

El carnaval en el barrio del Alto: construcción sonora y expresiones identitarias

LUIS ALEJANDRO VILLANUEVA HERNÁNDEZ¹, ANA ELIZABETH GONZÁLEZ MOTE², MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ GARCÍA³
Y UZIEL PÉREZ FLORENTINO⁴

INTRODUCCIÓN

El presente escrito es fruto de una investigación de campo llevada a cabo con las cuadrillas El Alto la 16 y Real del Alto. Nuestro objetivo principal fue estudiar el entorno sonoro producido durante los días de carnaval. Por ello, el hecho de haber elegido a las cuadrillas en cuestión se debió básicamente a que ambas recurren a un acompañamiento musical compuesto por conjuntos instrumentales de cuerda. En los dos casos sobresale la figura del violín que es el instrumento encargado de llevar la melodía.

Cabe aclarar que nuestro estudio no pretende ser un análisis exhaustivo de las formas musicales empleadas durante este periodo festivo. Tampoco hemos pretendido hacer un análisis histórico que dé cuenta, de manera cabal, de los orígenes de estas expresiones musicales. Nuestro objetivo ha sido más modesto, nos interesa dejar de manifiesto la relevancia que la música tiene para los miembros de las cuadrillas, al grado de ser considerada como el elemento imprescindible del carnaval, “ya que sin la música, el carnaval no tendría lugar”.

Lo anterior no significa pensar que la música, por sí sola, es el único aspecto del carnaval digno de ser estudiado. Si

¹Profesor-Investigador. Colegio de Antropología Social/Colegio de Filosofía CAS/COFIL/FFyL/BUAP.

²Licenciada en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

³Estudiante de la Licenciatura en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

⁴Pasante de la Licenciatura en Filosofía COFIL/FFyL/BUAP.

bien, como hemos mencionado, para los miembros de las cuadrillas es claro que la música desempeña un rol fundamental, no obstante, también ellos asumen que el carnaval se configura por un conjunto de prácticas culturales muy diversas que incluyen no sólo el entorno sonoro, sino toda una gama rasgos importantes como son: el baile, el atuendo, la organización social, etcétera.

Por nuestra parte, hemos querido concentrar nuestra atención en las sonoridades de esta expresión cultural. De tal manera, lo que nos interesó fue explorar no sólo aquellas emitidas por los instrumentos musicales, sino que también, quisimos adentrarnos al estudio de lo que podríamos caracterizar como el entorno sonoro del carnaval, es decir, el espacio audible de alto alcance que abarca tanto los sonidos musicales como aquellos otros discursos sonoros (gritos, chicotazos, “sonidos del muerto”, etc.) que caracterizan y dan vida a esta festividad. En última instancia, lo que nos interesa destacar es cómo esas sonoridades se construyen y, una vez que se han construido, qué es lo que esos sonidos hacen en quienes los escuchan y los viven, es decir, en los huehues y la gente del barrio.

Para lograr tal objetivo, los testimonios vertidos por huehues y músicos serán nuestra guía. Empezaremos relatando cómo es que, según los habitantes del barrio, el carnaval tuvo su origen. Posteriormente abordaremos algunas características generales de la dotación instrumental empleada en cada cuadrilla. Acto seguido, presentaremos nuestro marco teórico conceptual mismo que, en

su momento, iremos hilvanando con las fuentes testimoniales con el fin de ofrecer un modelo explicativo que nos ayude a comprender cómo es que el entorno sonoro del carnaval, una vez construido colectivamente, se encarna en la memoria y el cuerpo de los participantes, produciendo en ellos, un sentimiento de pertenencia tanto a la cuadrilla como al barrio, sentimiento que se funde con el deseo siempre vivo de que esta tradición poblana siga perpetuándose con el tiempo.

ORÍGENES DEL CARNAVAL A TRAVÉS DE LOS TESTIMONIOS

De entre las versiones narradas acerca de los posibles orígenes del carnaval, llama la atención el señalamiento de don José Guadalupe Capilla, integrante de la cuadrilla El Alto la 16, para quien el origen del carnaval puede explicarse a partir de dos sucesos importantes. El más antiguo, refiere, “es cuando Moisés bajó con las tablas de la ley y se encontró con toda la gente que estaba divirtiéndose. Esa gente se burlaba de las cosas de él, ellos hicieron un ídolo y lo adoraban, cosa que hasta la fecha no se tiene porque idolatrar a nadie, sólo a Dios” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014). No obstante, el señor Capilla agrega que pase lo que pase, el bien siempre triunfa sobre el mal, según él, esta idea es representada por el carnaval en la quema del diablo, ya que dicha quema representa la supresión del mal. En palabras del señor José Guadalupe Capilla: “ahí nosotros en ese momento como que oprimimos el mal para que el bien venga,

por eso se le quema la cola al diablo” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014).

Pasando ahora al segundo suceso que de acuerdo con don Guadalupe Capilla, puede conducirnos a los orígenes del carnaval, se remonta al periodo de cuando “los españoles vinieron a gobernar aquí”. Por tanto, menciona, lo que hacemos hoy los huehues es “una bofanada para los virreyes” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014).

Por su parte, Raúl Ballesteros, encabezado de la cuadrilla Real el Alto, menciona que el origen del carnaval en dicho barrio surge cuando una familia tlaxcalteca comenzó a realizar una fiesta a manera de burla de “los hacendados”, lo anterior en respuesta al hecho de que cuando los hacendados organizaban sus distintos festejos, nunca invitaban a los trabajadores. Por ello, en esta fiesta que se efectuó a manera de burla, los participantes imitaron los rostros, vestimentas y actitudes de los hacendados (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 21 de mayo de 2014).

Esta misma versión, con mínimas variantes, es aceptada por José Juan Solís, quien también considera que el carnaval surgió en “el tiempo de los hacendados”. Al respecto señala:

Como en toda la vida, siempre existe alguien más arriba que explota a la gente. Imagínate que los hacendados tienen a gente trabajando sus tierras y sólo les pagaban con comida, cuando hacían sus fiestas, les decían a los naturales, ustedes se encierran en sus jacales porque tenemos una fiesta de puros hacendados. Entonces,

alguien dijo, vamos a ponernos unas máscaras, nos vestimos como ellos, como catrines y entramos a la fiesta, a burlarnos de los hacendados. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 16 de mayo de 2014).

Según pudimos indagar con distintos miembros de ambas cuadrillas, así como con integrantes de otras más pertenecientes también al barrio del Alto, está segunda versión es la más aceptada por la comunidad. Cabe aclarar que no es nuestra intención sopesar dicha información con evidencia histórica que la corrobore, si bien sería una tarea importante, lo que quisimos plasmar por el momento es la versión compartida que, a través de la tradición oral, se ha mantenido entre los habitantes de este barrio de la ciudad de Puebla.

ANTECEDENTES Y ORÍGENES DE LA CUADRILLA DE “EL ALTO”

De acuerdo con los testimonios vertidos durante nuestra investigación, se pudo constatar que las cuadrillas El Alto la 16 y Real el Alto, antiguamente eran parte de una sola: la cuadrilla “El Alto”. De hecho, varios de los entrevistados refieren que dicha cuadrilla se llamaba así debido a que era la única en el barrio.

Al indagar sobre los antecedentes de esta cuadrilla, considerada como la más antigua de dicho barrio, el contador José Juan Solís, actual representante legal de la misma, señala que alrededor de la segunda mitad de la década de 1930 y principios de los años cuarenta, había una

cuadrilla en el barrio de Los Remedios. De acuerdo con José Solís, esta información la recibió de su padre don Miguel Solís, su tío Celso y su tío Serafín Hernández, todos ellos integrantes de la cuadrilla Los Remedios durante las décadas arriba referidas.

José Juan Solís comenta que la cuadrilla de Los Remedios llegó a tener entre 30 y 35 integrantes. Durante los días de carnaval esta cuadrilla recorría las calles de los barrios de Los Remedios, la Acocota y la Cruz, entre otros. Algo que la caracterizaba era que todos sus integrantes llevaban chicote, mismo que lo hacían sonar durante el desenvolvimiento de los distintos bailes. José Juan Solís refiere que éntre los integrantes de esta cuadrilla, varios salían vestidos de Marías, personaje de una mujer pero desempeñado por un varón⁵. Posteriormente surgió el personaje de la Maringuilla y, al igual que las Marías, José Juan Solís señala que la Maringuilla era un hombre que se vestía de mujer. Según nos relató, la idea de incorporar a la Maringuilla dentro de los personajes del carnaval se debió a que casi siempre cuando terminaban los bailes, la gente del barrio solicitaba a los huehues que bailarían “un danzonsito o un jarabito”. En ese momento era cuando el personaje de la Maringuilla cobraba mayor rele-

vancia, es decir, la Maringuilla tenía que bailar con uno de los huehues las piezas musicales que pedía la gente. José Juan Solís comenta que esto era lo más adecuado ya que, de acuerdo con los criterios de entonces, habría sido mal visto que un hombre bailara con otro hombre⁶.

Siguiendo con este relato, José Juan Solís refiere que según testimonios de su padre, llegó un momento en que todos o la mayoría de los miembros de la cuadrilla de Los Remedios fueron perdiendo sus empleos, la razón era que por participar en el carnaval tenían que faltar a sus trabajos los lunes y martes, motivo por el cual, se quedaban desempleados. Dado lo anterior, la cuadrilla de Los Remedios cada vez fue teniendo menor número de integrantes. Así fue que los pocos que quedaban, entre ellos el padre del contador Solís, se dirigieron al Alto. Estos huehues restantes seguían viviendo en Los Remedios pero fueron a invitar a personas del Alto para que formaran una cuadrilla. Fue así que, según este relato, se originó la cuadrilla de “El Alto”.⁷ Posteriormente —señala— se fueron conformando otras cuadrillas, entre ellas la de Santa Bárbara y la de Xonaca, la 26. A juicio de José Juan Solís, esas eran las

⁵ El contador José Juan Solís señala que actualmente hay mujeres que salen de huehues, es decir, con el atuendo que portan los hombres, sin embargo, antiguamente y de acuerdo con la tradición, todos los integrantes de la cuadrilla tenían que ser exclusivamente hombres.

⁶ José Juan Solís menciona que anteriormente las mujeres no salían en las cuadrillas por cuestión de respeto, sin embargo, comenta que ahora se ve normal que las mujeres también participen en el carnaval.

⁷ Cabe señalar que, de acuerdo con José Juan Solís, tanto la cuadrilla de Los Remedios como la de Santa Bárbara estuvieron “desactivadas” durante varios años, sin embargo, recientemente ya volvieron a salir.

tres cuadrillas que existían en Puebla y fue así como comenzó el Carnaval en esta ciudad (Entrevista etnográfica, 16 de mayo de 2014).

Por su parte, Raúl Ballesteros, encabezado de la cuadrilla Real del Alto, relata que, en épocas recientes, alrededor de los años setenta del siglo pasado, la cuadrilla “única” del barrio del Alto fue creciendo y volviéndose muy representativa en la zona. De acuerdo con Raúl Ballesteros, la cuadrilla “única” del barrio del Alto, a finales de los años noventa, aproximadamente en 1999, se separó en dos cuadrillas. Manuel Flores, uno de los encabezados de la cuadrilla en la época, decidió formar otra cuadrilla con el nombre de El Alto Coyotera. A partir de entonces, los pobladores señalan que fueron surgiendo cada vez más cuadrillas, hoy en día no existe un consenso acerca del número total de ellas, pero se cree que al menos en el barrio del Alto existen alrededor de 30.

DOTACIÓN INSTRUMENTAL

A través de los distintos testimonios sabemos que en décadas pasadas la cuadrilla “la única de El Alto” llegó a tener más de 100 integrantes. Dado este amplio número de huehues, los músicos se tenían que colocarse en el centro de la cuadrilla con la intención de que la sonoridad de sus instrumentos llegara a ser escuchada por todos los integrantes. Omar Capilla, integrante de la cuadrilla El Alto la 16, nos dice: “antes la música sólo era a capela, o sea, estaban a mitad de la cuadrilla y a tocar. Después vino el aparato de

sonido” (Entrevista etnográfica, Barrio del Alto, 23 de marzo de 2014).

No obstante, debido a que se trataba de instrumentos acústicos, el objetivo señalado no se cumplía de manera cabal, es decir, no todos lograban escuchar la música. Para varios de los integrantes actuales de la cuadrilla, este acontecimiento es considerado como una de las razones por la que dicha cuadrilla se fue dividiendo y, de esta manera, fue dando origen a todas las otras cuadrillas del Alto que hoy conocemos.

Al parecer, la dotación instrumental tuvo ligeras modificaciones con el tiempo y no era del todo estable. Hay quienes sostienen que la música se tocaba con dos violines y en ciertas ocasiones con dos guitarras. Sin embargo, todos los testimonios coinciden en que desde hace mucho tiempo atrás, se ha tratado de conservar una dotación instrumental compuesta por instrumentos de cuerda. Al respecto, los integrantes del trío “Los lobos”, así como el señor José Juan Solís, comentan que los instrumentos empleados eran los siguientes: contrabajo, dos violines y una guitarra. Según nos mencionan los integrantes del trío “Los lobos”, en la actualidad los músicos se adaptan a las condiciones y accesibilidad económica de las cuadrillas, tocando únicamente con tres instrumentos.

Cabe señalar que las cuadrillas Real del Alto y El Alto la 16, han venido acompañando musicalmente sus bailables con instrumentos de cuerda, queriendo conservar con ello la tradición musical del carnaval.

En relación con la cuadrilla El Alto la 16, actualmente el acompañamiento musical está a cargo de un trío de cuerdas conformado por violín, una vihuela y un guitarrón, que respectivamente hacen la melodía, armonía y bajo.



Fotografía 1. René, Salvador y Víctor, integrantes del ensamble musical de la cuadrilla “El Alto la 16”
Autor: Luis Alejandro Villanueva Hernández

Por otra parte, el trío “Los lobos” se integra por un violín, una guitarra y un bajo eléctrico.⁸ Es interesante mencionar que este segundo ensamble musical también es reconocido como tradicional dentro de la música de carnaval, a pesar de que, como los mismos integrantes del trío mencionan, el bajo eléctrico es un instrumento más contemporáneo. La incorporación del bajo eléctrico puede entenderse incluso generacionalmente, es decir, a partir de la propia configuración

genealógica del trío. Don Carlos Zarate Velasco lleva más de 30 años tocando el violín para el carnaval en distintas cuadrillas del Alto y es suegro de don Rufino Ibáñez Álvarez, quien ejecuta la guitarra y tiene aproximadamente 25 años participando dentro del carnaval. Por su parte, Omar Ibáñez es hijo de don Rufino y tiene ocho años de participar en el carnaval, él es el integrante más joven y quien interpreta el bajo eléctrico. (Véase fotografía 2).

Para los miembros de Real del Alto es muy significativo contar con la participación de este grupo durante el carnaval. Raúl Ballesteros menciona que la música que ellos traen, la de don Carlos

⁸ El señor José Juan Solís agrega que Xonaca se caracteriza más por el uso de instrumentos electrónicos mientras que el Alto por los instrumentos de cuerda.

“es la original de hace mucho tiempo, desde antes de que se empezaran a esparcir las cuadrillas en el Alto” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 21 de mayo de 2014).



Fotografía 2. Don Carlos Zarate y don Rufino Ibáñez, integrantes de “Los lobos”. Autor: Ana Elizabeth González Mote.

Don Carlos o don Carlitos, como también lo llaman los de la cuadrilla, es originario de San Vicente Nuñú, Teposcolula, Oaxaca, y actualmente vive en la Colonia Insurgentes de la ciudad de Puebla. Su acercamiento a la música no surgió en Puebla, sino que se originó en su pueblo natal a raíz de que su padre fuera ejecutante del violín. “La música con la que creció” estaba compuesta por valeses, swings, polcas, chilenas y mazurcas. Don Carlitos primero aprendió a tocar la guitarra y posteriormente el violín. Su incorporación a la música de carnaval se debe a la invitación de uno de sus compadres para que tocara en la cuadrilla de El Alto. Fue así que comenzó a tocar el violín junto con don Virginio, quien tocaba la guitarra, con don Luis Torís, quien tocaba el violín segundo, y don Toño, a cargo del bajo. Todos ellos mú-

sicos contemporáneos a él. Con el paso del tiempo, estos músicos fueron falleciendo y fue así que don Rufino se incorporó con el bajo base para ejecutar la música del carnaval y posteriormente Omar Ibáñez. (Véase fotografía 3)

A juicio de don Rufino, su desarrollo musical se consolidó cuando formó el grupo de “Los lobos”, el cual interpreta música nortea durante el resto del año. Durante los días de carnaval, señala, este grupo hace notar su estilo musical a la hora de interpretar piezas como “Jesusita en Chihuahua” “La abeja miope” y “La Faceta”, mientras la cuadrilla baila “La garrocha”, que es un número musical donde la interpretación es más flexible, en el sentido de que se tocan piezas aleatorias, que tengan en común el ritmo para girar sobre un pilar donde los huehues van entretejiendo listones de colores. En

ciertas ocasiones, también interpretan estas piezas musicales en la parte final de algunas “bailadas”, como ellos llaman a las paradas que hacen para bailar acompañados de la música.



Fotografía 3. Don Omar Ibáñez y don Carlos Zarate, integrantes de “Los lobos”. Autor: Luis Alejandro Villanueva Hernández

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS RECORRIDOS

Durante los días de carnaval del presente año, pudimos observar que la cuadrilla El Alto la 16, se reúne alrededor de las 11 de la mañana en la 16 oriente. Ahí también se cita a los músicos, quienes previamente ya han sido contratados para ejecutar la música los días que dura el carnaval. Es importante señalar que los músicos de esta cuadrilla son originarios de Chachapa, Puebla, sus nombres y respectivos instrumentos son: Víctor Hernández en el violín, Salvador Hernández en la vihuela y René Hernández en el guitarrón.

Hoy en día esta cuadrilla hace diversos recorridos por los barrios de la ciudad de

Puebla y también por algunas unidades habitacionales: Analco, La luz, Xanenetla, la Margarita, Centro Histórico, etc. Los desplazamientos a las unidades habitacionales se deben principalmente al hecho de que varios familiares que anteriormente vivían en el Alto, ahora han cambiado su lugar de residencia y ellos son quienes contratan a la cuadrilla para que vaya a bailar a sus nuevos domicilios. Con este recurso, los responsables de la cuadrilla tratan de subsanar algunos de los gastos que esta actividad genera. (Véase fotografía 4)

Respecto a la cuadrilla Real del Alto, pudimos observar que generalmente hace su primera parada dentro de su barrio, sobre la 14 oriente, cerca de

Garibaldi, que es un punto donde confluyen las cuadrillas del Barrio del Alto al finalizar cada día del carnaval. A partir de ahí, según la observación que se realizó durante los días de carnaval, las principales paradas son: la calle posterior al mercado de La Acocota, el Barrio de los Remedios frente a su Iglesia, la avenida 20 norte, la Colonia Zaragoza, la Colonia Los Héroes, la Colonia La Flor, La Colonia Insurgentes, el Parían, el Mercado 5 de Mayo, San Baltasar Campeche y Agua Santa. Todas estas paradas, entre otras más, varían durante los días de carnaval dependiendo de las bailadas que la cuadrilla consiga.

En el caso de esta cuadrilla, se nos comentó que las bailadas se consiguen a través de los encabezados, son ellos quienes contactan a la persona interesada, que

generalmente son amigos o conocidos de los miembros de la cuadrilla y pagarán una cantidad de dinero de hasta 1 500 pesos por una bailada. Los que solicitan la bailada, de acuerdo con don Raúl Ballesteros, también le dan importancia a la música en vivo, poniendo incluso ese aspecto como condición del contrato. (Véase fotografía 5)

Por último, como pudimos notar, durante el carnaval se va desarrollando un tipo de geografía musical construida por las cuadrillas al momento que van recorriendo las calles de su barrio, de los barrios cercanos o incluso de alguna otra colonia más alejada. Más adelante haremos mención de la importancia que tienen dichos recorridos en la conformación del entorno sonoro que se asume como característico del carnaval. Por lo pronto,



Fotografía 4. Cuadrilla el Alto la 16 recorriendo el Barrio de Xanenetla, Puebla. Autor: Luis Alejandro Villanueva Hernández

en la siguiente sección presentaremos los conceptos teóricos que nos servirán para analizar esta importante expresión cultural propia de la ciudad de Puebla.



Imagen 5 Cuadrilla Real del Alto. Autor: Ana Elizabeth González Mote

MARCO TEÓRICO

Para los fines del presente trabajo, los conceptos en los que nos apoyaremos provienen principalmente de la etnomusicología, la semiótica, la antropología y la sociología de la música. Creemos que a partir de dicha orientación interdisciplinaria, nuestro acercamiento conceptual logrará articularse de manera más armónica con la información etnográfica recopilada, dando como resultado, una propuesta teórica con mayor alcance explicativo.

En primera instancia, cabe aclarar que en este escrito emplearemos la noción de prácticas musicales, queriendo aludir con ello a ciertos tipos de comportamien-

to que se generan a propósito y en torno a la música en el ámbito humano. De esta manera, con la noción de prácticas musicales otorgaremos importancia al señalamiento que desde hace ya varias décadas se ha venido haciendo desde la etnomusicología (Merriam: 1964; Blacking: 2000/1973; Feld 2012/1990): los comportamientos musicales son generadores de comportamientos socio-culturales y viceversa.

Por otro lado, apoyándonos en Lotman (1996), asumiremos que cualquier práctica cultural está conformada por un conjunto de textos (o discursos) de distinta índole –visuales, sonoros, corporales, etc.– portadores de información

susceptible de ser interpretada por los miembros de una sociedad dada. Cabe aclarar que de acuerdo con Lotman, cuando los significados de dichos textos son interpretados por los miembros de una comunidad, entonces nos encontramos en un proceso de semiosis. Por lo que respecta al presente trabajo, usaremos la propuesta de Gonzalo Camacho (2006), quien alude al concepto de semiosis sonora para referirse justamente a los procesos a través de los cuales, los discursos sonoros adquieren significado y de esta manera, dotan de sentido el comportamiento de los participantes.⁹

De acuerdo con Camacho, estos procesos de semiosis sonora tienen lugar en una sonosfera dada, es decir, en el ámbito donde los discursos sonoros despliegan sus significados⁶. Por tanto, podríamos decir que la sonosfera es el escenario que

se construye toda vez que los distintos discursos sonoros despliegan significados reconocidos por una colectividad. Estos discursos sonoros al mismo tiempo se articulan con otras formas discursivas de la comunidad (baile, comida, atuendos, etc.) generándose así los distintos textos que contribuyen a la consecución de un tipo de festejo, en este caso, el carnaval, cuyas características están socialmente determinadas. Es así como, para Camacho, “escuchar el mundo es una manera de interpretarlo y conocerlo. Por ello los sonidos humanamente organizados [manera en que el mundo sonoro es interpretado y categorizado] funcionan como estructuras cognitivas.” (Camacho, 2006: 257).

Tenemos entonces que, los discursos sonoros refieren al entorno social en el que son producidos, obedecen a un tipo de convención y por tanto, son indicadores de las condiciones sociales, culturales e históricas que los generan, así como de las tendencias de cambio de una sociedad. Estos discursos poseen ciertas marcas sonoras conformadas por los sonidos comunitarios característicos de un lugar-tiempo específico. De acuerdo con Schafer (1994/1977), las marcas sonoras cuentan con cualidades que las hacen especialmente destacables o identificables por la gente de una determinada comunidad. Estas marcas sonoras, en nuestro caso, pueden referirse a la característica específica del tipo de repertorio que se supone deben ejecutar los músicos, al tipo de grito o chiflido que debe emitir un huehue, al tipo de dotación instrumental que debe

⁹ Es importante señalar desde ahora que, dentro de la amplia gama de discursos sonoros que se generan en el carnaval, en varias ocasiones nos referimos tanto a los sonidos emitidos por los instrumentos musicales, como también a los que son producidos por sujetos y artefactos de distinta índole: gritos, chiflidos, chicotazos, cohetes, etc.

⁶ Cabe señalar que Sloterdijk (1999) también propone una noción de sonosfera para referirse a la esfera del sonido que existe incluso antes del nacimiento de un ser humano, es decir, en los momentos en que el feto y la madre tienen un nexo auditivo. De tal suerte, de acuerdo con Sloterdijk, la madre habla al hijo y este se apropia de significados sonoros que le ayudaran a enfrentarse al mundo, lo cual también lo dotará de identidad. Como se puede notar, esta caracterización conceptual es interesante, sin embargo, dados los objetivos aquí planteados, en nuestro caso nos apoyaremos en la propuesta de Camacho (2006) arriba señalada.

emplearse, etc. Todos estos discursos y marcas sonoras son índices de la experiencia de vida de los individuos en el momento de percibirlos, ello hace posible hablar de una memoria colectiva sonora que refuerza un sentido de identidad comunitario.

A fin de dar cuenta de esos procesos identitarios potencializados por los discursos sonoros, recurriremos al concepto de experiencia musical propuesto por Simon Frith (2003), sólo que en nuestro caso, extenderemos el alcance del concepto y lo usaremos como experiencia sonora para referirnos a las alianzas emocionales que se construyen entre los miembros de un grupo al momento en que colectivizan sus experiencias dejándose absorber por los sonidos en sus vidas y los ritmos en sus cuerpos (Frith, 2003: 206).

Por último, el concepto de narrativa propuesto también por Frith (2003) y trabajado por Vila (2000) nos permitirá ver cómo los discursos sonoros también contribuyen a la construcción de las historias de vida de los individuos, es decir, son importantes para narrar los episodios de nuestras vidas con el fin de hacerlos inteligibles para nosotros mismos y para aquellos que nos rodean. Esto es necesario para poder entender como personas, como huehues, como habitantes del barrio, etc. En la medida en que nuestras vidas tienen que ser algo más que una serie aislada de sucesos, entonces, a partir del recurso narrativo, transformamos los acontecimientos aislados en episodios unidos por una trama y de esta manera,

proveemos de sentido nuestro actuar en el mundo.

Finalmente, cabe agregar que las categorías presentadas en este apartado nos permitirán comprender cómo la construcción del entorno sonoro que caracteriza a las cuadrillas de estudio, tiene un impacto en los oídos, emociones y recuerdos de los participantes a lo largo de sus vidas. Veremos cómo este impacto sonoro contribuye de manera significativa al establecimiento, por parte de los involucrados, de un nexo con su barrio, ya sea de forma generacional o cultural, asumiendo con ello un pasado común que cada año se torna en un presente digno de ser vivido.

EL CARNAVAL COMO CONSTRUCCIÓN SONORA DE ESPACIOS QUE DEVIENEN FESTIVOS

En el carnaval es muy notorio un ambiente de convivencia, donde los huehues, adoptando una personalidad distinta una vez que se han puesto la máscara, se transforman en personajes con un ánimo alegre y, así, se prestan al baile con los demás integrantes de la cuadrilla o bien, de cuando en cuando, con alguna persona que se ha detenido para mirar el baile y ha sido tomada del brazo por alguno de los bailadores. Del mismo modo es notorio observar a los diablos haciendo “diabluras” a quienes, haciendo de espectadores, contemplan a los huehues. Los gritos de ¡ay! suenan estrepitosos cuando por detrás se ha acercado un diablo para dar tremendo susto a niños y adultos. Asimismo, hasta el otro extremo de las

líneas de baile puede verse el “muerto”: una caja de madera que hace la labor de alcancía. Llevado entre las manos de algún personaje del carnaval, el “muerto” va moviéndose de arriba abajo al ritmo de la música y acompañado de la frase ¡lo que guste cooperar! Como respuesta, la gente deposita monedas, y por qué no, hasta un billete, mientras el muerto recorre la delineada o nutrida barda humana, según sea el caso, que se ha formado para distraerse, reír, ver bailar a los huehues y escuchar la música del carnaval.



Fotografía 6. Huehue de la cuadrilla Real del Alto, llevando al “muerto”. Autor: Ana Elizabeth González Mote.

A partir de este breve relato, podemos notar que aunque los sonidos emitidos por los instrumentos musicales son de suma importancia para el desenvolvimiento del carnaval, éstos no se generan de manera aislada sino que se articulan con otros discursos sonoros característicos de estos momentos festivos: chicotazos, gritos, sonidos del “muerto”, etc. Así como con expresiones del tipo: ¡a bailar gente! o ¡ráscame el violín! (Ver fotografía 7)

A nuestro modo de ver, esta pluralidad de sonoridades da lugar a la sonosfera que la comunidad en cuestión de esta región de la ciudad de Puebla asume como característica del carnaval. Por ello, dicha comunidad valorará la pertinencia y legitimidad de los discursos sonoros producidos, esperando que ellos construyan el entorno sonoro deseado. Para que esto ocurra, los discursos sonoros deberán ser portadores de marcas sonoras específicas (Schafer, 1977), es decir, cualidades audi-

bles especialmente destacables o identificables por la gente de la comunidad. Una vez que estos discursos sonoros son evaluados y reconocidos como propios del carnaval, entonces tiene lugar un tipo de audición socialmente consensada.



Fotografía 7. Diablos de la cuadrilla El Alto la 16, haciendo sonar su chicote. Autor: Luis Alejandro Villanueva Hernández

En relación con las cuadrillas de El Alto la 16 y Real del Alto, podemos notar que, a juicio de varios de sus integrantes y gente del barrio, el elemento sonoro que parece ser de mayor relevancia corresponde a la ejecución musical, ello no significa que los demás discursos sonoros no sean importantes para el buen desenvolvimiento del carnaval, sólo que, al aspecto musical es al que se le presta una atención particular. En este sentido, según pudimos observar, tres rasgos son tomados muy en cuenta por la comunidad carnavalera: la interpretación musical en vivo, la dotación instrumental adecuada y el repertorio musical considerado como característico.

Respecto a lo primero, los miembros de las cuadrillas en cuestión coinciden en afirmar que es requisito indispensable contar con música en vivo para que el baile pueda llevarse a cabo de manera cabal, ya que, según varios de sus comentarios, “no se siente igual bailar con música grabada”. En relación con este asunto, José Juan Solís menciona: “yo si no me ponen música en vivo, no salgo”. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 17 de mayo de 2014). Por su parte, don Raúl Ballesteros

señala que no solamente son los huehues los que solicitan la música en vivo, sino la misma gente que contrata las bailadas. Así, nos dice que cuando alguien quiere contratar a la cuadrilla lo más común es que pregunten a modo de condición: ¿traes disco o traes música en vivo? ¿traes todavía los violines? Según don Raúl Ballesteros, lo importante de la música en vivo radica en que “la gente recuerda cuando vivía en el barrio, cuando veía a los huehues, o cuando esperaba a los huehues en su vecindad, en su casa, y lo emocionante viene siendo que es la misma música que escuchaban desde hace años” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 21 de mayo de 2014).

Pasando al asunto del ensamble instrumental, como ya se ha mencionado, en ambas cuadrillas se privilegia el conjunto de instrumentos de cuerda, sobresaliendo la sonoridad del violín que tiene a cargo la ejecución melódica de la música. Al respecto, José Juan Solís comenta: “la música de cuerda es lo tradicional, la gente nos identifica con esa música” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 17 de mayo de 2014). Siguiendo con la misma idea, Omar Capilla, huehue de la cuadrilla de El Alto la 16, menciona: “la música antigua la tiene don Carlos, los chavos de acá también son muy buenos, luego, luego, se escucha bien. Es muy diferente la música con violines. Uno como bailarín se siente bien con la música de violín” (Entrevista etnográfica, Barrio del Alto, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014).

Refiriéndonos ahora al caso del repertorio musical, se asume de manera implíci-

ta que ambos conjuntos musicales deben ejecutar los bailables que son considerados como característicos del carnaval, “los más antiguos”, “los que siempre se han tocado desde que el carnaval empezó”. Es así que para la cuadrilla de El Alto la 16, a juicio de José Juan Solís, los bailables que destacan por ser los tradicionales son los siguientes: La primera (también conocida como la primavera o la marcha), Los listones, El jarabe, Las cuadrillas, La garrocha, La estrella, El charrito y La muñeca. Se debe agregar que de acuerdo con José Juan Solís, no siempre se ejecutan todos los bailables mencionados ya que algunos “lucen más” que otros, o bien, la gente que contrata una bailada, en ocasiones pide los bailables de su preferencia (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 16 de mayo de 2014).

Por lo que respecta a la cuadrilla Real del Alto, don Raúl Ballesteros nos indicó que ellos también inician con La marcha o La primera, posteriormente se suele bailar El jarabe inglés, La víbora, El charrito y Los listones. Del mismo modo, señala que hay piezas musicales que se tocan con menor regularidad durante todo el carnaval, tales como La muñeca, La estrella y Cuadrillas. También comenta que hay algunas que se tocan en momentos específicos de la festividad como es el caso de La morena, que es interpretada el día en el cual se hace el cierre del carnaval con la quema de la cola del diablo. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 21 de mayo de 2014).

En el caso de la garrocha, los miembros de ambas cuadrillas coinciden en afirmar que se trata de un bailable que permite

un alto grado de flexibilidad en la ejecución musical, es decir, mientras los huehues desarrollan su coreografía, los músicos tienen libertad de tocar un repertorio variado compuesto por polkas, pasos dobles, danzones, etc. En términos generales podríamos decir que el requisito implícito de todas las piezas musicales que pueden interpretarse durante el baile de La garrocha, es que tengan el “ritmo apropiado” para bailar, lo que, según pudimos notar, obedece a un compás de 2/4. De tal suerte, la música interpretada para el bailable de La garrocha puede variar desde “Jesusita en Chihuahua”, “Con el apagón”, pasando por “De rodillas te pido” y “La abeja miope”, entre otras.



Fotografía 8. Cuadrilla El Alto la 16 bailando “La garrocha”. Autor: Luis Alejandro Villanueva Hernández.

A todo lo anterior debemos agregar la cuestión del aparato de sonido. En épocas pasadas, como se mencionó al inicio de este escrito, los músicos tocaban sin ningún tipo de aparatos que amplificaran su volumen, motivo por el cual, cuando la cuadrilla la “única del Alto” empezó a ser más numerosa, había dificultad para que todos los huehues alcanzaran a escuchar el sonido de los instrumentos. Actualmente, las cuadrillas contratan un equipo de sonido que generalmente es trasladado en una camioneta que también sirve como medio de transporte para llevar a los músicos hacia los distintos lugares en donde se habrán de realizar las bailadas. Al respecto, Víctor Hernández, violinista de la cuadrilla del Alto la 16, comenta: “a los huehues también les importa mucho el volumen, quieren que la música se oiga fuerte” (Conversación personal, Barrio del Alto, Puebla, 2 de marzo de 2014).

En virtud de todo lo antes dicho, podemos señalar que la interpretación musical en vivo, la dotación instrumental adecuada, el repertorio “propio” del carnaval, un buen equipo de sonido, los chicotazos de los diablos, el sonido del “muerto”, los gritos tanto de los huehues como de los asistentes, etc., constituyen los distintos discursos sonoros que se entretienen en este periodo festivo y que en conjunto, dan lugar a la sonosfera del carnaval esperada año con año.

Como podemos notar, estos discursos sonoros a su vez deben configurarse a partir de aquellas marcas sonoras reconocibles como apropiadas por la comunidad. Por ejemplo, no es suficiente contar con un discurso musical, sino que se debe asegurar que dicho discurso musical posea las características o marcas sonoras arriba señaladas (ensamble musical, repertorio y volumen adecuados), sólo así, logrará entretenerse con los demás discursos sonoros en cuestión. Del mismo modo, por ejemplo, el grito del huehue y el sonido del chicotazo deberán tener las marcas sonoras requeridas para ser parte de esta sonosfera que se construye. No es casual entonces que, después del grito emitido por un huehue, se oiga decir entre asistentes, bailadores y músicos: “ese sí es un huehue”.

En relación con la sonosfera del carnaval debemos agregar que ésta no sólo se construye en los distintos puntos del barrio que son recorridos, sino que esta sonosfera transita, junto con los huehues, por diversas partes de la ciudad, modificando con ello la geografía urbana en su aspecto acústico. De esta manera, la

sonosfera del carnaval una vez inserta en la ciudad, se vuelven más rica en términos de un mayor número de inclusión de discursos sonoros dependiendo del lugar de que se trate. Por citar un sólo ejemplo, el recorrido que llegan a hacer las cuadrillas por la calle 5 de mayo entre las calles 10 y 16 oriente, reconfigura la sonoridad de esta parte del centro histórico de la ciudad, al punto de que, a todos los discursos sonoros del carnaval ya referidos, se agregan, entre otras cosas, las sonoridades de los puestos de discos compactos y películas en formato DVD que en dichas calles se ubican. Es interesante señalar que en esos días, los discos y videos que se ofertan tienen que ver también con la música del carnaval, de tal manera que, cuando las cuadrillas hacen su recorrido por dichas calles, las sonoridades que traen consigo se articulan con las sonoridades de esta región urbana (cuya sonoridad de alguna manera ha sido reconfigurada acústicamente por los propios comerciantes durante esos días) dando lugar a una sonosfera muy peculiar que simplemente no podría construirse en un periodo distinto del año.

Lo anterior significa que la sonosfera del carnaval en la ciudad de Puebla, si bien tiene marcas sonoras características que la comunidad evalúa como pertinentes, no obstante, se trata de una sonosfera que no responde exclusivamente a una localidad específica sino que una de sus cualidades es justamente su translocalidad tanto espacial como temporal. En virtud de lo anterior, esa sonosfera del carnaval, a medida que

transita por distintos escenarios urbanos, va entretejiendo las sonoridades que trae consigo con aquellas que encuentra en su camino, dando lugar así a un nivel de diversificación sonora de un alcance muy amplio, pero al mismo tiempo reconocible como “propio” de este periodo festivo llevado a cabo en la ciudad de Puebla.

EL CARNAVAL COMO EXPERIENCIA SONORA PORTADORA DE IDENTIDAD

De acuerdo con Simon Frith “la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical– es verla como una experiencia de este *yo en construcción*” (Frith en Hall & du Gay, 2003: 184). Cabe recordar que para los fines del presente trabajo y debido a que la sonosfera del carnaval, como ya se ha mencionado, rebasa el ámbito sonoro emitido exclusivamente por los instrumentos musicales, creemos conveniente ampliar el concepto de experiencia musical de Frith y en su lugar, hablar de un tipo de experiencia sonora, que es justamente lo que aquí nos interesa estudiar. Entonces, hablaremos de experiencia musical cuando tengamos que referirnos específicamente a las sonoridades emitidas por los instrumentos musicales, por otro lado, hablaremos de experiencia sonora cuando, además de la experiencia musical ya señalada, queramos incluir bajo esta categoría los distintos tipos de experiencia generados por todo el entretejimiento de discursos sonoros que ya hemos caracterizado.

Continuando con lo anterior, Frith señala que la música ofrece una experiencia sensorial y cognitiva a los intérpretes y escuchas, es decir, considera que la música, al tiempo que es sentida con cierta intensidad, también implica la deliberación de criterios de cómo debe hacerse. Así, cuando Omar Capilla, danzante de la cuadrilla de El Alto la 16, menciona: “se siente bien bailar con la música de violín”, podemos notar que su aseveración implica un tipo de sentir deseado que al mismo tiempo se articula con cierta deliberación de criterios, esto es, su comentario deja notar la idea de que esa es la música adecuada para poder bailar bien en el carnaval. Del mismo modo, la gente que contrata las bailadas, en este caso los escuchas, según la categorización de Frith, cuando preguntan al encabezado de la cuadrilla “¿traes disco o traes música en vivo?”, en cierta medida están advirtiendo que pagarán la bailada sólo si la música es en vivo, de ahí que su pregunta también permita notar que ellos manifiestan el deseo de un tipo de sentir que esperan que la música les proporcione, dicho deseo viene unido con una deliberación de criterios: una normatividad consensada de cómo debe interpretarse la música de carnaval. Lo mismo podría aplicarse en relación con los gritos de los huehues o los sonidos de los chicotazos.

A partir de lo anterior, podemos decir que este tipo de experiencia sonora facilita la construcción de una identidad colectiva que corresponde con una forma de percibir y conocer el mundo a partir de los sonidos ya que, de acuerdo con Frith,

esta experiencia sonora “ofrece, con tamaño intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo” (Frith en Hall & du Gay, 2003: 185-186). De manera similar y reforzando esta idea, Gonzalo Camacho señala: “al compartir las mismas formas expresivas musicales para ‘vehiculizar’ sus emociones, los individuos generan potencialmente una comunidad...” (Camacho, 2006: 254). Es así como, apoyándonos en Camacho, podríamos sostener que esta polisemia sonora (los distintos significados, emocional o cognitivos, atribuidos al entorno sonoro) permiten “que cada experiencia particular sea percibida como una experiencia comunal, generando de esta manera vínculos sociales” (Camacho, 2006: 254).

Por todo lo anterior, no es casual el señalamiento de Raúl Ballesteros cuando sostiene que aunque existan otros grupos musicales que toquen en vivo, aunque se parezca mucho la tonada, “no le dan a lo que se tiene que dar, cómo sí lo hace el grupo de Los lobos” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 21 de mayo de 2014). Podemos notar que, de acuerdo con el encabezado de la cuadrilla Real del Alto, la música que tocan Los lobos es “la música auténtica del carnaval, la verdadera”. Es así como dicha cuadrilla, y el propio Raúl Ballesteros, legitiman su identidad colectiva diferenciándose de las cuadrillas que no cuentan con este atributo sonoro.

Por su parte y de manera muy similar a lo anterior, José Juan Solís, al referirse a la cuadrilla de El Alto la 16, señala:

“la gente nos identifica con la música de cuerdas, esa es la tradición” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 16 de mayo de 2014). Es así como a partir de este entorno sonoro, José Juan Solís también establece una diferencia entre su cuadrilla y las cuadrillas de Xonaca que, según él, “prefieren lo electrónico”. Al respecto, José Juan Solís añade: “yo si no me ponen música en vivo, no salgo” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 16 de mayo de 2014).

A partir de los comentarios arriba vertidos, podemos notar que el entorno sonoro es un rasgo muy importante a través del cual, los miembros de la cuadrilla acceden a un sentimiento de identidad colectiva. Al mismo tiempo, esas mismas marcas sonoras que caracterizan a una sonosfera dada, permiten que los vecinos del barrio identifiquen a la cuadrilla en cuestión. Así tenemos que, tanto José Juan Solís como Raúl Ballesteros, a través de sus comentarios, reafirman un tipo de identidad individual, la cual, de manera implícita, asumen que está en consonancia con el sentir colectivo de sus respectivas cuadrillas. En otras palabras, las marcas propias de un entorno sonoro particular que ha sido construido y legitimado colectivamente a través del tiempo, propician una percepción adecuada del yo y de los otros, es decir: “de lo subjetivo en lo colectivo”. Es así como el entorno sonoro o sonosfera, se convierte en un tipo de vehículo a través del cual transitan y convergen las emociones individuales de los participantes, logrando en cada uno de ellos, un sentimiento de comunidad potencia-

lizado, como ya dijimos, por el entorno sonoro del carnaval.

EL CARNAVAL COMO VEHÍCULO DE UNA NARRATIVIDAD SONORA

En términos generales, podríamos decir que los individuos desarrollamos nuestro sentido de identidad personal pensándonos como protagonistas de diferentes historias, cuyos episodios tratamos de hacerlos inteligibles para nosotros mismos y para aquellos que nos rodean. De tal suerte, asumimos que nuestras vidas tienen que ser algo más que una serie aislada de sucesos. Es así como a través de una narración transformamos dichos sucesos en episodios unidos por una trama. Ricoeur, al referirse a la trama de la narración nos dice lo siguiente: “...ella toma juntos e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo” (Ricoeur, 1995: 32). Por tanto, narrar no es sólo describir sucesos o acciones sino también resaltar tales sucesos y acciones, organizarlos en tramas y atribuirlos a un personaje en particular. Es la narrativa la que al construir el argumento de la historia, a su vez construye la identidad del sujeto a nivel individual y colectivo, por tanto, todo proceso identitario implica una dimensión temporal. En virtud de lo anterior, una buena historia implica una trama narrativa capaz de relacionar de manera coherente: presente, pasado y futuro.

Pasando al asunto de la sonoridad característica del carnaval en el barrio del Alto, debemos notar que a pesar de que actualmente se hace manifiesta durante los días correspondientes a dicho periodo festivo, no obstante, los miembros de las distintas cuadrillas intentar reproducir en la medida de lo posible, la sonoridad característica de lo que, según comentan, hace varias décadas también escucharon y experimentaron sus abuelos o ellos mismo cuando eran niños. Es así como estos intentos de reactualización sonora permiten la creación de relatos pasados que se hacen presentes y dan cuenta de los rasgos identitarios manifiestos cada vez que el carnaval es celebrado. Por tanto, el entorno sonoro del carnaval se convierte en un tipo de lenguaje que al tiempo que nos narra una historia pasada, también manifiesta un posicionamiento social presente, que en este caso puede ser el deseo de querer seguir siendo huehue.

De acuerdo con los diferentes testimonios, el deseo de querer ser huehue surge desde la infancia. Omar Capilla señala “desde chiquitos los veíamos y dices, yo quiero ser huehue” (Entrevista etnográfica, Barrio del Alto, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014). Del mismo modo, Ricardo Rojas refiere: “desde morrito yo siempre quise ser de los que truenan los dedos y mandan, llevo 29 años bailando.” (Entrevista etnográfica, Puebla., Pue., 21 de mayo de 2014). Al respecto, José Juan Solís menciona: “mi papá me llevaba a ensayar y salí a los 14 años, pero antes acompañaba a mi papá desde

los 8 ó 9 años y así me fui aprendiendo los pasos” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 17 de mayo de 2014).

A lo anterior, es importante agregar la experiencia intensa que dicen sentir tanto músicos como huehues como respuesta corporal ante el estímulo sonoro que emiten los instrumentos musicales. “Se siente un cosquilleo, el cosquilleo de sentir la música, cuando empieza la música, todos con los listones giran en su mismo lugar y gritan porque esa melodía es más rítmica, más movida, más prendida” (Raúl Ballesteros, entrevista etnográfica, 21 de mayo de 2014). Por su parte, don José Guadalupe Capilla menciona: “tocante a la música, la música es no’ más para que te mueva y te motive pa’ bailar. Es una música como que tocan para que tú te prestes a hacer locuras, la música es así, la escuchas y te hace hacer locuras, bailes como bailes, estando en la situación que estés, tú bailas al ritmo que estés escuchando” (Entrevista etnográfica, Barrio del Alto, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014). En este mismo sentido, Omar Capilla menciona: “la música ya la tienes pegada, te lo juro que a veces se nos va el audio, y no se escucha, pero tú llevas el ritmo, tú le sigues, no te quedas parado” (Entrevista etnográfica, Barrio del Alto, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014).

De esta manera podríamos decir que el entorno sonoro del carnaval no sólo expresa valores auditivos consensados socialmente, sino que además, esas sonoridades han sido “encarnadas” por los huehues desde pequeños, y son ellos quienes corporizan esos sonidos durante

los días de fiesta. Ellos mismos con sus gritos, sus chicotes y sus pasos de baile, emiten discursos sonoros que al entretenerse con otros, conforman la sonosfera del carnaval. Lo anterior nos permite ver cómo es que la festividad del carnaval conduce a un tipo de experiencia sonora muy intensa y por ello deseable. Podríamos decir incluso que la pertinencia y permanencia de esta expresión cultural encontraría su plena justificación por el hecho de provocar dicha experiencia en quienes participan en ella.

Pasando ahora al asunto de los ensambles musicales, si bien es cierto que en las cuadrillas de El Alto la 16 y Real del Alto, los músicos que tienen a cargo la ejecución musical del carnaval no son originarios del barrio y tocan por contrato, no obstante, la sonoridad de sus instrumentos se han convertido en una marca sonora bastante apreciada por la comunidad. Por ejemplo, para muchos, don Carlos es un punto de referencia histórico para el barrio. Omar Capilla refuerza esta idea cuando habla sobre el sentimiento que a él le evoca escuchar el sonido de “ese violín” pues, según refiere, ese sonido es el mismo que él escuchaba desde que era pequeño cada vez que acompañaba a su padre a verlo bailar: “nosotros escuchábamos a don Carlos y la música se te queda” (Entrevista etnográfica, Barrio del Alto, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014).

Por su parte, don Rufino, músico del trío “Los lobos” menciona que el estar con una cuadrilla durante un año, no implica tener un compromiso para el siguiente, a menos que se aparte con un

anticipo al grupo. Sin embargo, destaca que siempre han tocado para las cuadrillas del Barrio del Alto, excepto una vez que tocaron para el cierre de una cuadrilla de Santa Bárbara. En dicha ocasión, relata: “nada más fue un cierre, nos contrataron, ellos a lo mejor hasta se sintieron mejor porque también tuvieron un cierre, eran de Santa Bárbara, pero bailan lo mismo, sí les gustó” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 21 de mayo de 2014).

A partir de lo anterior podemos notar que, aunque el grupo de don Carlos no sea exclusivo de una cuadrilla y eso le permita transitar de una a otra, dependiendo las condiciones del contrato, no obstante, dicha movilidad garantizará que la música que él interpreta y es legitimada por la comunidad, seguirá construyendo la sonosfera característica de este periodo festivo en los distintos puntos tanto del barrio del Alto, como del recorrido por la ciudad de Puebla que la cuadrilla en cuestión lleve a cabo.

En el caso de los músicos de la cuadrilla El Alto la 16, es importante mencionar que Víctor Hernández, el violinista, es compadre de José Juan Solís, el representante de dicha cuadrilla. Al parecer dicha cercanía entre ambos hará que el ensamble musical antes referido permanezca por varios años en la cuadrilla, siendo ahora una marca sonora característica de la misma. Incluso, José Juan Solís comenta que, después de que don Carlos dejó de tocar con ellos, se dio a la búsqueda de encontrar otros músicos y afortunadamente conoció a Víctor y a su grupo. Una vez que los encontró, José Juan Solís considera que ahora “están los que deben

de estar”, es decir, músicos también de calidad.

A nuestro modo de ver, es así como en los casos señalados, el conjunto instrumental de cuerdas seguirá narrando y actualizando aquellas historias sonoras del carnaval, a través de las cuales, las distintas cuadrillas y la comunidad en general que las legitima, fortalece su sentido de pertenencia con el barrio. De esta manera, los actores sociales forman parte de esta trama argumentativa en la que la narración sonora, junto con otros elementos también importantes del carnaval, garantizarán la continuidad de esta tradición. Tal parece entonces que en un futuro se mantendrá el deseo de evocar los sonidos que ahora corresponden a este presente: “lo que viene en la sangre no queremos que se acabe” (Omar Capilla, entrevista etnográfica, Barrio del Alto, Puebla, Pue., 23 de marzo de 2014).

CONCLUSIONES

Como pudimos observar, el presente trabajo tuvo como objetivo principal analizar la manera cómo se construye el entorno sonoro del carnaval, particularmente tomando como unidad de análisis las cuadrillas El Alto la 16 y Real del Alto. A partir de ello, hemos querido resaltar que dicho entorno sonoro, o sonosfera, como lo hemos llamando, es resultado del conjunto de prácticas colectivas características del carnaval, que a su vez, se han venido realizando desde décadas pasadas en esta zona de la ciudad de Puebla.

Como quedó establecido en este trabajo, pudimos notar que el discurso musical del carnaval juega un papel fundamental para los miembros de las cuadrillas, así como para los habitantes del Barrio. La música debe estar presente y además, poseer las marcas sonoras legitimadas socialmente: interpretarse en vivo, emplear instrumentos de cuerda, contar con el repertorio adecuado y haber sido provista de un equipo de sonido que incremente la intensidad de su volumen. Si alguno de estos elementos falta, tanto los huehues como los asistentes consideran que el carnaval simplemente no podría llevarse a cabo.

A pesar de lo anterior, cabe mencionar que una mirada visitante, o mejor aún, un oído ajeno a la comunidad carnavalera, que por primera vez se encuentre con las expresiones sonoras de estas cuadrillas, lo más común es que centre su atención en el aspecto visual y quizá por accidente, en algún momento su mirada lo conducirá al lugar donde se encuentran los músicos, probablemente porque hacia ese lugar se condujo uno de los huehues que llamó particularmente su atención. No obstante, este observador y escucha externo, no vería lo mismo si el entorno sonoro fuera otro¹¹ y, por supuesto,

¹¹ Recientemente en áreas vinculadas con las ciencias cognitivas de la música se ha demostrado que nuestra percepción visual nos trasmite cierta información dependiendo el entorno sonoro que acompañe a la imagen percibida. De tal suerte, una escena en la que un grupo de niños juegan a deslizarse en la nieve, sí tiene como fondo musical una expresión sonora que culturalmente asociamos

no vería nada si el entorno sonoro no existiera, esto último por la simple razón de que “sin música los huehues no podrían bailar”, “se baila con música”. Por tanto, sostenemos que sí la música fuera a menudo tomada en consideración tanto por visitantes como por estudiosos del tema, seguramente contaríamos con una comprensión más amplia de estas expresiones culturales.

Es así como este trabajo intentó hacer notar la relevancia que para el carnaval tiene el entorno sonoro, al respecto, hemos sostenido que el discurso musical por sí sólo no construye la sonosfera del carnaval deseada. Si bien es cierto que en el caso de las cuadrillas que nos ocupan, es notorio el cuidado y atención que prestan a la música, no obstante, de manera implícita se asume que los demás discursos sonoros también deben ser socialmente consensados, sólo así, podrán entretenerse con las expresiones musicales descritas, dando lugar a experiencias intensamente vividas que fortalecen los sentimientos de identidad.

Por último, cabe señalar que a pesar de que los miembros de la cuadrilla comentan que, en relación con las prácticas musicales, lo que se intenta es mantenerlas con los mínimos cambios posibles, no obstante, hemos podido notar que estos discursos musicales han logrado transitar entre la continuidad y el cambio. Por ejemplo, ciertas marcas sonoras como los

a una situación de terror o miedo, entonces parecería que en lugar de jugar, se están aventando violentamente entre sí con la intención de causar daño.

repertorios, las dotaciones instrumentales y las formas de interpretación, han tendido a experimentar ligeras modificaciones con el tiempo, mientras que otras de estas mismas marcas acústicas, han experimentado cambios más acelerados. Lo importante entonces es hacer notar que el carnaval en su conjunto es una expresión viva del Barrio del Alto, y por tanto, las expresiones sonoras que lo caracterizan también son dinámicas.

Sin embargo, para los habitantes del barrio muchos de esos cambios sonoros apenas son notorios y, en muchos casos, son percibidos auditivamente como un tipo de reactualizarán de lo que para ellos fue la sonoridad de un pasado que cada año se torna presente. Por todo lo anterior, los habitantes del barrio esperaran al año siguiente para que los sonidos del carnaval vuelvan a dibujar el paisaje sonoro festivo esperado y, que al mismo tiempo, una vez terminada la festividad, quedará sellado tanto en la memoria colectiva como en el cuerpo de cada uno los participantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Blacking, John (2000) *How musical is man?* Seattle & London: University of Washington Press. (Año de publicación del libro original; 1973).
- Camacho, Gonzalo (2006) “El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca”. En Fernando Híjar Sánchez (coord.) *Música sin fronteras. En sayos sobre migración, música e identidad*, México: CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, pp. 251-288.
- Feld, Steven (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Songs in Kaluli Expression*, Durham & London: Duke University Press. (Año de publicación del libro original; 1990).
- Frith, Simon (2003). “Musica e identidad”. En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 181-213.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Indiana: Northwestern University Press.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI.
- Schafer, R. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, USA: Destiny Books. (Año de publicación del libro original; 1977).
- Sloterdijk, Peter (1999). *Esferas I: Burbujas, microsferología*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Vila, Pablo (2000). “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. En Mabel Piccini *et al.* (coord.) *Recepción artística y consumo cultural*, México: CONACULTA, INBA, Ediciones Casa Juan Pablos, pp. 331-369.