

Acercamiento a las prácticas musicales del carnaval de las cuadrillas de El Alto “La Coyotera” y “La Cruz”

DANUÉ LOAIZA BUENO¹, ALDO HUERTA ALDERETE²,
XÓCHITL SÁNCHEZ CÓRDOVA³ Y GUADALUPE XIHUITL PÉREZ⁴

INTRODUCCIÓN

Enclavado en el corazón de Puebla, el carnaval es una celebración enmarcada dentro de la liturgia católica y tiene por principio servir de antesala a la cuaresma. Para algunos, el festejo del carnaval es el resultado de la fusión de peculiares componentes de las culturas precortesianas e hispanas durante el periodo colonial (Azor, 2004; Dávila, 1994; Serrano, 1995; Saumade, 2012). Para otros, el sentido religioso implícito en este jolgorio, conlleva una época de permisividad en el que existe una clara suspensión de las reglas sociales que evocan situaciones burlescas llenas de goce y desenfreno (Callios, 2006/1939; Casenueve, 1971). En este sentido, a lo largo de este artículo veremos que el carnaval más que una “representación” llena de “simbolismos”, es una “práctica” llena de “actos” dinámicos.

Por otro lado, la actual celebración del carnaval en los barrios céntricos de la ciudad de Puebla, también es la expresión de una identidad grupal enraizada en el apego que los participantes sienten por el barrio donde nacieron. De esta forma, dicha tradición es apropiada como un referente icónico de la “poblanidad” de estos barrios, legitimando de esta manera su lugar en la historia de la ciudad.

¹ Pasante de la Maestría en Musicología, Facultad de Música/UNAM.

² Licenciado en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

³ Licenciada en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

⁴ Pasante de la Licenciatura en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

El tema de investigación del carnaval, ya sea en Puebla o en otros lugares y contextos, es extenso y variado, por ejemplo, uno de los temas más recurrentes son los relativos a los trajes de huehues, o la semántica de sus bailes. No obstante, poco se ha abordado sobre el aspecto musical en esta celebración.

Por lo anterior, el presente artículo mostrará los resultados de una investigación y análisis de la práctica musical del carnaval, desde las experiencias vividas con las cuadrillas de “la Coyotera” y “la Cruz” del barrio del Alto. La investigación de campo se realizó en el mes de marzo del año 2014 y la decisión de conjuntar en un sólo análisis a las cuadrillas antes referidas, se debe principalmente a la historia de cada una de ellas, así como sus mutuas relaciones y cruces que se observaron a lo largo de la investigación de campo.

Cabe mencionar que si bien abordaremos diferentes ámbitos del carnaval, uno de los principales intereses de esta investigación es acercarse a su estudio a través de su práctica musical. Consideramos que este tipo de acercamiento abonará una posibilidad más de interpretación en el ámbito de estudios en torno a dicha expresión cultural.

Proponemos que una posible forma de acercamiento teórico conceptual a la práctica musical del carnaval puede ser la misma que experimentamos durante nuestra investigación de campo. Es decir, el primer acercamiento que tuvimos fue con la *performatividad* del carnaval; después, empezamos a distinguir rostros sonoros correspondientes a cada cuadrilla;

al indagar más, nos percatamos de que dichos rostros sonoros no siempre tuvieron la misma fisonomía, sino que a lo largo del tiempo experimentaron *adaptaciones y cambios musicales*. Del mismo modo, también pudimos notar que todo lo anterior había sido reforzado por un complejo sistema de *redes sociales* (parentales, amistades, barriales), que si bien ya estaban dadas de por sí (en términos consanguíneos o de espacio), con la *performatividad* del carnaval se vieron fortalecidas.

1. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES

En primera instancia y en función de lo dicho anteriormente, la noción de *performatividad* nos ayudará a entender cómo “la música no sólo significa sino que hace cosas”⁵ (López, 2013: 41). Para la construcción de dicha categoría aplicada a la música, el musicólogo Rubén López Cano se basó en presupuestos de filósofos como John Langshaw Austin

⁵ López Cano diferencia los conceptos performático o performatividad de performativo o performatividad. El primer par, en el caso del estudio de prácticas rituales, “intenta inferir los elementos preestablecidos (como guiones a ejecutar y rutinas preestablecidas) así como el rol de los distintos participantes en el ritual (agentes pasivos, participativos, etc.), sus funciones dentro del entramado de la performance como la actorialidad y otras operaciones narrativas, etc.” (2013: 46-47). Debemos dejar en claro que si bien abordaremos datos performáticos (como los personajes del carnaval, los escenarios, el repertorio musical y dancístico, etc.), no obstante para el análisis y perspectiva conceptual que aquí proponemos, utilizaremos el concepto de performatividad.

y Charles Sanders Peirce. Austin definió como performativos a “aquellos actos de habla que no representan realidades previas sino que crean aquello que nombran en el momento que lo nombran” (Austin, 1996). Junto con este presupuesto y desde el punto de vista de una semiótica cognitiva sustentada en Peirce, López Cano intenta “modelar un proceso simbólico y, por lo tanto, sustentado en signos, donde lo ‘representado’ no *significa*, sino que *es*” (López, 2013: 46)

En nuestro caso, veremos cómo a partir de la *performatividad* propia del carnaval, se hace posible la construcción de distintos rostros sonoros, tanto de la ciudad, del barrio, como de cada cuadrilla. Es decir, se modela una fisonomía acústica de la cuadrilla, refiriéndonos a los rasgos sonoros que permiten identificar y diferenciar a estas agrupaciones entre sí. Por sí mismos, estos rasgos tienen la capacidad de dar identidad y originalidad a las cuadrillas. Este rostro sonoro facilita tanto a los espectadores como a los personajes el reconocimiento de cada cuadrilla, sin que sean determinantes, para tal efecto, ciertos elementos visuales como la indumentaria o las danzas. Otra forma de expresar la idea anterior es afirmando que esta *fisonomía* sonora equivale a un tipo de *emblema distintivo* de las agrupaciones, es decir, al sello personal musical.

Cabe destacar que estos rostros sonoros se construyen y se moldean constantemente dando lugar a procesos de adaptaciones y cambios musicales. Por esta razón, la noción de *adaptabilidad* (Burke, 2010: 133-135) es una categoría

a la que haremos referencia a lo largo del artículo, para su delimitación hemos tomado en consideración la revisión historiográfica y terminológica que hace Peter Burke⁶. Así pues, la *adaptabilidad*, para fines de esta reflexión, será entendida como la capacidad de transformar o adecuar un entorno respecto a ciertas necesidades y contextos socio-culturales específicos, no siendo dichas adecuaciones y transformaciones arbitrarias ni accidentales, sino valoradas y consensuadas. En relación con dicha adaptabilidad y con los consecuentes cambios y transformaciones, nos enfocaremos y privilegiaremos principalmente el ámbito sonoro y performativo. Dentro de esta premisa de adaptabilidad sonora, otro concepto que nos será útil es el de *cambio musical*⁷.

Todo lo anterior como ya mencionamos, ha venido siendo reforzado por un complejo sistema de *redes sociales*, particularmente las de parentesco y camaradería, ambas reguladas por la reciprocidad requerida para el autosostenimiento de la práctica del carnaval. En este sentido Adler menciona que:

La importancia económica de la red de reciprocidad es tal, que se echa mano de todos los recursos e instituciones tradiciona-

⁶ Este historiador analiza “la adaptación cultural en clave de movimiento dúplice basado en la descontextualización y recontextualización, extrayendo un elemento de su lugar original y modificándolo hasta lograr que encaje en su nuevo entorno” (Burke, 2010: 133).

⁷ Dentro de la etnomusicología este concepto ha sido abordado por diferentes autores (Blacking, 1995; Kartomi, 2001; Nettl, 2005/1983).

les para reforzarla. Parentesco, vecindad, compadrazgo y amistad masculina son otras tantas instituciones que se adaptan a la situación urbana y se integran con la ideología de ayuda mutua. La expresión más notable de la red, *la unidad doméstica de tipo compuesto*, consiste en un grupo de familias emparentadas que viven como vecinos y se caracterizan por un intenso intercambio de bienes y servicios (1989: 27-28).

En este orden de ideas mencionamos que “la reciprocidad es una forma de intercambio de bienes y servicios que se desarrolla de una relación social a la vez que constituye un flujo recíproco de bienes que persiste más allá de una sola transacción; y que no esté regido por las leyes de la oferta y la demanda” (Adler, 1989:17).

2. HISTORIAS COMPARTIDAS

El carnaval no tiene fecha cuándo se inició, lo único que sí sabemos es que comenzó en el barrio del Alto.

Don Manuel Flores López

En la memoria colectiva de muchos habitantes del barrio del Alto, perviven aún varias historias y anécdotas en torno a los orígenes y devenir del carnaval.⁸ Algunas de las más recurrentes son las referencias de cuando sólo existía una cuadrilla en el barrio, de la música y bailes que se ejecutaban y los instru-

mentos antiguos que se utilizaban. Quizá dicha recurrencia en los testimonios se deba a que muchos de los actuales participantes del carnaval vivieron esa experiencia en carne propia. Un caso destacado es don Manuel Flores López, *huehue* activo de 85 años de edad, con más de 60 años bailando, y protagonista en dicha historia. Al respecto refiere:

Anteriormente la música era nada más de un violín y viola que le llamaban, la viola se oía un poco más gruesa como saxofón, una guitarra, y el contrabajo pero de mano que lo tenían que llevar entre dos cargando. Nos metíamos a las vecindades a bailar, pero al transcurso de los años acá en el barrio del alto no’ más había una sola cuadrilla, pero ya éramos como cien y pues ya no se oía la música, yo tuve que despartarme porque ya éramos muchos, y ahorita en la cuadrilla que estoy yo, le pusimos “El Alto la Coyotera”. Tenemos 20 años con estos elementos, unos han venido apenas, otros ya tienen tiempo, pero ahora allá en el barrio del Alto hay varias cuadrillas, está “El Alto la Cruz”, está “Garibaldi”, está Don Pedro Hernández de la 16, en fin, son como de siete a ocho cuadrillas las que hay. (Manuel Flores López, comunicación personal, 2 de marzo de 2014)

Debido a que esta fue la primera ramificación entre las cuadrillas, dicha historia la comparten varios pobladores y huehues de la región.

Continuando con este relato, la cuadrilla “El Alto La Coyotera” se conformó en 1995 por don Manuel Flores junto con familiares y amigos. Aunque don Manuel baila aún en esta cuadrilla,

⁸ En el artículo “El carnaval en el barrio del Alto: construcción sonora y expresiones identitarias” de esta compilación, se abordan algunas historias referente al origen del carnaval en el barrio del Alto.

actualmente la dirige su hijo don Rubén Flores Avendaño. El nombre de “La Coyotera” se debe a que la mayoría de sus integrantes vivían en una vecindad del mismo nombre. Dicha vecindad se ubicaba en la 18 oriente y 18 norte en el barrio del Alto. A pesar de que fue derrumbada, ese sitio ha sido punto de reunión donde año tras año los integrantes de la cuadrilla se reúnen para llevar a cabo las actividades relacionadas con el carnaval, como ensayos, salidas y remate (Fotografía 1).

No tardó mucho tiempo para que fueraa conformándose otras cuadrillas, una de ellas fue “El Alto La Cruz”, la cual se conformó hace 17 años y actualmente es dirigida por el señor David Meléndez quien es danzante de esta agrupación. El punto de reunión es la calle 14 oriente número 3 (Fotografía 2).

Cabe mencionar que estas dos cuadrillas no sólo comparten la misma historia, sino que además mantienen relaciones familiares tanto al interior de cada cuadrilla como entre ellas. Como veremos a lo largo del artículo, estos vínculos parentales y de camaradería existen entre bailarines, músicos y personas que apoyan en la logística y organización a lo largo del carnaval.

3. RECUESTO SONORO PERFORMATIVO DEL CARNAVAL

El domingo previo al miércoles de ceniza, a primeras horas del día empiezan a escucharse por las calles del barrio del Alto y de los barrios circunvecinos, ciertas melodías de los grupos de música de las cuadrillas. La interpretación



Fotografía 1. Cuadrilla “El Alto La Coyotera”. Autor: Guadalupe Xihuitl Pérez

de estas melodías puede estar a cargo de instrumentos acústicos como violines, guitarras, contrabajos y guitarrones, o también de instrumentos electrónicos como teclados y bajos eléctricos. A esta incipiente atmosfera sonora se le suma un trajinar de plumas de colores, sombreros, capas y máscaras, todo ello dentro de un ambiente de expectación de algo que ha llevado días y meses de preparación.

Los “preparativos” del carnaval, como refieren sus integrantes, implica varias actividades. Entre ellas la manufactura de los trajes, la cual puede llevar meses, sobre todo la de los huehues, ya que las capas son bordadas a mano con chaquira y lentejuela. Los ensayos también son muy importantes, generalmente empiezan un mes antes, cabe señalar que los primeros tres domingos ensayan con

música grabada y el último con música en vivo a manera de ensayo general.

3.1. *Integrantes y personajes*

Los personajes e integrantes de la cuadrilla son variados y todos desempeñan roles específicos, desde los músicos, huehues, diablos, maringuillas, marías, payasos, catrines, etc.; hasta los que no tienen un papel muy visible, pero que también son parte importante de la cuadrilla como: el locutor, el encargado del “muerto”, el vendedor de DVDs, etcétera.

Los “huehues”, según varias referencias obtenidas por los participantes, son personajes que simbolizan a los “hacendados que explotaban a los indígenas en la época de la colonia”, así, la manera de vestirse y disfrazarse como ellos, muestra



Fotografía 2. Cuadrilla “El Alto La Cruz”. Autor: Xóchitl Sánchez Córdova

cierta mofa y burla hacia aquellos. La forma de vestir de estos personajes consiste en: sombrero negro con plumas de pavorreal y listones de distintos colores; un paliacate o paño para cubrir la cabeza, parte del rostro, oídos y cuello; pantalón, chaleco y camisa de manga larga; máscaras hechas y pintadas a mano de madera o fibra de vidrio, cuyos rasgos remiten al fenotipo europeo; capas de satín o terciopelo bordadas con chaquira y lentejuela, con diversos motivos prehispánicos, de caricaturas, paisajes, etc.; zapatos de charol y guantes. Estos personajes son los que más abundan en la cuadrilla, quizá por ello, se ha generalizado el apelativo de “huehues” para nombrar e identificar a todos los personajes. Para ser huehue, no sólo basta vestirse como tal, ni aprenderse de memoria la coreografía, don Juan Flores Avendaño nos comenta que: “para bailar bien como huehue, es necesario mucha dedicación y esfuerzo, no sólo es dar brincos de atrás para adelante, los que realmente quieren aprender se tienen que fijar de los que ya tienen experiencia y tratar de sacar el estilo” (Comunicación personal, Puebla, Pue., 4 de marzo de 2014). Son muchas las cualidades y actitudes que deben poseer estos personajes, ciertas posturas, movimientos, ademanes, etc. En términos sonoros y al parecer lo más representativo, es el grito particular que emiten en los bailes, algunas veces incentivado por el locutor⁹ o por ellos mismos, éstos

⁹ “Locutor”, “animador” o “maestro de ceremonias” es la persona que habla por micrófono para animar a los bailarines y a la concurrencia. Más adelante se hablará detenidamente de este personaje.

tienen el objetivo de expresar y transmitir alegría y regocijo.

El “diablo” es otro personaje importante y central, éste personifica el mal que se desata en los días de carnaval; su objetivo es hacer maldades, burlarse de los espectadores, asustar a los niños y atraer a las mujeres. Su vestimenta es alusiva a su personaje, traje rojo, máscaras con cuernos y cola. Uno de sus atributos y sello característico es su “chicote”, el cual hace sonar en momentos determinados (Fotografía 3). El “chicote” es un tipo de látigo formado y trenzado por cuerda, al cual se le agrega rafia en la punta para que al azotarlo contra el suelo, suene como un tronido. Pedro Flores refiere que antiguamente era el sonido del “chicote” el cual avisaba a las personas que ya habían llegado los huehues (Comunicación personal, Puebla, Pue., 4 de marzo de 2014).

En el carnaval también es indispensable la participación de personajes femeninos, símbolo de lujuria y pecado, es por ello que participan “Maringuillas” y “Marías”. Dichos personajes los pueden caracterizar tanto hombres como mujeres. Su vestuario es múltiple y variado y depende la personalidad que se quiera personificar, algunas llevan máscara o antifaz. Es común la participación de personajes con diversas identidades transgénero, quienes, a propósito del carnaval, logran expresarse.

Otro miembro notable en la cuadrilla es el “locutor”, “animador” o “maestro de ceremonias”. Esta figura es muy importante, ya que a lo largo de los bailes se encarga de ser el enlace entre

el público y la cuadrilla, su actuar permite la convivencia durante la presentación. Algunas de sus funciones específicas son: presentar a la cuadrilla, incentivar a los bailadores, mandar saludos, agradecer a los patrocinadores, pedir aplausos, hacer alguna broma, etc. Entre los gritos para animar a los bailarines se puede escuchar “ese grito huehues”, a lo que todos responden con su grito peculiar. Del mismo modo, cuando quiere generar cierta reacción entre los bailarines, se escucha “bailen bien, ya parecen ‘xonaqueros’” a lo que muchos responden con chiflidos, lo anterior con motivo de ciertas rivalidades que existen con sus vecinos del barrio de Xonaca.

Otra figura que interviene en el carnaval es el “muerto”, que es llevado por algún personaje del carnaval entre la concurrencia con el fin de solicitar cooperación económica. Esta tarea no es fija y pueden realizarla diferentes miembros de la cuadrilla, siempre y cuando el responsable se lo asigne. Se le llama “muerto” a la caja donde se deposita el dinero de las cooperaciones y donaciones (Fotografía 4). El encargado de recabar las cooperaciones, al compás de la música hace sonar la caja con las monedas dentro, lo anterior con el fin de llamar la atención y sugerir a los concurrentes que depositen algunas monedas.



Fotografía 3. Diabolo personificado por Pedro Flores de la cuadrilla “El Alto La Coyotera”. Autor: Danué Loaiza Bueno



Fotografía 4. Diablo con el “muerto”. Autor: Guadalupe Xihuitl Pérez.

Cabe señalar también que en la cuadrilla existe la figura de los encabezados, éstos deben ser conocidos y respetados por el barrio, su rol es muy importante ya que ostentan un papel de responsabilidad tanto en el baile como en la organización. En el baile, los encabezados se colocan en cada esquina de la cuadrilla y conjuntamente con el dirigente coordinan las coreografías. En la organización del carnaval los encabezados deben aportar una cantidad de dinero para los gastos que se generan internamente, como cubrir los costos de la música y el sonido, etcétera.

3.2. Música, músicos y bailes

Respecto a la música, es característico que cada cuadrilla contrate durante los días que dure el carnaval, una camioneta la cual transportará tanto a los músicos como al equipo de sonido, esto con el objetivo de que el traslado del sonido sea más eficiente y la música pueda escucharse varias cuerdas a la redonda (Fotografía 5).

La música en vivo es fundamental para muchas cuadrillas del Alto, y esto no es la excepción para la “La Coyotera” y “La Cruz”. Al respecto don David refiere que “la música grabada genera una disociación con el baile, puesto que se desfaza de los tiempos y las figuras coreográficas que se practican, la música grabada crea un efecto distinto entre los espectadores ya que no hay un contacto directo con los músicos” (David Meléndez, Comunicación personal, Puebla, Pue., 3 de marzo de 2014)

La dotación instrumental para interpretar la música de carnaval de ambas cuadrillas tanto de “La Coyotera” como de “La Cruz”, se conforma por un teclado y un bajo eléctrico. Como se verá más adelante, esta decisión se tomó a raíz de la segmentación de la cuadrilla y tuvo que ajustarse a ciertas necesidades y condiciones particulares.

Los hermanos Alejandro y Marco Antonio Núñez Avendaño, mejor conocidos como “Alejandro y su Chipotle”, son los músicos que hace más de 15 años acompañan a la cuadrilla “La Coyotera” (Fotografía 6). Por su parte, los músicos que acompañan a la cuadrilla “La Cruz”



Fotografía 5. Camioneta de música, luz y sonido de la cuadrilla “El Alto La Coyotera”. Autor: Guadalupe Xihuitl Pérez.



Fotografía 6. Músicos de la cuadrilla “El Alto La Coyotera” Alejandro Flores Avendaño (teclado), Marco Antonio Flores Avendaño (bajo). Autor: Danué Loaiza Bueno.

son David Meléndez Flores “El Dani” tecladista, y Francisco Arce Yáñez “el Frijol” bajista (Fotografía 7). Los músicos de ambas cuadrillas son familiares y/o amigos de los responsables, este hecho repercute en gran medida en la ejecución musical, ya que existe una comunicación muy cercana y fluida respecto a la música y los bailes del carnaval.



Fotografía 7. Músicos de la cuadrilla “El Alto La Cruz” David Meléndez (teclado), Francisco Arce Yáñez (bajo). Autor: Xóchitl Sánchez Córdova.

Al inicio de cualquier bailada se interpreta “La Marcha”, esta pieza sirve como preámbulo para que los integrantes de la cuadrilla se formen y tomen sus lugares. Después se baila “La Primera” o “Primavera”, éste siempre es el primer baile, su significado remite a la entrada de la primavera. Posteriormente se baila “Los Puentes” o “Listones”, éste debe ser por parejas y se forman puentes con los listones, un par de parejas pasa unas veces por arriba y otras por abajo, esta forma de bailar le da significado al baile ya que se menciona que: “Los Puentes son como la vida misma unas veces estás arriba y otras abajo” (Manuel Flores López, Entrevista etnográfica, Puebla, Pue., 3 de marzo de 2014). Otro baile que se ejecuta con regularidad es “Cuadrillas”, se baila por grupos de cuatro y representan los cuatro puntos cardinales. Posteriormente suele continuar “El Jarabe Inglés”, éste se interpreta poco y simboliza una pelea entre dos guerreros. Otro baile que se ejecuta esporádicamente es “La garrocha”,¹⁰ se baila con un mástil o palo de madera de seis metros de altura,

¹⁰ Este baile se interpreta cuando el cliente lo pide o cuando la ganancia haya sido provechosa.

en la parte superior se fijan 12 listones uno por cada participante, al ritmo de la música se entretejen los listones alrededor del palo y para desenredarlos sólo tienen que ir en sentido contrario. Este baile y el tejido que se forma con los listones representa y trata de imitar las trenzas de la mujer.¹¹ Actualmente se han incorporado otras músicas y bailes, por ejemplo, “La cusinela” o “La abeja miope”, estas melodías se emplean como salida de un baile. Otra incorporación es la música del “Guajolote”, para éste se creó un baile nuevo denominado la red, el cual consiste en crear una red con listones entre todos los participantes. Otra pieza de nueva creación se denomina “Los luceros”, cuya coreografía consiste en dividir el grupo en dos tantos hasta formar un círculo, en medio de éste una mujer entrelaza los listones de todos y crea así la representación de un lucero. Este baile se ejecuta con música de Tabasco adaptada a la versión de carnaval. Por otra parte, “La morena” se interpreta en el cierre de carnaval, con esta música los huehues entran en parejas desde una calle antes de donde van a bailar, que en este caso, será donde se realizará la quema de la cola del diablo.

3.3. *Tiempos, momentos y espacios*

El carnaval en la ciudad de Puebla tiene lugar el domingo, lunes y martes previos al miércoles de ceniza, la “octava” se realiza al domingo siguiente y finalmente

ya sea en ocho o quince días el “remate”. Todos los días de carnaval los huehues se congregan en el sitio antes referido y de ahí se trasladan a diferentes puntos de la ciudad para las “bailadas”¹², al final de cada jornada regresan al barrio del Alto para bailar y cerrar el día. El “martes de carnaval” representa el “cierre” y se realiza la “quema de la cola del diablo”. Este acto simboliza el fin de los festejos de carnestolendas y el inicio de reflexión y recogimiento frente a la cuaresma. La octava y el remate son los siguientes domingos, durante esos dos días también se realizan bailadas por la ciudad, sólo que en el remate se organiza una convivencia con la gente del barrio, se prepara comida para todos y se contratan grupos de música popular para finalizar el evento. Después del remate, generalmente a los ocho días, se realiza el baile de los “huehuitos”, es decir, se organiza un día de carnaval para que los niños también puedan disfrazarse y bailar por las calles del barrio, al final se les organiza una comida y les dan dulces.

Respecto a los espacios donde bailan, éstos han ido variando a lo largo de los años. Antiguamente los lugares en donde bailaba la cuadrilla de huehues era dentro de las vecindades del barrio del Alto. Don Manuel nos comentó que las personas que vivían en las vecindades se ponían de acuerdo para hacer una cooperación y poder apoyar económi-

¹¹ La cuadrilla realizó un tríptico donde se hace referencia a estos bailes y su significado.

¹² Con este término se refieren a las presentaciones que hacen en cada lugar donde los contratan o invitan.

camente a la cuadrilla. También algunos familiares se organizaban y preparaban comida para los integrantes. Todas las actividades en relación con el carnaval se realizaban dentro del barrio con familiares, vecinos y amigos.

Posteriormente, con el paso del tiempo y debido a la migración o desplazamientos de los propios huehues o de los vecinos a otros barrios, colonias o unidades habitacionales, esta práctica cultural se ha desplazado también a diferentes lugares, es decir, en su mayoría quienes contratan y piden la presentación de los huehues, son familias originarias del barrio del Alto, que por ciertas circunstancias cambiaron de domicilio pero, de alguna manera, desean recrear y trasladar a sus nuevos lugares de vida su cultura y tradiciones. Lo cierto es que este tipo de prácticas culturales permite encontrarse con la familia, amigos y conocidos, que en muchos casos no tienen la oportunidad de reunirse, para ellos, el carnaval es el pretexto para volverse a ver cada año. Al respecto, Juan Solís Luna huehue con más de 38 años bailando comenta: “si no fuera por el carnaval, ya no nos veríamos, cada quien anda en su trabajo y sus cosas, además ya muchos no viven en el Alto y por eso en el carnaval es cuando todos nos volvemos a ver” (Comunicación personal, Puebla, Pue., 4 de marzo de 2013).

Los contratos consisten en pagos en efectivo que van de los 400 a 500 pesos por “bailada”, esto define también el tiempo que bailarían, que es aproximadamente de 20 a 25 minutos. También, en lugar del pago, se puede ofrecer comi-

da para toda la cuadrilla y familiares que los acompañan. Además, se pudo constatar que no sólo los contratan particulares, sino que también negocios como: panaderías, tortillerías, tiendas y en ocasiones mercados. Estos negocios, a través del carnaval, buscan promocionar y atraer gente para que consuman sus productos.

Otro de los lugares donde se presentan es en el Zócalo de la ciudad de Puebla, al parecer todas las cuadrillas tienen su turno en diferentes días. Dicho espacio es especial, ya que es una oportunidad de mostrar su música y sus bailes, además de juntar una buena cooperación y sacarse la foto de recuerdo de cada año (Fotografía 8).

4. EL CARNAVAL Y SUS PRÁCTICAS MUSICALES

4.1. “Nosotros vivimos el carnaval”. *Creando una performatividad del carnaval*

En esta apartado trataremos de argumentar que el carnaval es un acto *performativo*, donde lo “representado” no sólo *significa*, sino que deviene una realidad. Por tanto, a partir de la performatividad del carnaval lo que nos interesa será comprender “cómo es alcanzada una noción de identidad desde la propia experiencia, cómo se construye en ese momento un mundo de sentido que no puede ser alcanzado de otro modo” (López, 2013: 48)

De tal suerte, podemos decir que el carnaval no sólo “representa” los abusos y excesos; sino que “es” un espacio de

abusos y excesos. Los personajes a su vez no sólo “poseen” simbolismos de burla y pecado; sino que “encarnan” la burla y el pecado. La música y el baile del carnaval no sólo “simbolizan” nociones identitarias; si no que “hacen vivir” una identidad. En las siguientes líneas se tratará de poner en evidencia y hacer accesible para su estudio “un proceso donde los signos, más que reenviar a otras cosas, hacen cosas” (López, 2013: 46).



Fotografía 8. Cuadrilla “El Alto La Cruz” en el zócalo de la ciudad de Puebla, marzo de 2014. Autor: Aldo Huerta Alderete.

Cuando declaramos que el carnaval “es” un espacio de “abusos” y “excesos”, nos referimos a la materialización de ciertas transgresiones, por ejemplo: la irrupción y apropiación de espacios públicos, o el consumo de bebidas alcohólicas en dichos espacios.

Ejemplo de lo anterior son los múltiples espacios y lugares tomados por las cuadrillas para realizar sus bailes, algunos de ellos son: calles, avenidas, plazas, escuelas, etc. Estas acciones tienen diversas reacciones, algunas veces son acepta-

das con agrado, no obstante otras tantas, son rechazadas con disgusto. Algunos testimonios referentes a este rechazo provinieron por ejemplo de automovilistas, los cuales comentaron a propósito de cierres de calles y avenidas: “no toleramos que hagan de las suyas, deben respetar las calles para el libre tránsito”. También hubo reclamos de padres de familia, quienes argumentaban la “pérdida” de clases y el “mal” ejemplo que se les daba a los niños en la escuela.

Otro ejemplo de dicha “transgresión” materializada es la venta, compra y consumo de bebidas alcohólicas en los espacios públicos. Aunque existen prohibiciones respecto a este acto, no obstante, durante estos días se deja ver un tipo de acuerdo velado e implícito entre la autoridad y los participantes del carnaval. El acto de llevar a las calles la venta y la compra de bebidas alcohólicas, hace que muchos de sus participantes estén en mayor o menor grado bajo sus efectos. Este hecho infunde uno de los mayores argumentos usados en contra del carnaval, ya que, a criterio de algunas personas, “el abuso del alcohol es lo que echa a perder el carnaval”. Ante dichas críticas, algunas de las respuestas o justificaciones que provienen de los propios participantes son: “hay personas que nos critican por tomar, pero no entienden que es parte del carnaval” (“El sacristán”, Comunicación personal, Puebla, Pue., 4 de marzo de 2014). “Sí tomamos, pero nos la llevamos relax, no hacemos nada malo, sólo nos la pasamos bien” (“El oso”, Comunicación personal, Puebla, Pue., 4 de marzo de 2014).

Por otro lado, al sostener que los personajes del carnaval “encarnan” la “burla” y el “pecado”, hacemos alusión a la vigencia de personificaciones burlescas y a las actitudes y acciones sexuales consideradas transgresoras, asociadas a dichos personajes. Por ejemplo, algunos de los simbolismos colectivos en torno al personaje de *huehue* es que representa “la burla a los españoles en la colonia”. En este sentido, Arturo Pineda refiere: “dicen que el carnaval representa la burla a los españoles que llegaron aquí para explotar a los indígenas. Pero yo la verdad al salir de huehue me burlo de mi patrón que también es un explotador, porque eso no ha acabado aún nos siguen explotando” (Joel Arturo Pineda Ramos, “El Memín Pinguín”, Comunicación personal, 3 de marzo de 2014).

Respecto a las actitudes y acciones transgresoras, se pueden mencionar la existencia de bromas y tocamientos de carácter sexual entre los integrantes de las cuadrillas. Estas acciones son toleradas y aceptadas por los participantes y ocurren mientras están bailando o en los momentos de descanso. En el carnaval, también se puede transgredir la personalidad y “ser” otra persona o personaje, los hombres se “vuelven” huehues, payasos, mujeres o diablos; las mujeres, con el apelativo de maringuillas o marías, se “vuelven” quinceañeras, chinas poblanas, señoras, mujeres provocadoras, etc. En las últimas décadas participan homosexuales, que bajo apelativo de maringuillas o marías, se “convierten” en mujeres de todo tipo.

Cuando decimos que la música y el baile del carnaval “hacen vivir” una identidad,

con esto queremos decir que, durante los momentos en que el baile y la música ocurren, los personajes se desenvuelven y se apropian de aquella identidad que en dichas ocasiones ha devenido. No es casual entonces que, en la investigación de campo, pudimos observar que cuando la música llegaba a faltar por alguna falla de luz o sonido, los participantes pasaban de un estado de desconcierto, a otro de molestia y preocupación.

En el carnaval intervienen también elementos sonoros que gestionan y garantizan el buen desenvolvimiento del *performance*, algunos de ellos son: la voz y los mensajes del locutor de las cuadrillas, el tronido del chicote del diablo, las consignas de los bailadores, el grito peculiar de los huehues, la voz del vendedor de los DVDs, el sonido de las monedas al interior del “muerto”, etcétera.

Todos estos ejemplos son pruebas de que el carnaval no sólo “representa”, sino que “se vive”. Siguiendo a López Cano (2013: 45) y aplicándolo al caso concreto de estudio, podemos decir que para la concretización del *performance* del carnaval, es necesario que converjan, se articulen y cooperen todos los elementos necesarios, ya que si faltase alguno de ellos no se podría llegar a la experiencia ya referida.

4.2. “Esas que se escuchan son la Coyotera y la Cruz”. Perfilando rostros sonoros

A raíz de dicha performatividad se hace posible la construcción de “rostros sonoros”, tanto de la ciudad, del barrio, como

de cada cuadrilla. Estos rostros sonoros, como ya hemos explicado, facilitan tanto a los espectadores como a los personajes, el reconocimiento de cada cuadrilla sin que sean necesarios determinados medios visuales. Estos *sellos sonoros* de cada cuadrilla son reconocidos por los integrantes y la gente que los acompaña, y a su vez pueden reconocer *sellos sonoros* de otras cuadrillas. Para este reconocimiento sonoro, intervienen distintos elementos: la dotación instrumental, el repertorio musical, la forma de interpretación, las frases y expresiones del locutor, etcétera.

Respecto a la dotación instrumental vemos como ambas cuadrillas, “la Coyotera” y “la Cruz”, cuentan con la misma: teclado y bajo. Lo anterior podría sugerir que la música suene igual, no obstante, aquí intervienen diversos elementos, uno de ellos es el de la interpretación musical de cada músico, es decir, cada músico imprime su musicalidad característica, de tal manera que dicha interpretación se ve permeada por la propia historia del músico, pero también se ve trastocada por las exigencias de los participantes del carnaval, tanto bailarines como público. Por lo anterior, a la hora de la elección de los músicos, se busca –en palabras de algunos integrantes de las cuadrillas– un “músico chingón”. Esto quiere decir que un “músico competente” va a ser aquel que eche mano de todas sus habilidades y competencias musicales: manejo del repertorio musical del carnaval, conocimiento de las secuencias melódicas de las piezas, manejo de su instrumento musical, capacidad de improvisar y adaptar una pieza musical, etc. Todas

estas habilidades y competencias musicales crean estados emotivos en los participantes del espectáculo (huehues y público), contribuyendo a la generación de distintas atmósferas propias del carnaval, como las situaciones burlescas y los estados de furor, embriaguez o éxtasis, etcétera.

En relación con el repertorio musical que caracteriza a “la Coyotera”, según don Rubén López, una de las piezas que los identifica es “la Morena”, la cual interpretan en la quema de la cola del diablo. No obstante refiere: “hemos incluido otras piezas musicales de otros géneros pero a manera de la música del carnaval, por ejemplo la cusinela, el guajolote y también música de Tabasco”¹³ (Comunicación personal, Puebla, Pue., 2 de marzo de 2014). Por su parte la cuadrilla de “la Cruz” ha incorporado la canción de la “abeja miope” que, junto con el “baile de los paliacates”. Ambas piezas musicales confieren distinción y sello personal a dicha cuadrilla, creando así un rostro sonoro particular.

Otro rasgo sonoro distintivo de las cuadrillas lo caracteriza el “locutor” o “maestro de ceremonias”. Este personaje, como ya lo hemos dicho anteriormente, habla por micrófono antes, durante y después de los bailes. Algunas de sus funciones son: mandar saludos, presentar los bailes, nombrar al grupo de música, alentar con frases a los bailarines, hacer bromas a la concurrencia, etc. Entre las frases más recurrentes empleadas por “El Raymond” (Fotografía 9), maestro de ceremonias de la cuadrilla “la Cruz”, tenemos: “la mejor cuadrilla el Alto la Cruz”; “con ustedes el sonido egipcio pcio pcio pcio...”, “suave”, ¡Qué bonito!, etcétera



Fotografía 9. Músicos y animador en la camioneta de sonido de la cuadrilla “El Alto La Cruz”. Autor: Aldo Huerta Alderete.

¹³ Más adelante se ahondará en la incorporación y adaptación tanto de músicas como de bailes nuevos.

En el caso de “la Coyotera”, algunas de las frases más recurrentes del señor Mario Flores Avendaño, locutor de esta cuadrilla (Fotografía 10), son: “la Coyotera la mera, mera, la primera”; “la cuadrilla de la Coyotera de don Manuel Flores ‘El loco’”; “pobrecito guajolote... bailable original de la cuadrilla la Coyotera”; etcétera.



Fotografía 10. Locutor (Mario Flores Avendaño) cuadrilla “El Alto La Coyotera”. Autor: Danué Loaiza Bueno.

Todos estos rasgos distintivos, la dotación instrumental, el repertorio musical, la forma de interpretación, las frases y expresiones del locutor, etc., forman y constituyen partes del rostro sonoro de cada cuadrilla. Aunque algunas veces estos rasgos sonoros puedan coincidir o ser muy parecidos, no obstante, cada cuadrilla buscará distinguirse con sellos sonoros distintivos, esto se ve reflejado en ciertas expresiones verbales de reconocimiento, por ejemplo, algunos describen a su cuadrilla como: “la mejor”, “la original”, “la única”, etcétera.

4.3. “No siempre fue todo así”. Experimentando adaptabilidades y cambios musicales

Mencionamos anteriormente que el rostro sonoro de cada cuadrilla se encuentra en constante cambio, es decir, se construye y se moldea constantemente. En esta construcción intervienen procesos de “adaptabilidad” y en consecuencia diversos “cambios musicales”.

Hemos visto cómo algunas necesidades o deficiencias acústicas ocasionaron una segmentación en el grupo, una de ellas se debió a que ya no podían escuchar a los músicos por el creciente número de integrantes que conformaban la única cuadrilla del Alto.

Una solución, en primera instancia, fue formar otra cuadrilla y así reducir el número de integrantes. Posteriormente, para evitar que sucediera lo mismo, hicieron uso de nuevos recursos tecnológicos como: bocinas, mezcladoras amplificadores, etc. Al paso del tiempo estas incorporaciones de sonido las han implementado casi todas las cuadrillas, no sólo las del barrio del Alto sino también las de otros lugares.

A raíz de dicha segmentación, la cuadrilla que se separó tuvo que hacer otra adaptación respecto a la dotación instrumental. En relación con la cuadrilla de “la Coyotera”, don Rubén Flores refiere que su intención era seguir con el mismo grupo de músicos, pero dado que sólo existía una agrupación para tocar la música del carnaval, los músicos elevaron el costo de su contrato, por lo que resultó muy difícil cubrir el monto económico que los músicos demandaban (Conversación personal, Puebla, Pue., 3 de marzo de 2014). Frente a esta situación, decidieron cambiar la dotación instrumental “tradicional” integrada por instrumentos acústicos de cuerda, y en su lugar, recurrir a instrumentos electrónicos como el teclado y el bajo, considerando que estos instrumentos podrían adaptarse tanto a su presupuesto como a las necesidades musicales que

requerían. Don Rubén Flores refiere que las decisiones relativas a la música siempre fueron prioridad dentro de la cuadrilla, pusieron mucho cuidado para que la música sonara como la “tradicional” del carnaval. De este modo, don Rubén Flores conjuntamente trabajó con sus sobrinos para lograr que los efectos del teclado y el bajo se asemejaran a los violines y al resto de los instrumentos. Estas adaptaciones también incluyeron la posible incorporación de una batería, que incluso estuvo a prueba por cierto tiempo, sin embargo, fue descartada debido a que no satisfacía, en términos sonoros, a los integrantes de la cuadrilla. Por su parte, la cuadrilla de “la Cruz” al separarse de “La Coyotera”, decidió conservar la dotación instrumental del teclado y bajo eléctrico. Por todo lo anterior, queda claro que, en el ámbito de lo musical, “las adecuaciones y transformaciones no son arbitrarias ni accidentales, si no valoradas y consensuadas”.

También pudimos ver que, en torno al carnaval, se ha generado un proceso de apropiación y recreación musical, a saber: se han adoptado músicas de otras culturas musicales y se han adaptado al contexto musical del carnaval.

Como hemos comentado anteriormente, cada baile tiene una música específica, no obstante, en el baile de “La garrocha” existe la libertad de ir cambiando la música a criterio de los músicos. Las piezas más comunes que se llegan a utilizar son polkas, pasos dobles, rancheras, etcétera.

Otro momento de libertad musical y dancística ocurre en el baile del diablito.

El diablo o los diablos, en caso de que haya más de uno en la cuadrilla, se ponen de acuerdo con los músicos para acordar qué se tocará cuando sea su turno de bailar, este baile también es libre y la intención es hacer reír y divertir a la concurrencia.

Existe también otra forma de incorporación musical que consiste en la adaptación de una pieza musical completa para un baile de nueva creación. Por ejemplo, don Rubén Flores, líder de la cuadrilla “La Coyotera”, dice haber creado un baile nuevo, que comúnmente denominan “El guajolote con red”. Don Rubén menciona que la música que adoptaron para dicho baile es precisamente una danza con el mismo nombre, asimismo, refiere que esta danza se baila en las bodas en varios pueblos de México. Otro baile de nueva creación en esta cuadrilla es el baile de “Los luceros”¹⁴, el nombre hace alusión a las figuras que forman los bailadores con los listones, y para la ejecución de este baile se decidió usar música de Tabasco.

Otro proceso interesante de señalar tiene que ver con la incorporación de temas de canciones que son intercaladas, ya sea entre los bailes, o al final de ellos. En el caso de la cuadrilla “la Coyotera” se adoptó la pieza de “La cusinela”¹⁵ que es utilizada como salida de algún baile.

¹⁴ Algunos de los integrantes de la cuadrilla se refieren a este baile como “Las maracas”, en alusión al objeto que portan las dos “Maringuillas” para formar la figura de los luceros con los listones.

¹⁵ Esta pieza musical es una cumbia en lengua huichol y la compuso José López del grupo Venado Azul.

En relación con la cuadrilla “la Cruz”, se incorporó la pieza de “La abeja miope”¹⁶, la cual también se incluye en las salidas de los bailes. Estas incorporaciones de música han cambiado a lo largo del tiempo y al parecer obedecen al gusto de cierta música de moda que suena en determinado periodo de tiempo.

4.4. “Todos somos familia y amigos”. *Activando y fortaleciendo redes sociales*

A partir de todos los elementos que conforman la práctica del carnaval hasta aquí referidos, se puede observar un conjunto de redes sociales que permiten el mantenimiento de las tradiciones barriales representadas en las cuadrillas. Partimos del supuesto en que este sistema social-parental permite la articulación de estrategias que posibilitan la presentación del carnaval, solventando los costos materiales y simbólicos que implica la elaboración de los itinerarios en diferentes espacios de la ciudad.

Como mencionamos anteriormente, estas tradiciones barriales están representadas en las cuadrillas de huehues, cuyos integrantes se asumen e identifican como miembros del barrio a pesar de que no todos tengan residencia en dicho espacio. Por lo tanto, argumentamos que el parentesco y la camaradería son el conjunto de redes sociales reguladas por la reciprocidad que se encargan del autosostenimiento de dichas agrupacio-

¹⁶ Esta pieza musical es una cumbia y la compuso Federico Caballero Chávez del grupo Los Plebeyos.

nes y por consiguiente de la continuidad del carnaval.

En este sentido, la performatividad del carnaval permite la adquisición y el reforzamiento de relaciones sociales que delinean cierto orden barrial. Dicho orden se debe a que cada uno de los integrantes de la cuadrilla, danzantes, músicos y colaboradores, asumen sus roles en forma de solidaridad y reciprocidad, permitiendo de esta forma la retroalimentación de esta estructura organizativa.

¿Cuál es la eficacia de las relaciones parentales al interior de cada cuadrilla? Afirmamos que el carnaval exagera una estructura social que reitera las relaciones de solidaridad entre los miembros de la cuadrilla, las cuales han sido consolidadas en el “apogeo del barrio” mediante lazos de parentesco consanguíneo y ritual, o bien, de relaciones de camaradería. Lo anterior permite, no sólo la contribución material y simbólica de apoyo, sino la propia continuidad de una práctica ritual tan arraigada a los referentes identitarios de la poblanidad.

Esta eficacia también se ve reflejada en aspectos musicales: en la conformación del grupo de músicos y en la relación de éstos con la cuadrilla. En el primer caso, como ya vimos anteriormente, el contrato de los músicos implica un gasto fuerte para el líder de la cuadrilla, por ello se vale de su red de relaciones sociales (ya sea familiar, amistad o compadrazgo, por ejemplo) para cubrir los costos de este elemento tan imprescindible. No es casual que los músicos de ambas cuadrillas sean parientes cercanos de los líderes. En el caso de “la

Coyotera”, Alejandro (tecladista) y su hermano Marco Antonio (bajista), son nietos de don Manuel Flores y sobrinos de don Rubén Flores. Por lo que respecta a la cuadrilla de “la Cruz”, la música está a cargo de los amigos y familiares de don David Meléndez. Incluso uno de sus hijos, David Meléndez Flores “El Dani”, es el tecladista, y su mejor amigo Francisco Arce Yáñez “el Frijol”, el bajista.

Respecto a la relación de los músicos con la cuadrilla, al ser los músicos parientes o amigos cercanos, la conexión entre éstos con el líder y los bailarines posibilita una comunicación y sintonía que se refleja en la ejecución coreográfica. En este sentido, el líder de la cuadrilla o sus allegados son los que tienen la facultad de realizar cambios, modificaciones o adaptaciones en los bailes y, por lo tanto, se coordinan con los músicos para indicarles lo que consideren necesario, por ejemplo, puede pedir que se toque una determinada pieza, se alargue o se acorte una melodía, se ligue un final con otra pieza, se modifique el tiempo (es decir, que se toquen más rápido o más lento), etc. Todo lo anterior para ir sorteando el acontecer inmediato del carnaval.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente artículo hemos visto todo un complejo entramado de performatividades, rostros sonoros, adaptaciones, cambios musicales y redes sociales. Todas estas prácticas y procesos se entretejen para dar vida y dinamicidad al carnaval.

La noción de performatividad fue clave para el análisis de esta práctica, se llegó a evidenciar que, en este caso como en el de muchos otros rituales, los personajes, la música, los bailes, los momentos festivos, etc., no sólo “representan” sino que “son” y “hacen” cosas.

En torno a esta práctica cultural, hemos visto cómo se generan diferentes rostros sonoros, los cuales identifican y dan identidad a cada cuadrilla. Estos rostros sonoros se construyen dentro de un ambiente sonoro propio del carnaval, donde la música que acompaña a los bailes se articula con una amplia gama de otras sonoridades, algunas de ellas producidas por los integrantes de la cuadrilla, quienes emiten sonidos propios de sus personajes, por ejemplo: el grito característico de los huehues, el tronido del chicote del diablo, la voz y los mensajes del locutor, la voz del vendedor de los DVDs, etc. Aunado a lo anterior, también destacan los sonidos producidos por la audiencia: risas, aplausos, gritos, chiflidos, incluso cláxones de los carros, etc. Todo ello conforma un ambiente sonoro del cual no siempre somos conscientes, sin embargo, es parte fundamental de la experiencia del carnaval.

Al parecer el carnaval en la ciudad de Puebla es una de las expresiones culturales más antiguas que aún se sigue recreando año tras año. Dicha tradición ha sabido sortear los desafíos que toda práctica cultural enfrenta al estar inmersa en contextos y espacios urbanos. Frente a estas condiciones, las personas que hacen posible su continuidad se dan a la tarea de implementar múltiples

mecanismos de adaptación, autogestión y autosostenimiento.

Como ha quedado demostrado, uno de dichos mecanismos o condiciones que posibilitan la continuación de dicha práctica, es la existencia de un complejo sistema de redes sociales, las cuales se basan en los lazos familiares, de amistad, camaradería, compadrazgos, barriales, etcétera.

Frente a ciertas posturas idealizadas donde se tiende a considerar que ciertas prácticas culturales y musicales deben permanecer con mínimas modificaciones con el fin de que su “valor” cultural no se altere, en este artículo apostamos a un acercamiento multidisciplinario que nos permitió visualizar que, en el caso del carnaval, las prácticas musicales han atravesado por procesos de permanencia, adaptabilidad y cambio. De tal manera, con este trabajo proponemos una interpretación de estos fenómenos culturales a la luz de los procesos arriba señalados, sin que ello disminuya la vigencia y, sobre todo, la legitimidad de esta importante expresión cultural de la ciudad de Puebla.

REFERENCIAS

- Adler, L. L. (1989). *Cómo sobreviven los marginados*. México: Editores Siglo XXI.
- Austin, J. L. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Azor, I. (2004). *Teatralidades y carnaval: Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*. Irving: Ediciones de Gestos; Colección Historia del Teatro 9.

- Blacking, J. (1995). "The Study of Musical Change". En Philip Bohlman y Bruno Nettl (ed.) *Music, Culture and Experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burke, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Caillois, R. (2006). *El hombre y lo sagrado*. México. Fondo de Cultura Económica. (Año de publicación del libro original; 1939)
- Caseneuve, J. (1971). *Sociología del Rito*. Argentina. Amorrortu Editores.
- Dávila, G. J. (1994). "Afares y jerarquías de los comisionados. El carnaval de Papalotla y su organización". *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 10 enero-diciembre de 1994, pp. 91-100.
- Kartomi, M. J. (2001). "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos". En Francisco Cruces y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. pp. 257-382.
- López, C. R. (2014), "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". En Marita Fornaro (ed.). *De cerca de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Escuela Universitaria de Música. pp. 41-78.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press. (Año de publicación del libro original; 1983).
- Serrano, O. F. (1995). "Historias de carnaval y otros mitotes". *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Núm. 11/12, enero-diciembre de 1995, pp.131-148.
- Saumade, F. (2012). Toros y música como motivos carnalescos en el altiplano mexicano. *Música oral del Sur*, 9, 252-2.