

DOSSIER

El carnaval de la Cuadrilla 26 Oriente, “La original”, de Xonaca. Expresión popular urbana territorializada en un barrio actual de la ciudad de Puebla

ANA LUZ MINERA CASTILLO¹, RENÉ TABAREZ HERRERA²
Y DELIA DEL C. DOMÍNGUEZ CUANALO³

ANTECEDENTES

El carnaval en México constituye una mezcla entre la festividad pagana y las prácticas religiosas católicas, así como el sincretismo cultural de elementos indígenas, mestizos y europeos, cuyos simbolismos se resignificaron otorgando un nuevo sentido a esta tradición. Se cree que el carnaval en la ciudad de Puebla proviene del que se practicaba en el estado vecino de Tlaxcala, el cual fue introducido, a su vez, por los colonizadores españoles desde el siglo XVII. Las danzas y música de carnaval fueron adoptadas y transformadas por los indígenas tlaxcaltecas a partir de la asimilación que éstos hicieron de los bailes y de la música europea al tratar de imitar y ridiculizar a los españoles, o bien, demostrar cómo ellos también podían ser capaces de generar su propia fiesta y divertirse al igual que los ricos. De hecho, en 1699, el entonces gobernador de la Provincia, el Duque de San Román, emitió un Auto en el cual prohibía a los danzantes burlarse de personalidades locales y ordenó que el edicto se pregonara en los idiomas náhuatl y español. Este documento se encuentra en las oficinas del Archivo Histórico de Tlaxcala.⁴

¹ Maestra en Antropología social CAS/BUAP/FFyL.

² Maestro en Antropología social CAS/BUAP/FFyL.

³ Doctora en Arquitectura INAH/BUAP.

⁴ Consultado en: <http://es.scribd.com/doc/48601062/EL-CARNAVAL-Y-LOS-HUEHUES>

Pese a que no se puede precisar ni se conoce con certeza el origen del carnaval popular poblano, la tradición oral, mediante la memoria colectiva, lo atribuye a unas familias migrantes de carboneros tlaxcaltecas originarios de San Pablo del Monte, quienes se establecieron en el barrio de El Alto en la década de 1930; se dice que fueron ellos los primeros en reproducir las danzas de carnaval en Puebla. No obstante, los integrantes de la cuadrilla 26 oriente, “La Original”, del barrio de Xonaca, afirman que fue en este territorio donde la tradición cobró mayor fuerza y las cuadrillas se constituyeron también con mayor arraigo.

Lo cierto es que esta agrupación representa una de las más antiguas de toda la ciudad, con más de 80 años de existencia y aproximadamente, entre 80 y 100 integrantes. Cabe precisar que nadie se une a esta cuadrilla debido a una manda, petición u ofrecimiento religioso; quienes se suman lo hacen por gusto, por el simple deseo de relajarse y disfrutar, por poder ser aquello que no se puede ser en la vida cotidiana, ya que el carnaval otorga cierta permisividad y cierto descontrol.

Dado que los barrios históricos de Puebla formaron parte de la construcción de la ciudad virreinal, pues eran núcleos de indígenas asentados en la periferia que brindaban servicios para la naciente metrópoli, en los territorios ocupados por los barrios se instituyeron las cuadrillas que llegaron al estado, descendientes de organizaciones sociales generadas en la Colonia, mismas que, a pesar de sus transformaciones y readaptaciones, han sobrevivido al desarrollo económico de las

sociedades bajo el sistema capitalista de producción, lo mismo que a procesos políticos, sociales y culturales de diversa índole que propician la pérdida de valores y significados compartidos colectivamente y favorecen la destrucción del patrimonio cultural social, del que el carnaval forma parte.

Sin embargo, pese a los embates característicos de la modernización, barrios como el de Xonaca definen parte de su identidad local a partir de esta tradición festiva, que los arraiga al espacio que habitan y los motiva a participar en la conservación de esta práctica cultural que les pertenece, al constituir una herencia de sus antepasados, parte fundamental de su historia, de sus saberes compartidos y transmitidos de una generación a otra en el devenir del tiempo, de sus imaginarios sociales y de sus lenguajes simbólicos más característicos.

DESARROLLO DE LA FIESTA

La fiesta empieza un domingo antes del miércoles de ceniza y se baila: domingo, lunes y martes de carnaval, este último día se quema al Diablo, es decir, al pecado; entonces termina la parte “paganá” de la celebración y comienza “supuestamente” la religiosa, con el miércoles de ceniza, aunque esto es discutible, ya que se continúa bailando en días que se supone “son de guardar”, pues ya iniciada la Cuaresma la cuadrilla danza todavía los dos domingos siguientes, el primero se realiza “la octava” y el segundo corresponde al cierre del carnaval o el remate, el cual se liga con una verbe-

na y un baile popular ofrecidos por la cuadrilla, que es quien sufraga los gastos del o de los conjuntos musicales, como retribución y agradecimiento al barrio. En coordinación con las autoridades correspondientes, cierran el boulevard Xonaca, desde las calles 24 a la 30 norte.

Cabe destacar que la organización para el desarrollo del carnaval en este barrio, inicia con cinco o seis meses de antelación, puesto que se deben definir los recorridos que se harán, los costos de los vestuarios que se modificarán o arreglarán, las aportaciones o los patrocinios, etc. Además, “La Original”, instituyó una cuadrilla infantil, pues la oficial o representante sólo permite la participación de jóvenes y adultos, sin embargo, no niega a los niños la posibilidad de expresarse y divertirse también mediante esta tradición. En este sentido, otro de los puntos relevantes en la organización previa consiste en trabajar con los pequeños, programar ensayos y definir con qué actividad cerrarán su carnaval, por lo regular, se les contratan payasos y juegos infantiles.

EL PAPEL DEL BARRIO

El carnaval en el barrio de Xonaca representa una celebración familiar en la cual se comparten alegrías, experiencias, historias de vida y el arraigo por aquel espacio habitado y compartido socialmente, el barrio, que identifica y hermana a toda una colectividad, que se usa, se apropia y se interpreta de múltiples maneras convirtiéndose en un depósito de símbolos y elementos culturales que se

reflejan en la indumentaria de los personajes, en el baile, en las actitudes y lenguajes corporales y en la música que hace interactuar a huehues, maringuillas urbanas y tradicionales, diablos, músicos y espectadores, ya sean hombres, mujeres o niños, quienes conjuntamente dan sentido a esta fiesta.

Mediante sus acciones, en este caso, la representación de una fiesta popular, los actores sociales se apropian del espacio y se van construyendo a sí mismos desde la más tierna infancia en este específico contexto sociocultural e histórico que representa el barrio en la actualidad. En forma dinámica, a partir de la interacción con el entorno que les rodea construyen, además, identificaciones simbólicas relacionadas con procesos afectivos (atracción y apego hacia el lugar, autoestima, etc.), cognitivos (conocimiento, categorización, orientación, etc.), y participativos (implicación y corresponsabilización) que comparten como colectividad; es decir, estas dimensiones del comportamiento van más allá de lo que es meramente funcional, pues tal como lo señalan Moranta y Urrutia:

A través de la acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su “huella”, es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción (Pol, 1996, 2002a). Mientras que por medio de la identificación simbólica, la

persona y el grupo se reconocen en el entorno, y mediante procesos de categorización del yo, las personas y los grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad (Valera, 1997; Valera y Pol, 1994, citado en Moranta y Urrutia, 2005: 283-284).

Es así que los integrantes de la cuadrilla 26 consideran que la música y los bailes que ellos ejecutan los distinguen de otros barrios, pueblos o colonias de la ciudad en los que se reproduce esta tradición, pues como afirma Julián Salazar Hernández, uno de los líderes de la agrupación: “Nosotros tratamos de apegarnos lo más posible a la música y a las danzas originales, no como otras cuadrillas que meten otros ritmos y géneros, hasta ‘pasito duranguense’ hemos visto que meten, cosas que nada tienen que hacer en esta tradición” (entrevista realizada el 18/02/2014).

El barrio funciona entonces como un espacio que delimita e identifica a sus integrantes diferenciándolos de otras agrupaciones de este tipo y otorgándoles un sentido de pertenencia al territorio que habitan y significan cotidianamente, puesto que como bien señalan Aguado y Portal: “somos en función de nuestra historia y nuestros productos, es decir, de nuestras prácticas y de los sentidos colectivos que les damos a éstas” (1991: 32). Se trata, por tanto, de la relación entre la música y el baile que integran esta fiesta y un sistema de valoración socialmente construido. En el marco tanto de la producción como de la recepción de las mismas.

Ariel Gravano define al barrio como “aquél que representa simbólicamente lo de *abajo*, el estereotipo de la *gente* [...] lo que integra a las bases sociales, lo popular [...] lo que está regido por parámetros de convivencia pre-urbana, propia o residual de una sociedad simple, humana y tradicional inserta en una estructura compleja” (1998: 118-123). Sin embargo, éste no se reduce a procesos desarticuladores negativos o destructivos, también constituye formas de integración y uso del espacio, prácticas sociales y construcción de identidades, cohesiones colectivas y sentidos de pertenencia. En este caso, la sociedad del barrio se apropia del espacio durante los días que dura el carnaval.

Hay que tomar en cuenta que vivir en un barrio puede conceder a sus habitantes atributos y cualidades, lo mismo que estereotipos negativos o estigmas, no obstante, cada barrio está dotado de características propias de socialización, razón por la que no se puede ni se debe generalizar la existencia de un modelo o de una ideología barrial exclusiva.

Si bien es cierto que en la actualidad los barrios de Puebla han sufrido una serie de transformaciones, tanto por la expansión de la ciudad, la instauración de nuevas vías de comunicación y de espacios comerciales como por las modificaciones en los núcleos de parentesco, pues las familias se expanden o se desintegran buscando nuevos sitios o formas de vida que los alejan de la unidad barrial, estos territorios urbanos aún persisten, constituyen el punto de partida, de llegada y de cohesión para muchos habitantes de la metrópoli, luchan por reinventarse cons-

tanamente y resurgen por medio de la fiesta, ya que año con año recuperan presencia ante la sociedad que enfoca su atención en ellos y en sus pobladores, quienes se adueñan del espacio durante la época de carnaval.

Gilberto Giménez (2004), dice que la apropiación del espacio se puede manifestar en dos vertientes: “utilitaria-funcional” y “simbólico-cultural”. El primer tipo de apropiación —como categoría—, plantea un espacio/territorio utilizado/usado como intercambio de recursos, medio de subsistencia, como abrigo o zona de refugio. Por ejemplo, el comercio ambulante en las calles o la ocupación de las personas en situación de calle (indigentes) haciendo uso del espacio como un lugar de hábitat o de convívio.

El segundo tipo corresponde, a lo “simbólico-cultural”, y es cuando el espacio se valora como un repertorio de connotaciones de significados culturales, como puede ser cuestiones políticas, sociales, tradicionales o inclusive costumbres. Lo “simbólico-cultural”, siempre tiende a ocupar de manera fragmentaria el espacio, es decir, una parte de la sociedad se manifiesta en la ocupación y el uso de un espacio detonando ciertos comportamientos/actitudes que van más allá de usarlo funcionalmente. Por ejemplo, el Zócalo cuando es ocupado por algún grupo político, religioso, del Estado, o de la sociedad civil, ya sea para manifestar su enojo, empatía, desacuerdo, o para rendir culto religioso (en Moranta y Urrutia, 2005: 283).

En el caso del carnaval de Xonaca, el espacio se apropia para construir historia y culturalmente, a partir de la interac-

ción social y la acumulación de experiencias vinculantes, una red simbólica integrada por códigos, símbolos e imaginarios locales compartidos y territorializados mediante la noción estructurante de barrio, el cual suele ser ligado a la pobreza, a los delitos, a la violencia, al imaginario colectivo de un lugar “bravo” o con mal ambiente y, según los propios habitantes de Xonaca, esto era así anteriormente, había pandillas, se consideraba un lugar peligroso.

No obstante, la situación ha cambiado debido a que, ante todo, la población de este barrio se considera gente trabajadora que ha podido sacar a sus hijos adelante pese a las dificultades e, incluso, muchos les han podido ofrecer estudios, pues no pocos son profesionistas en la actualidad; lo cual sin duda ha contribuido en la transformación positiva del barrio. Al respecto, Julián Salazar Hernández comenta: “Hace años hasta las cuadrillas teníamos muy mala fama, se decía que robábamos, hacíamos maldades, éramos borrachos; por eso mucha gente nos tenía miedo. Ahora ya no es así. Hasta se pelean por dejarnos entrar a sus casas a que bailemos” (entrevista realizada el 18/02/2014).

Que en la actualidad el barrio de Xonaca sea famoso, debido a su cuadrilla de carnaval, representa para los vecinos originarios y habitantes actuales motivo de orgullo y de regocijo. Este evento sirve incluso para reunir a los expobladores; después de la fiesta patronal, la cual es dedicada a la Virgen de La Candelaria, el carnaval es considerada la más importante y aglutinante, la gente se reconoce a partir de esta festividad. Muchos que han migra-

do a Estados Unidos o a Canadá, regresan para ver a las cuadrillas, para recordar sus raíces y a dónde pertenecen, dice Julián. Y es que, de acuerdo con las experiencias emocionales y las relaciones sociales construidas, serán los significados que se le asignen a los contextos geográficos y la vinculación que se haga de ellos con los trasfondos sociales, económicos y culturales, lo que proporciona a los individuos un sentido de lugar, una “identidad territorial subjetiva” (Gustafson, 2001, citado en Moranta y Urrutia, 2005: 288). Es decir, los originarios del barrio de Xonaca identifican y se identifican con su entorno, al igual que son reconocidos por sus vecinos, familiares y amigos por pertenecer a él.

LA MÚSICA DE LA CUADRILLA

En lo concerniente a la música que utiliza la 26 oriente, ésta llegó a ser transmitida durante muchos años tan sólo por la tradición oral; cada generación la cedía al grupo que se contrataba para la fiesta, por medio de la memorización o de la repetición; en la actualidad ya se cuenta con partituras y grabaciones, lo cual también facilita el que los músicos puedan seguir las indicaciones de los líderes de la cuadrilla, quienes a partir de señales o gestos, ya sea levantar una mano, mover el sombrero, girar, entre otras, les transmiten los cambios, las adecuaciones o la melodía que se requiere según cada momento del baile, si la música está lenta o muy rápida, si no se escucha, etcétera.

Los instrumentos originales de la música de carnaval en esta cuadrilla consistían

en: guitarra, mandolina, contrabajo y violines. Luego se introdujeron el clarinete y el saxofón, hace 38 ó 40 años, aproximadamente. Con el tiempo esto cambió porque la cuadrilla aumentó y el público también y ya no se alcanzaban a escuchar los instrumentos en todo el espacio o los bailarines de atrás no escuchaban la música y se perdían en los pasos, además, antes bailaban en un sólo lugar, pero la cuadrilla de la 26 oriente ha adquirido fama y prestigio a lo largo de los años y en la actualidad es contratada en diversos lugares, razón por la cual músicos y bailarines tienen que trasladarse de un sitio a otro, situación que dificulta a los músicos ir tocando y caminando al mismo tiempo. Por ello se tuvieron que “modernizar” e introducir nuevos instrumentos como el teclado (que asemeja el sonido del violín), la guitarra y el bajo eléctricos, la batería y el uso de bocinas, es decir, una mayor tecnología, para que todos los asistentes y bailarines pudieran escuchar. Según el músico Juan Francisco Sans:

[...] alrededor de los años cuarenta y cincuenta, surge la posibilidad tecnológica de manipulación del sonido a través de su producción electrónica, y esto trae consecuencias sobre el volumen sonoro y sobre el propio timbre. En este punto, la tecnología provee nuevos criterios para valorar la música, en la medida en que establece puntos de escucha y significación estrechamente ligados a ella, siempre asociados a la novedad, actualidad y modernidad [...] De esta manera, se desarrolla un criterio de valoración musical que a propósito se aparta de la referencia erudita de deleite sublimado, para alcanzar un conjunto

de símbolos más corporeizado, de tendencia modernizante (2011: 112-113).

La mayoría de las cuadrillas, por lo elevado del costo que representa poder contratar músicos en vivo, utiliza grabaciones sonoras y equipos electrónicos para amplificar el sonido, característica que distingue, entre otras cosas, a “La original”, ya que ésta siempre se hace acompañar de músicos en vivo (una banda móvil compuesta por tres integrantes).

Anteriormente, los músicos casi siempre eran líricos, pero en la actualidad, muchos de ellos cuentan con estudios profesionales. Otro de los líderes del comité organizador, Héctor Hernández, consiguió una antigua grabación que pertenecía a su tío Agustín, quien fue *Maringuilla* de la 26 durante mucho tiempo. Mediante ésta, los integrantes pudieron transcribir las partituras de las piezas originales, que son las que tocan y utilizan año con año.

La creación y el consumo de la música popular del carnaval representan una práctica social al formar parte de la producción simbólica que depende o está condicionada a los procesos en que la misma sociedad le adjudica o atribuye un determinado valor de acuerdo con criterios objetivos y socialmente construidos en el marco de sistemas de relaciones específicos, es decir, junto con los bailes y el resto de los elementos festivos, la música, en cuanto cultura, es significada por los habitantes de Xonaca con un valor particular, a partir de las experiencias personales, directas, corporales y territoriales de cada agente o actor social. En palabras de López Cano:

La música se inserta de muchos modos en la vida social, cultural, económica, psicológica y afectiva de las personas. Cumple un sinnúmero de tareas sociales fundamentales porque representa o crea realidades sociales y culturales, económicas, por el impacto de la industria que se crea en torno a ella, psicológicas por cómo colabora en construir la subjetividad, las interrelaciones intersubjetivas y sociales, la afectividad y los sentimientos identitarios, política, mediante los usos propagandísticos, de expresión de ideas, de resistencia cultural y de reversión de discursos, etc. En la música popular no sólo hay “arte”, y si ella trasciende con mucho el mundo del arte (Martí 2000), la investigación debería hacer lo mismo (2011: 230-231).

Un ejemplo de estos diferentes impactos que puede generar la música en el barrio de Xonaca lo constituye el caso de Ignacio Muñoz Flores, mejor conocido como Nacho, quien es músico tradicional desde los 14 años de edad; actualmente tiene 58. Él lleva alrededor de 22 años trabajando con la Cuadrilla de la 26 oriente, por la cual dice sentir un gran cariño, ya que le ha permitido, además, generar un incentivo económico a lo largo de todos esos años. Por tanto, el carnaval representa para él, no sólo identificación y arraigo con el barrio sino un espacio laboral que le brinda la oportunidad de incursionar en otras vertientes de música popular que también se enmarcan en el ámbito público. Afirmar, a título personal, que la música representa una necesidad, una forma de vida, un gusto que ha compartido con su familia y con la gente que lo rodea en el barrio.

Es así que se comprueba la imposibilidad de entender a la música sin considerar su relación con el lugar y la trayectoria de los sujetos sociales que la producen y la consumen, puesto que los campos culturales o la competencia de los distintos agentes nunca es la misma, ya que ésta depende de la diferencia de saberes, valores y códigos, según el lugar que cada quien desempeñe en el espacio social, al mismo tiempo que las influencias externas o los procesos de “glocalización” indicarán el nivel de simultaneidad e interpenetración que las sociedades asuman frente a lo local y lo global de cara al presente y al futuro.

Quizá de ahí devenga una de las diversas causas por las que gran parte de la música ‘seria’ pueda ser vista como asocial, desligada e incontaminada de las fuerzas de la existencia de la masas, a diferencia de la música ‘popular’, en la que se inserta la música de carnaval, considerada menos valiosa por estetas y musicólogos precisamente porque no es posible negar los significados sociales implícitos en muchos de sus géneros (Shepherd, 1991: 195, en Sans, 2011: 168).

Por eso mismo, la música en el contexto barrial también aglutina y genera significados y sentidos particulares en torno a la pertenencia territorial, pues es compartida socialmente y transmitida, en muchas ocasiones, solamente mediante la tradición oral, generación tras generación; forma parte de la vida cotidiana de los actores sociales que se vinculan por el “reconocimiento, la adscripción, la distinguibilidad, la interacción y la comunicación” (Giménez, 2004: 47) como parte

fundamental de las construcciones identitarias, pero al mismo tiempo, la música se actualiza para satisfacer las necesidades de quienes la producen en un escenario delimitado, histórica y territorialmente, en el marco de las interacciones sociales.

Nunca está de más resaltar que la música y la danza forman parte de una unidad. En la fiesta de carnaval esto no es una excepción. Se dice que el tradicional baile de los *huehues* o “viejitos”, como comúnmente son conocidos los personajes masculinos que participan en este carnaval, “se remonta a danzas derivadas de las que antiguamente eran dedicadas al Dios Viejo, Dios del Fuego y del año, Huehueteotl,”⁵ el cual posteriormente fue cambiado por los bailes populares traídos de Europa, sobre todo, los de tradición francesa como las *Quadrilles*:

La música de carnaval [...] en Europa [...] tiene sus orígenes en las *Quadrilles*, bailes de salón surgidos a finales del siglo XVIII en Francia, que perduraron hasta principios del siglo XX y alcanzaron su máxima popularidad a mediados del siglo XIX. Éstos a su vez derivaban de la antigua *Contradanza* que surgió durante el siglo XVI en Inglaterra, se extendió por toda Europa y se bailó hasta comienzos del siglo XIX, momento en el que fue sustituida progresivamente por las *Quadrilles*, las cuales estaban escritas en compases binarios (que tiene dos tiempos, uno fuerte y otro débil) y eran de ejecución simple y sencilla, interpretadas por una pequeña orquestina (orquesta de pocos

⁵ Disponible en: <http://www.sexenio.com.mx/puebla/articulo.php?id=8437>

instrumentos dedicada a tocar música bailable) en los salones. Era rara aquella fiesta que no contara con la música de las Cuadrilles, ya que se consideraban un baile elegante y distinguido. Se bailaban en forma de cuadrado y cada una de ellas estaba compuesta por cinco pequeñas danzas.⁶

En la actualidad, en Xonaca, las melodías que se interpretan son nueve: la marcha o entrada; el jarabe inglés; los listones o puentes; la muñeca; la estrella; las cuadrillas; la jota; el charrito y la garrocha (el palo que se teje). La estrella, la jota y el charrito fueron recuperadas por ellos, porque ya se habían perdido, ya no se bailaban, según el testimonio de Julián Salazar Hernández.

REPERTORIO DE PIEZAS DANCÍSTICAS DE LA CUADRILLA

A continuación se describe brevemente cada baile, de acuerdo con la información recabada con los principales organizadores de la cuadrilla, así como con algunos de sus bailarines integrantes, entre ellos los señores Domingo y David Ramírez (padre e hijo), así como a sus nietos e, incluso, a vecinos originarios del barrio como Gabriela Sánchez Fernández y su madre, la señora María Guadalupe Fernández Garita:

La marcha o entrada

Es una pieza musical fija, es decir, inamovible como parte de las coreografías de

la cuadrilla, ya que sirve a los danzantes para indicarles el inicio de los bailes que desarrollarán. Primero, los participantes entran y se pasean por el “escenario”, para luego formar dos hileras; la música aumenta el ritmo y la velocidad mientras ellos dibujan distintas figuras coreográficas en el espacio: el peine, la culebra o el encuentro de las dos puntas o cabeceras que se unen y se separan; después, todos se toman de las manos y realizan un paseo lateral; se abren, hacen un 8, el 2 o el 3 abajo, el 4 arriba, entre otras ejecuciones. En seguida, vuelven a quedar igual en dos filas para efectuar nuevamente el 8 y entonces los integrantes de las puntas o cabeceras entran en medio de todos, los demás diseñan una especie de rehilete, las dos puntas se juntan, giran formando dos ruedas en sentido contrario, se vuelven a tomar todos de las manos, se sueltan y terminan integrando nuevamente las dos hileras. Hay bailarines que aseveran que la marcha es la señal que les indica “el momento de encaminarse hacia el corazón del pueblo”.

El jarabe inglés

Éste se baila por parejas, las cuales se cruzan, giran y vuelven a acomodarse en la posición original, mientras los integrantes de las orillas o cabeceras sólo se balancean hacia adelante y hacia atrás. Igual que en la jota aragonesa, las protagonistas son la o las parejas centrales, los demás sólo llevan a cabo una especie de caravana hincándose en determinado momento en una misma línea, mientras los personajes del centro ejecutan una

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p6uIKd-VYyQ>

breve jota y un baile de cuadrilla; cuando terminan, los otros integrantes comienzan a levantarse de dos en dos. Ileana Azor, en tanto, asegura que esta pieza simboliza la guerra entre ingleses y españoles, por lo que la bailan cuatro danzantes unidos por pares, uno frente al otro teatralizando una pelea (2006: 64).

Los listones o puentes

Por medio de una serie de evoluciones los danzantes juegan, unidos por listones de colores, dejando pasar por debajo de éstos a los otros integrantes de la cuadrilla. Esto simbolizaría, según algunos testimonios, el movimiento de las aguas, el anuncio de la primavera, el nacimiento de la vida; hay quienes lo relacionan con un rito de fertilidad, en el que a partir de la coreografía se forma una especie de “serpiente humana” que representa la fecundación (Azor, 2006: 64). Dice David Ramírez, por su parte: “El baile de los listones para nosotros simboliza una línea del tiempo en la que se van rompiendo barreras tras la búsqueda de nuevos horizontes” (entrevista realizada el 10/03/2014).

La muñeca

Esta pieza proveniente de Tlaxcala cuenta, en su versión original, con los personajes de los vasarios, las doncellas y el Diablo, quienes suelen bailar cuatro sones, uno de los cuales entona el canto religioso dedicado a la muñeca. Éste se cantaba o recitaba en náhuatl. En los inicios de la cuadrilla 26 oriente así se efectuaba,

pero con el tiempo se dejó de bailar. Hace algunos años fue retomada pero versos ya no se canta, únicamente se baila la melodía, aunque don Domingo y don David conservan un manuscrito con los versos originales. Éste último describió que el baile de la muñeca representa el triunfo sobre el Diablo, la lucha del bien contra el mal, motivo por el cual el círculo de danzantes se abre y se cierra en señal de regocijo ante la pareja que baila en medio. Un *huehue* trae escondida a la muñeca en la espalda, a diferencia de la costumbre de Tlaxcala, donde se arrulla a la muñeca y ésta se ve; en Xonaca, no, nadie la ve, hasta que de improviso todos los bailarines se amontonan y es cuando el *huehue* aprovecha para sacarla de su espalda y ponerla debajo de una pañoleta para que al abrirse nuevamente la rueda, la muñeca aparezca a la vista de todos como por arte de magia... “nació” (entrevista ya citada). Según la experiencia de campo de la investigadora Ileana Azor:

Otra danza que no todas las cuadrillas incluyen, aunque es una de las más antiguas, es la de la muñeca, que tiene tres evoluciones principales: primero, los danzantes se toman de la mano y forman un círculo bailando hacia la derecha y después hacia la izquierda, mientras la Maringuilla, situada al centro, tiene en sus brazos a una muñeca envuelta en cobijas y baila con un huehue. En un segundo tiempo del círculo salen otros cuatro huehues y toman una capa, formando una especie de sostén, donde la pareja anterior mantiene a la muñeca protegiéndola de un diablo que se pondrá a bailar debajo de la capa, tratando de alcanzarla, pero no lo logra. Para

finalizar, el diablo se retira frustrado por su fracaso y la Maringuilla levanta en alto a la muñeca en señal de triunfo. La Danza de la muñeca, como hemos dicho, es la presencia divina en el carnaval, y es bastante solemne su desarrollo, pues apenas se mueven los danzantes. Lo más destacado es la canción —originariamente en náhuatl— que consiste en alabanzas de la anunciación, nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo (Azor, *idem*).

La estrella

La estrella es una de las danzas más complicadas, pues los ejecutantes logran formar esta figura con el tejido de los listones con cascabeles amarrados a la cintura de los danzantes y no todos los barrios lo tienen en su repertorio (Azor, *idem*). De acuerdo con diferentes testimonios, el baile de la estrella también se relaciona con el nacimiento de Jesús, pues es sólo una pareja la protagonista, mientras la función de los demás radica en acercarse a ésta con el propósito de celebrar y de adorar al niño.

La jota

En la danza de La Jota, originaria de Aragón, España, en un principio trataba de satirizar el baile flamenco mediante el quiebre de cintura femenino sin ayuda del hombre, ya que no debía existir contacto físico entre ellos. En el presente, representa el cortejo de una pareja, quienes se buscan con la mirada. El caballero se inclina hacia adelante reverenciando a la dama con el sombrero, mientras ella voltea ligeramente buscando el rostro del

amado. Al final, se simula un beso entre ambos. Los personajes más relevantes son los del centro de la cuadrilla.

Para Azor, la “jota aragonesa” representa el juego amoroso entre la Malinche (o Maringuilla) y Hernán Cortés, razón por la que sólo interviene una pareja (*idem*).

El charrito

Éste se baila en dos filas, los danzantes giran, cada quien en su lugar, al centro baila un *huehue* haciendo uso de su chicote; las parejas van intercambiándose entrelazando los brazos con cada uno de los personajes, motivo por el cual también avanzan y cambian de lugar; después, se detienen por un momento y bailan con la persona que tienen enfrente tomándose y soltándose de las manos, luego vuelven a avanzar de un extremo al otro de la fila tomándose las manos e intercambiándolas con el personaje que tengan enfrente, posteriormente giran en círculo todos entrelazados de la mano mientras, en medio, una pareja principal, *huehue* y Maringuilla bailan. Él, gallardo, alardea valentía y arrojo haciendo uso del chicote, sin embargo, también existen interpretaciones que aseguran la intención del *huehue* consiste en demostrar su dominación sobre ella o sobre los otros *huehues*. Asimismo, diversos testimonios aseguran que este baile sólo representa uno más de aquellos que la aristocracia y los terratenientes practicaban en el pasado, cuya intención al replicarlos, por parte de los indígenas y demás castas, únicamente radicaba en demostrar que

ellos también eran capaces de ejecutarlos y de tener acceso a esa clase de diversión como lo hacían los “patrones”.

La garrocha (el palo que se teje)

Se considera a ésta una danza agrícola. La parte superior de la vara simboliza al sol que da energía a las plantas y frutos, representados por las cintas de colores. Las parejas al bailar tejen y destejen las cintas en círculos encontrados que representan los 12 meses del año y su producción agrícola. Se dice que también deben bailarla solamente 12 parejas, pues las 24 personas aluden a las 24 horas del día. Según Azor, en cambio, “esta danza [...] celebra la llegada de la primavera” (*idem*).

Estos bailes de carnaval que se han reconfigurado en el devenir del tiempo en Xonaca, simbolizan para los habitantes del barrio la apropiación de su espacio, la adhesión que los une y vincula con el barrio, pues como bien señala Gravano, “el habitar no es independiente de los afectos, los arraigos, las pertenencias e identidades, así como de los símbolos que construye y proyecta cada actor con referencia a la ciudad o al espacio en que le toca vivir y actuar” (*op. cit.*, 1998: 111). De igual forma, los integrantes de la cuadrilla generan un vínculo entre el espacio y la sociedad a partir de la circulación de emociones y de la concreción de símbolos.

LOS TRAJES

El traje de los hombres, quienes caracterizan a los *huehues* o viejos hacendados,

consiste en: careta de madera, coordinado negro (chaleco y pantalón), camisa blanca, corbata, pañoleta, sombrero con plumas de avestruz en distintos colores y capa de satín o terciopelo bordada en hilo, chaquira o lentejuelas con elementos prehispánicos, símbolos de la identidad nacional, además, los caballeros portan una banda roja de satín, distintiva de la cuadrilla.

Las Maringuillas, a su vez, se dividen en dos: la tradicional, que utiliza un atuendo mexicano tradicional, es decir, vestido regional estilo “Adelita”, de colores, con listones, encaje y rebozo, también portan careta, y la urbana, ésta Maringuilla es más estilizada, sus trajes son del tipo “rumbera”, llevan plumas, lentejuelas, tacones altos, minifaldas o vestidos escotados, antifaz y maquillaje en el rostro.

Los catrines utilizan traje estilo “pachuco”, sombrero con pluma, traje, corbata, zapatos de charol; mientras que los Diablos llevan su máscara característica, y su disfraz con cuernos y cola, todo combinado entre los colores rojo y negro; algunos pueden llevar capa, mientras que las Diablas utilizan vestido y pueden portar también sombrero.

El carnaval permite a sus ejecutantes anclarse a un pensamiento mágico donde recuperan un pasado ancestral intangible y fantástico mediante el que incorporan personajes míticos a los cuales representan a partir de la danza, misma que les concede la posibilidad de romper límites, barreras de clase y posición económica; la libertad de expresión que el carnaval proporciona los convierte por

un momento en el centro de atención. Mientras bailan son los protagonistas de una historia, de aquella que cada persona quiere contar. La “careta”, elemento fundamental de su vestuario, les permite esconder su verdadera personalidad, invertir roles, confrontar. “La configuración pública del espacio barrial impulsa el proceso de colectivización donde cierto tipo de relaciones tejen encuentros y coexistencias, cuyo soporte es el cuerpo y se manifiesta en la adhesión a un sistema de valores y a la contención dentro de la máscara simbólica, con la cual cada uno representa un papel en esa escenificación con contrato implícito que es el barrio” (2005: 159). Aunque en esta afirmación Gravano no se refería al carnaval, la cita aplica literalmente al contexto de festividad barrial al que nos referimos en este artículo.

CONCLUSIONES

El Carnaval en el barrio de Xonaca, particularmente, el representado por la cuadrilla 26 oriente, “La Original”, constituye una práctica cultural relevante de la ciudad y de las tradiciones que la componen; su mayor importancia radica en ser una de las pocas agrupaciones que conserva uniformidad y distinción en su vestuario, en sus coreografías y en la música que las acompaña. El comité organizador procura la dignificación de esta expresión cultural cuidando de manera estricta la presencia, uniformidad y elegancia de cada uno de los integrantes mediante la indumentaria que portan, la cual los identifica como una cuadrilla única. Este carnaval

se ha venido celebrando ininterrumpidamente durante más de ocho décadas, con el objetivo de dar continuidad a una tradición heredada de los abuelos.

Asimismo, el carnaval en Xonaca es una expresión cultural que permite a sus habitantes desprenderse de los problemas cotidianos, es una celebración largamente esperada, a diferencia de otras manifestaciones o versiones de la misma fiesta que son llevadas a cabo en puertos, playas u otros estados del país, el carnaval en el barrio representa un festejo íntimo, se desarrolla en el “terruño”, se baila y se disfruta entre vecinos y amigos, pues son ellos quienes contratan, patrocinan o cooperan con la cuadrilla; aunque también es bienvenida la presencia de turistas y extraños, pues se compite simbólicamente con otros barrios tratando de demostrar qué cuadrilla viste mejor, cuál coreografía es más sobresaliente o cuál agrupación posee un mayor arraigo y fidelidad por la tradición.

Cabe resaltar, además, que en el barrio de Xonaca existen diferentes cuadrillas, aunque todas han derivado de la 26 oriente, “La Original”, misma que es reconocida por propios y extraños como la más disciplinada, comprometida, entusiasta y responsable, pues entre sus reglas estipula no mezclar el alcohol con las presentaciones, a diferencia de otras cuadrillas que se caracterizan por beber mientras bailan, en la 26 es terminantemente prohibido hacerlo, al igual que mientras se esté ataviado con el traje o la indumentaria que los distingue. No en balde se destaca por poseer el mayor número de integrantes. Así lo atestigua el señor Antonio

Campos, cabecera de la cuadrilla *La elegancia de Analco*:

[...] la 26 es la número uno, a la 26 no se le puede tumbar, por tradición; nosotros somos locos, no somos como los de la 26, ellos tienen orden y hacen los mismos pasos [...] (entrevista realizada el 26/03/2014).

Con base en todo lo anterior, se comprueba que la música, así como la danza o el baile de carnaval en Xonaca, se desarrollan en el barrio, en lo cotidiano, donde cobran sentido nociones como comunidad, nostalgia, añoranza, recuerdos, unión, amor o amistad, al barrio se le liga con personas similares que comparten los mismos capitales culturales y económicos, por lo que la comunicación que en él se genera es más horizontal, constituye, asimismo, un mediador entre la vida privada y la pública. Torres Carriello asevera que:

Los barrios, más que una fracción o división física o administrativa de las ciudades, son una formación histórica y cultural que las construye; más que un espacio de residencia, consumo y reproducción de fuerza de trabajo, son un escenario de sociabilidad y de experiencias asociativas y de lucha de gran significación para comprender a los sectores populares ciudadanos. En fin, los barrios populares son una síntesis de la forma específica como sus habitantes, al construir su hábitat, se apropian, decantan, recrean y contribuyen a construir, estructura, cultura y políticas urbanas.⁷

Los atributos idiosincráticos que el carnaval proporciona a la comunidad

del barrio de Xonaca contribuyen, además, a conceder a su población, un sentido de pertenencia que los distingue de otras colectividades, una identidad social que los orienta hacia una específica práctica grupal. Los procesos identitarios generados en los barrios populares establecen:

[...] una trinchera y una alternativa frente a los procesos de masificación homogenizante e individuación promovidos por las dinámicas de mundialización capitalista; las identidades que se tejen en los barrios son, por un lado, instituyentes de subjetividad, y por otro, condición para la emergencia de nuevos sujetos sociales, a su vez portadores de inéditos sentidos de construcción social; al contribuir a la pluralización cultural y social, los procesos identitarios también se convierten en fuerza democratizadora de la sociedad (*idem*).

La construcción de sentido de pertenencia socioterritorial al barrio activa la memoria, propicia el encuentro y el reconocimiento, alimenta la utopía común. Por ello, organizaciones de base como lo es la Cuadrilla 26 Oriente, “La Original”, fortalecen la identidad barrial, la memoria histórica y reivindican la subjetividad de un colectivo social, al mismo tiempo que enriquecen la trama social y cultural del universo popular urbano.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado, José Carlos y María Ana Portal, “Tiempo, espacio e identidad social”, en

⁷ Disponible en: <http://www.barriotaller.org.co/publicaciones.htm> [consultado el 23 de febrero de 2014].

- Alteridades*, Número 2, UAM Izta-
palapa, México, 1991, pp. 31-41.
- Azor, Ileana, “Los carnavales en México. Teatralidades de la fiesta popular”, en *América sin nombre*, núm. 8, diciembre, España, Universidad de Alicante, 2006, pp. 58-67.
- Giménez, Gilberto, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en Valenzuela, Arce, José Manuel (coord.), *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés, México, 2004, pp. 45-78.
- Gravano, Ariel, *El Barrio en la Teoría Social*, Buenos Aires, Editorial Espacio, 2005.
- “Lo barrial en el imaginario urbano y el problema de la gestión social de calidad”, en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 10, Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 111-139.
- López Cano, Rubén, “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las Músicas populares urbanas de América Latina”, en Sans, Juan Francisco y Rubén López Cano (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Colección de Musicología Latinoamericana, Francisco Curt, Lange, Venezuela, Fundación Celarg, 2011, pp. 217-260.
- Moranta, Tomeu Vidal y Enric Pol Urrútia, “La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares”, en *Anuario de Psicología*, vol. 36, núm. 3, Barcelona, Facultad de Psicología/Universidad de Barcelona, 2005, pp. 281-297.
- Sans, Juan Francisco “Musicología popular: juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento”, en Sans, Juan Francisco y Rubén López Cano (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Colección de Musicología Latinoamericana, Francisco Curt, Lange, Venezuela, Fundación Celarg, 2011, pp. 165-194.
- Sitios consultados en Internet*
- Cruz, Elvia, “Huehues: Una tradición de gasto y pasión”, 2012, en *Sexenio Puebla*, disponible en: <http://www.sexenio.com.mx/puebla/articulo.php?id=8437> [consultado en febrero de 2014].
- Jaume Peña, Oscar, “La litografía y las partituras. Les Quadrilles”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p6uIKd-VYyQ> [consultado el 21 de marzo de 2014].
- Narvaez, Arturo, “El Carnaval y los Huehues” en *Scribd*, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/48601062/EL-CARNAVAL-Y-LOS-HUEHUES> [consultado en febrero de 2014].
- Torres Carrillo, Alfonso, “Barrios populares e identidades colectivas en Santa Fe de Bogotá”, en *Barrio Taller, Serie Ciudad y Hábitat*, núm. 6, Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, 1999, disponible en: <http://www.barriotaller.org.co/publicaciones.htm> [consultado el 23 de febrero de 2014].

Otras fuentes consultadas

Entrevistas realizadas a:

Antonio Campos

David Ramírez

Domingo Ramírez

Gabriela Sánchez Fernández

Héctor Hernández

Ignacio Muñoz Flores

Julián Salazar Hernández

María Guadalupe Fernández Garita