

Intérprete: Brazeros Musical de Durango

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=O5VNtXutEJU>

9.- El Sonidito

Intérprete: Hechiceros Band

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=x47NYUbtYb0>

10.- La Cusinela

Intérprete: Huichol Musical

Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=skO-1rAct_I

11.-La Cumbia Cusinela

Intérprete: Sonido Samurai

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=otPRigmCmpE>

12.- ¡Que Chula Es Puebla!

Intérprete: Los Tres Montejo Y Trío Rubí

Obtenido de: Puebla Serie México Musical [Cd]

13.- El Baile del Guajolote

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=pUZC0ST2oGs>

14.- Chu Chu Ua [Choo Choo Wah] (2010)

Intérprete: Brigada Boom

Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=Yr_N-sRbIk8

15.-Sonidero animando presentación

Grabación de campo (9 de marzo 2014)

16.- Spot Huehues 2015

Propiedad de la Cuadrilla Experiencia Y Juventud

17.- Analco “La 5” Presentación 2014

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=tz9lidoCh6XQ>

CRÉDITOS DOCUMENTAL

Producción, guion y dirección:

Ricardo Campos Castro

Edición:

César Carmona

Entrevistados:

Guillermo Illescas

Verónica Méndez

Adriana Hernández

Álvaro Tolentino

Luis Aguirre “El Perro”

Delfino Rodríguez “El Elegante”

Alejandro Rosete

Grupo musical La Fama de Rosete

Cuadrillas participantes

El Alto Garibaldi:

Gabriel Morales Aguilar

Juan Manuel Sánchez Mejía

Cesar Juan Rodríguez Sánchez

Iván Morales Méndez “Pimpón”

Marilú Sánchez Flores

Erick Cayetano

Armando Rubén Morales

Ariel Ricardo Méndez

José Ricardo Méndez Hernández

Fernando Ramírez Montiel

Luis Reyes Ponce de León

Arturo Rivera

María Luisa Morales Portilla

José Antonio Rivera

Fernando Muñoz Bautista

Fernanda Morales Flores

Miguel Ángel Silva Vivanco

Yolanda Rivera Reyes

Jaqueline Terán Sánchez

Beatriz Conde

Marco Antonio Huerta Guevara

Edmundo Zepeda Morales

Oswaldo Méndez Hernández

José Luis Sánchez Reyes

Luis Fernando Hernández

Oscar González González

Verónica Jocelyn Morales

Álvaro Tolentino Ortiz

Illescas y Amigos:

Guillermo Illescas

Emilio Illescas

José Luis Illescas

Daniel Cortés Pérez

Alejandro Illescas

Marcos Illescas

Luis Javier Illescas

Norberto León

Marco Antonio Illescas

Javier Castillo

Yeni Illescas

26 Oriente La Original:

Julián Salazar Suárez

Miguel Ángel Cortés

Miguel Ángel Islas Pérez

Ángel Jaramillo López

Sensación de Alamos:

Cesario Vivanco Flores

Camila Vivanco Ortega

Rosalinda Vivanco Ortega

Porfirio Castillo Rosas

Brayan Adolfo Castillo Juárez

Andrés Castillo Juárez

Edith Parra Montes

Víctor Manuel Figueroa Ortiz

José Felipe Parra

Joel Silvestre Cruz Benítez

Miguel Eduardo Morante Parra

Mariana Martínez García

Graciela Parra Lima

María de Jesús Castillo Juárez

Lucía Juárez Parra

Jaqueline Parra Calpulalpan

Francisco López Telis

Belén Martínez

Reencuentro Sensación:

Julio César Apango Zarate
Saúl Daniel Sánchez
Jessica Nallely Casiano Vázquez
Miguel Ángel Casiano Reyes
Lizet Hernández Espinoza
Edgar Cipriano Sánchez

Lomas 5 de Mayo “El Guajolote”:

Oscar Eugenio González
Roberto Eugenio González
Fernando Ramos Romero
Oscar Alberto Peralta

La Xonaquera:

José Miguel Flores Rivera
José Antonio Flores
Ernesto García Martínez

D’ Camachos:

Luis Alfredo Hernández P.
Ricardo Hernández P.
Irisel Pérez García
Sergio Hernández P.

Estilo y Elegancia:

Merari Ortega Calderón
Lety Michelle Solís
Sayra Ruíz Rodríguez
Ricardo de Jesús Juárez
Juan Manuel de los Santos
Mariana Bonilla Hernández
Raúl Flores de los Santos
José Yael Pérez Cueto
Beatriz Amairari Martínez Ruíz
Iker Osmar Cuellar Martínez
Cristian Manuel Martínez Ruíz
Cristal Osiris Martínez García
Mario González de los Santos
Gustavo Monfil B.
Luisa Fabiola González Hernández
Ricardo Orea Solís

Marvin Omar Martínez García

Mi Barrio:

Delfino Rodríguez Pérez
Jessica Rodríguez Arenas

Naranja Amalucan:

Teresa Chávez Juárez

El Arrabal de Xonaca:

Julio César Carrera
José Hugo García Casco

La Fuente Xamenetla:

Roberto Negrete Romero
Jorge Daniel Sánchez Bonilla

Nueva Creación “Santa Anita”:

Hugo Rojas Hernández

Reyes del Sur:

Jesús Franco Saldaña
Janet Zúñiga

San Jerónimo Caleras:

Carlos Alberto Flores Tlacuáhuac

La Luz:

Guillermo Salamanca “Masteryeloko”
Richi Salamanca Brito

Músicos:

Adrián González
Felipe Pérez

Música:

La marcha (Intérprete Don Carlos)
Los Puentes (Cuadrilla Illescas y Amigos)
La Cumbia de los huehues (La Fama de Rosete)