

mirada antropológica

REVISTA DEL CUERPO ACADÉMICO DE ANTROPOLOGÍA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA BUAP
NUEVA ÉPOCA, Año 10, Número 10, enero a junio de 2016



DIRECTORIO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Flavio Marcelino Guzmán Sánchez

Encargado de Despacho de la Vicerrector de Extensión

y Difusión de la Cultura

Ana María Dolores Huerta Jaramillo

Directora de Fomento Editorial

Facultad de Filosofía y Letras

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

María del Carmen García Aguilar

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

Mónica Fernández Álvarez

Secretario Administrativo

Arturo Aguirre Moreno

Coordinador de Publicaciones de la FFyL

MIRADA ANTROPOLÓGICA, Año 10, Número 10, enero-junio 2016 es una publicación anual editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 sur 104, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla Pue., Tel. +52 222 2295500 Ext. 5490, www.filosofia.buap.mx, Editor responsable: Celina Peña Guzmán, celinapenaguzman@gmail.com, Reserva de Derechos al uso exclusivo 04-2016-060615143500-203, ISSN impreso 1870-4689, ISSN digital: (en trámite), ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mtra. Celina Peña Guzmán, domicilio en Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Col. Centro, Puebla, Pue., México, C.P. 72000, fecha de la última modificación, 29 de enero de 2016.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

La Dirección de la Revista está a cargo de Mtra Celina Peña Guzmán. El Comité académico está conformado por Lillian Torres González (FFYL-BUAP); Humberto Morales Moreno (FFYL-BUAP); Alejandra Gámez Espinosa (FFYL-BUAP); Ernesto Licona Valencia (FFYL-BUAP); Carlos Serrano Sánchez (IIA-UNAM); Abilio Vergara Figueroa (ENAH-INAH); Martí Boneta y Carrera (Universidad de Barcelona); Citlalli Reynoso Ramos (Fac. de Psicología-BUAP). Comité Científico está formado por Joaquín Sabaté (Universidad Politécnica de Cataluña, España); Luis Alberto Vargas (IIA-UNAM); Beatriz Nates Cruz (Universidad de Caldas, Colombia); Omar Moncada Maya (Instituto de Geografía-UNAM); Horacio Capel Sáez (Universidad de Barcelona, España); Joana Broda (IIA-UNAM); Pablo Paramo (Universidad Pedagógica Nacional, Colombia); André Munhoz de Argollo Ferrão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) y Ricardo Melgar Bao (INAH). El editor de este número es Alejandro Villanueva Hernández.

Fotografía de la portada: Cuadrilla “El Alto La Cruz”, Xóchitl Sánchez Córdova.

CONTENIDO

Editorial 3

DOSSIER

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

Ana Luz Minera Castillo,

René Tabarez Herrera y

Delia del C. Domínguez Cuanalo 4

Música, prestigio y construcción de espacios musicales efímeros a través de la práctica musical del carnaval.

El caso de las cuadrillas de la 28 y 26 oriente del barrio de Xonaca.

Emmanuel Reyes Pacheco,

Ana Rosa Ramírez Sánchez,

Gabriela Caballero Aranda y

Luis Miguel Madrid Durán 20

El carnaval en el barrio del Alto:

construcción sonora y

expresiones identitarias.

Luis Alejandro Villanueva Hernández,

Ana Elizabeth González Mote,

María José Sánchez García y

Uziel Pérez Florentino 41

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

Danué Loaiza Bueno,

Aldo Huerta Alderete,

Xóchitl Sánchez Córdova y

Guadalupe Xihuitl Pérez 65

MISCELÁNEA

*Análisis del proceso ritual a través
del sentido del prestigio social
en los XV Años.*

Mariana Figueroa Castelán 88

*La construcción de la Otredad Cultural
como práctica discursiva.*

Alejandro García Sotelo 113

RESEÑAS

Glick-Schiller, Nina y Georges

E. Fouron. *Georges Woke Up Laughing.*

*Long-Distance Nationalism
And The Search For Home,*

Duke University Press,
Durham/London, 2001, 325 pp.

Luis Jesús Martínez Gómez 131

Lourdes Arizpe, Cristina Amescua,
Edith Pérez, Erika Pérez y
Alejandro Hernández, *Patrimonio
Cultural cívico. La memoria política
como capital social,*
ed. UNAM/Miguel Ángel Porrúa,
México, 2011

Ernesto Licona Valencia 142

EDITORIAL

El carnaval es una celebración festiva, repetitiva, periódica y no prohibida en la ciudad de Puebla. No es cierto que en las sociedades modernas existe un desdibujamiento de las acciones rituales y que en las ciudades no hay lugar para el ritual, la existencia aproximada de 600 carnavales en el valle Puebla-Tlaxcala demuestran lo contrario. Entonces en las ciudades y es el caso de Puebla sí hay sitio para la cita comunitaria acorde, profundamente emocional y entrañable. La ciudad posibilita la expresión y la interacción intensa de sus habitantes territorializados, permite la celebración festiva con delirio, emoción y fervor, así se observa en los carnavales *huehues* que son acciones festivas que la ciudad requiere. De ninguna manera la ciudad es antifestiva, el carnaval *huehue* es evidencia de ello, por lo contrario, Puebla es una ciudad ritual.

El carnaval emerge de barrios, pueblos y colonias por la acción de sus habitantes que se organizan desde tiempos anteriores en *cuadrillas* para realizar la apoteosis festiva con atuendos espectaculares, caretas, danzas, músicas y objetos de carnaval por los espacios que viven diariamente, rompiendo momentáneamente la cotidianidad de sus vidas y de la ciudad. El carnaval en la ciudad de Puebla no es homogéneo, aunque guardan afinidades las expresiones celebratorias de los pueblos, barrios y colonias se diferencian unos de otros por su lenguaje, personajes, símbolos y sentidos atribuidos desde los territorios donde viven sus protagonistas. El carnaval, mejor dicho los carnavales en la ciudad de Puebla son semejantes pero al mismo tiempo disímiles.

El presente número de *Mirada Antropológica* está dedicado al carnaval que se realiza en la ciudad de Puebla. Se presentan cuatro trabajos de investigación realizados desde el Colegio de Antropología Social de la BUAP, tres de ellos ponen su atención en el uso y función de la música en el carnaval que con entrevistas y recorridos de campo se presentan los carnavales en su diversidad barrial. Uno más, con enfoque etnográfico muestra el carnaval en uno de los barrios más emblemáticos de la ciudad de Puebla: Xonaca.

Sirva la presente editorial para anunciar que con este número finalizamos la edición impresa de *Mirada Antropológica*, pero el esfuerzo académico continuará en formato electrónico.

Ernesto Licon Valencia

DOSSIER

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

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

ANTECEDENTES

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

¹ Maestra en Antropología social CAS/BUAP/FFyL.

² Maestro en Antropología social CAS/BUAP/FFyL.

³ Doctora en Arquitectura INAH/BUAP.

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

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

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

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

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

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

DESARROLLO DE LA FIESTA

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

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

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

EL PAPEL DEL BARRIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA MÚSICA DE LA CUADRILLA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REPERTORIO DE PIEZAS DANCÍSTICAS DE LA CUADRILLA

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

La marcha o entrada

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

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

El jarabe inglés

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

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

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

Los listones o puentes

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

La muñeca

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

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

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

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

La estrella

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

La jota

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

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

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

El charrito

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

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

La garrocha (el palo que se teje)

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

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

LOS TRAJES

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

Los atributos idiosincráticos que el carnaval proporciona a la comunidad

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

Otras fuentes consultadas

Entrevistas realizadas a:

Antonio Campos

David Ramírez

Domingo Ramírez

Gabriela Sánchez Fernández

Héctor Hernández

Ignacio Muñoz Flores

Julián Salazar Hernández

María Guadalupe Fernández Garita

Música, prestigio y construcción de espacios musicales efímeros a través de la práctica musical del carnaval. El caso de las cuadrillas de la 28 y 26 oriente del barrio de Xonaca

EMMANUEL REYES PACHECO¹, ANA ROSA RAMÍREZ SÁNCHEZ²,
GABRIELA CABALLERO ARANDA³ Y LUIS MIGUEL MADRID DURÁN⁴

INTRODUCCIÓN

La música ha sido una de las expresiones sociales más complejas que ha generado el ser humano, siendo parte medular de la cultura, recreándose en la cotidianidad de cada región, comunidad o barrio en el mundo. En este sentido, la música además de ser sonidos humanamente organizados (Blacking, 1973/2006), y componer melodías socialmente significativas para determinados espacios, la expresión musical es una herramienta metodológica con la cual se pueden abordar problemáticas sociales y prácticas culturales. Citando a Jacques Attali: “La música es más que un objeto de estudio, es un medio para percibir el mundo” (1995: 12). En este sentido, la música es parte fundamental en las diversas expresiones socioculturales, tal es el caso del carnaval, festividad que da inicio antes de la cuaresma en donde la fiesta, el ambiente y el movimiento de los danzantes se unen al compás de la música.

En el presente artículo se abordarán temas relacionados con el uso y función de la música en el carnaval del barrio de Xonaca en la ciudad de Puebla, particularmente nos referiremos a las cuadrillas de la 26 y 28 oriente de dicho barrio. Cabe señalar que una de las similitudes encontradas entre estas dos cuadrillas es la implementación de música en vivo,

¹Licenciado en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

²Pasante de la Licenciatura en Antropología Social CAS/FFyL/BUAP.

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

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

misma que es interpretada por músicos con más de 25 años de experiencia. Otra semejanza corresponde a la utilización de una misma dotación instrumental.

Por otro lado, a lo largo de nuestra investigación nos pudimos percatar de que el prestigio del que gozan ambas cuadrillas les ha permitido llevar a cabo procesos de recreación de sus prácticas musicales, haciéndolas incluso cada vez más atractivas para el público. Del mismo modo, pudimos notar que la realización de dichas prácticas musicales ha propiciado la conformación de espacios musicales efímeros, específicamente creados durante el periodo del carnaval. A nuestro modo de ver, esos espacios musicales efímeros funcionan como escenarios que hacen posible e intensifican el disfrute de dicha festividad por todos los involucrados.

En consecuencia, el objetivo central de este artículo es, por un lado, reflexionar en torno al uso y función de la música del carnaval; y por el otro, reflexionar también en torno al prestigio que poseen las cuadrillas y los músicos. A partir de lo anterior, nuestra intención es hacer ver cómo, a través de ésta práctica social, se construyen espacios musicales efímeros en el barrio de Xonaca y en el centro histórico de la ciudad de Puebla.

En lo referente a la estructura del presente artículo, lo hemos dividido en seis apartados, todos ellos articulados en torno a la importancia de la música y los músicos en la práctica del carnaval de las cuadrillas de la 26 y 28 oriente del barrio de Xonaca. Como ya se ha mencionado, estos aspectos a su vez nos

serán relevantes para abordar el asunto de la construcción de espacios musicales efímeros.

En los primeros dos apartados, describiremos las principales características de las cuadrillas, destacando su historia y su organización, poniendo especial énfasis en los músicos como parte medular para la realización de esta festividad. En el tercer apartado haremos mención de nuestro marco teórico, particularmente remitiéndonos a ciertos autores que han estudiado la música como fenómeno sociocultural, de esta manera, conceptos como prestigio, uso y función de la música, sistema musical y espacios efímeros, nos ayudarán a entender el papel de la música en la realización de esta expresión cultural. En el cuarto apartado nos enfocaremos al sistema musical del carnaval, el cual, como se verá, está compuesto por un conjunto de códigos y significados que dan sentido y se tornan inteligibles en la práctica misma del carnaval. En el quinto apartado hablaremos del prestigio social de los danzantes y los músicos en el barrio de Xonaca, los cuales participan invirtiendo tiempo, esfuerzo y dinero con la finalidad de desarrollar, a partir de esta práctica, un sistema de adscripción y pertenencia a un espacio social denominado barrio. Por último, en el sexto apartado reflexionaremos en torno a los conceptos de uso y función de la música y espacios musicales efímeros, los cuales nos permitirán visualizar la música como una práctica sociocultural en el desarrollo del carnaval.

ETNOGRAFÍA DE LA CUADRILLA “LA 28 ORIENTE. LA ORIGINAL”

Hablar del carnaval es referirnos a una práctica sociocultural llena de tradición, colorido, baile y música. Esta última es de suma importancia para la festividad que llena de alegría y diversión las principales calles del centro histórico de la ciudad de Puebla y de sus barrios antiguos.

Algunos de los principales carnavales de Puebla se llevan a cabo en los barrios urbanos del centro de la ciudad, siendo el de Xonaca uno de los más antiguos y disfrutados por los habitantes, quienes observan los bailes carnavalescos y la música en vivo, el colorido del vestuario, los gritos de los huehues y la música. Todos estos elementos impactan en la vida cotidiana de los habitantes, los cuales dejan de realizar sus labores para admirar y aplaudir a los danzantes.

La cuadrilla “La 28 oriente”, perteneciente al barrio de Xonaca, lleva más de 17 años participando en el carnaval. Actualmente don Miguel Bello Valdés es el director responsable de los ensayos de los huehues y el encargado de la contratación del grupo musical que acompaña a la cuadrilla los días de carnaval, es decir: el domingo, lunes, martes y el remate (este último llevado a cabo el domingo siguiente).

Esta cuadrilla se encuentra integrada aproximadamente por 35 personas. En ella participan niños, jóvenes y adultos. Cada año se reúnen para mantener la tradición del carnaval, cabe destacar que en dicha cuadrilla sólo participan dos mujeres vestidas de huehues. Por otra

parte, los personajes de diablitas y maringuillas son personificadas por hombres. Las diablitas y maringuillas se caracterizan por sus coqueteos, movimientos corporales y ritmo de la música. Son ellas las que interactúan con el público que se reúne en las principales calles del centro histórico para observar el espectáculo dancístico y musical.

El carnaval, como expresión cultural, ha sufrido un conjunto de cambios con el paso del tiempo. Uno de ellos tiene que ver con la música. En relación con lo anterior, Roberto Hernández⁵, miembro de la cuadrilla de “La 28 oriente” comenta lo siguiente: “anteriormente la música era interpretada con banjo, vigüela, guitarra, saxofón y contrabajo, y en la actualidad se ha sustituido por el teclado, un bajo y unas tarolas” (Entrevista personal, Puebla, Pue., marzo 2014).

Entre los músicos de esta cuadrilla se encuentra la maestra Lucía Muñoz⁶, quien ha estudiado música desde muy pequeña. Según ella misma refiere, su aprendizaje musical fue inculcado e incentivado por su padre y reforzado en una escuela de música de la ciudad de Puebla. En dicha escuela aprendió a tocar diversos instrumentos. En el caso específico del carnaval, ella ejecuta el teclado, instrumento de importancia vital (para esta cuadrilla) dentro de la práctica musical del carnaval.

Cabe destacar que, según pudimos notar en el caso del carnaval, la música en conexión con la danza, producen e inter-

⁵ El señor Roberto Hernández ha participado como huehue por más de 25 años consecutivos.

⁶ Con más de 25 años participando en el carnaval.

cambia códigos y signos, que si bien son en su mayoría desconocidos para el espectador, lo cierto es que sí son reconocidos por los ejecutantes. Por otro lado, es importante añadir que los días de carnaval se caracterizan por la transgresión de ciertos espacios ciudadanos que durante la cotidianidad, tienen usos específicos, algunos de ellos como calles, avenidas, escuelas, etc. Por ello, sostendremos que esta práctica cultural propicia la creación de espacios efímeros a partir de sonoridades propias del carnaval.

ETNOGRAFÍA DE LA CUADRILLA “LA 26 ORIENTE. LA ORIGINAL”

El carnaval de Xonaca es uno de los más reconocidos y representativos de la ciudad de Puebla, es una tradición que distingue al barrio y en específico a la calle 26 oriente. El carnaval se realiza dentro de la zona metropolitana y en los barrios antiguos de la ciudad. Según las referencias de algunos participantes, la cuadrilla de la 26 oriente es la más antigua del barrio de Xonaca, por tal motivo, dicha cuadrilla posee cierto prestigio en el espacio social.

El señor Ignacio Muñoz Fuentes, refiere que el carnaval de “La 26 oriente” tiene más de 50 años. Éste se desarrolla principalmente en las calles del barrio, en las del centro histórico y en los lugares donde se contratan las tocadas.

Respecto a la vestimenta y basándonos en algunas referencias de Julián Salazar, podemos decir que el traje de los huehues incluye un coordinado de color oscuro que consiste en pantalón y chale-

co, una camisa blanca de manga larga, una faja de color rojo con la leyenda “26 oriente la original”, zapatos negros y paliacate. Además, los huehues deben portar una capa que debe incluir la imagen de algún personaje prehispánico. Las capas en su mayoría son bordadas de lentejuela, chaquira o chaquirón, y en ocasiones son pintadas a mano. El tiempo de su elaboración depende de la complejidad del diseño y del material a utilizar. La capa es uno de los elementos más importantes en relación al traje de huehue, ya que en ella se expresan símbolos de identidad tanto de México como del barrio de Xonaca. Las caretas o máscaras son otro elemento característico, cuya imagen es la representación de los españoles. Otro rasgo importante son los sombreros de color negro, adornados con grandes plumas multicolores elaboradas en Papalotla Tlaxcala. Además, el sombrero incluye un pequeño espejo en la parte trasera desde donde caen listones de colores.

El carnaval es un hecho sociocultural muy complejo que incluye diversos elementos, tomando esto en cuenta, y para el caso específico de las cuadrillas de la 26 y la 28 oriente, se pudo observar en la investigación de campo que uno de los aspectos más importantes es la música.

Otra característica importante que se observó fue la interacción entre danzantes y músicos. De la relación e interacción entre ellos depende la correcta realización del carnaval. Músicos y huehues crean una especie de lenguaje de códigos y signos que permiten comunicarse entre sí, por

ejemplo, ciertas señales corresponden y refiere a ciertas piezas del repertorio.

De esta manera, el carnaval produce interacciones de diferente índole y los personajes que participan en éste, tanto músicos como danzantes, construyen espacios a través de la danza y la música, es decir, a través de la práctica misma del carnaval. Así, durante este periodo festivo, los lugares o espacios que tienen un uso diferente en las demás épocas del año, se convierten en espacios diferentes, festivos y cargados de múltiples significados.

Finalmente es preciso destacar que una de las características más sobresalientes de estas dos cuadrillas es la noción de “prestigio” que se crea alrededor de ellas. Dicho prestigio permea diversas esferas del carnaval, por ejemplo, en relación con el vestuario se mencionaron ciertos elementos como faja bordada con el emblema de la cuadrilla. Por otro lado, respecto a las actitudes de los integrantes de las cuadrillas, existen reglas que regulan su comportamiento que los hacen distinguibles de las demás cuadrillas. En relación con el aspecto musical, los músicos contratados, a decir de los habitantes, son de los más cotizados del barrio de Xonaca por tener preparación musical profesional.

LA MÚSICA DE CARNAVAL. UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA MÚSICA COMO EXPRESIÓN SOCIOCULTURAL

La música es una de las principales formas de expresión del ser humano que da lugar al movimiento corporal elaborado, conexión que no funcionaría el uno sin el otro. En este artículo nos ocuparemos en cier-

tas bases etnomusicológicas, tomando en cuenta que:

La etnomusicología en su nacimiento se dedicaba únicamente al estudio comparativo de las culturas musicales, años más tarde el objeto de estudio y la metodología cambian teniendo como objeto particular el estudio de las culturas musicales como sistemas totales incluyendo sonido y conductas, logrado a partir de la investigación de campo. (Nettl en Merriam, 2001: 70)

Complementando lo anterior, para Merriam (1964/2001), concebir la música en tanto cultura denota el entendimiento no sólo de la música en sí misma, sino como una de las principales expresiones a través de las cuales también es posible estudiar el comportamiento humano en sociedad. En este sentido, el carnaval debe ser visto como una práctica socio-cultural, en la cual la música forma parte medular en su desarrollo.

Uno de los conceptos a retomar es el de “sistema musical”, propuesto por Gonzalo Camacho:

El sistema musical es el conjunto de manifestaciones musicales que se encuentran organizadas en una estructura que permite incorporar información codificada. Desde este punto de vista, los sonidos se encuentran organizados de acuerdo a ciertos códigos, es decir, existen ciertas formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro y que, a través de dicha organización, las secuencias sonoras (sintagmas sonoros) transmiten información y son reconocidas por la comunidad de procedencia. (1996: 503)

Consideramos que dicho concepto nos permitirá concebir los aspectos musicales del carnaval desde una perspectiva más amplia, es decir, a partir de dicha noción podremos abordar, además del repertorio y los ensambles musicales respectivos, la dinamicidad de las ocasiones de ejecución musical así como ciertos procesos de significación en torno al ámbito sonoro.

Del mismo modo, un concepto de gran utilidad para la presente investigación es el de “prestigio social”. Al respecto, lo que nos interesa destacar es cómo las prácticas musicales del carnaval contribuyen de manera significativa a la construcción de dicho “prestigio social”. En este sentido y para reforzar lo antes dicho, queremos mencionar que Fernando Nava (2010) habla de la cualidad sobresaliente que los músicos poseen en muchas sociedades, es decir, un tipo de cualidad que sitúa a los músicos por encima de algunos personajes de las mismas comunidades. Esta cualidad, nos dice, es dada por el hecho mismo de poseer el conocimiento musical, que en la mayoría de los casos, no es exclusiva de actividades de recreación, sino que se trata de una forma de vida, un conocimiento adquirido estrictamente por enseñanza a corta edad y muchas veces por herencia, la cual implica además, que los músicos tengan un bagaje que les permita entender, codificar y transmitir la información adecuada, ligada directamente con la finalidad o función de la música (Nava, 2010).

Así como la música se encuentra inmersa en una serie de prácticas socialmente significativas que generan cierto prestigio para

los que la producen, la música también tienen un uso y función dentro del carnaval. Los conceptos de “uso” y “función” empleados en la etnomusicología, fueron acuñados por Alan Merriam (1965/2001), quien los propone como herramientas de análisis para reflexionar en torno a la música en espacios sociales.

Cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las distintas formas en que la música, es utilizada en la sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música, ya sea por sí misma o en conjunción con otras actividades. Así pues la palabra “uso” se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; mientras que la “función” hace referencia a las razones de este uso y particularmente a los propósitos más amplios a los que sirve. (1964/2001: 276-277)

Pasando a otro punto, es importante resaltar que el carnaval de los barrios antiguos de la ciudad de Puebla se lleva a cabo en las calles donde se realizan las famosas bailadas. La música mediante la sonoridad junto con la danza, hace posible la apropiación de espacios públicos como las calles. Para entender el concepto de “espacio público” retomamos a Ernesto Licona, quien refiere:

El espacio público como la cultura es dinámico, está en constante cambio, se conforma a partir de los diferentes usos y apropiaciones, así como por la interrelación social de diferentes personas y colectividades que lo usan. Los espacios públicos son puntos neurálgicos de las ciudades en donde confluyen personas diversas –cultural

y socialmente—, por lo que los hacen sitios complejos pero valiosos para observar y descifrar la vida urbana. Permiten la diversidad cultural y son escenarios de las prácticas heterogéneas como trabajo, diversión, romance, reunión, protesta, ritual, vagancia, descanso, prostitución y las más disímiles prácticas urbanas-culturales. Desde mi punto de vista los sitios urbanos más importantes de uso público en una ciudad como Puebla estarían conformados por calles, plazas, (jardines, parques), y paredes (Licona, 2007: 36-37)

Cabe resaltar que estos espacios públicos son apropiados por los danzantes, los músicos y el público en general, quienes delimitan estos territorios para desarrollar el espectáculo, mismo que desaparece al concluir el acto, por ello los caracterizaremos como espacios efímeros.

A nuestro modo de ver, es a partir de la música que los espectadores, los danzantes y los músicos construyen “espacios musicales efímeros”. Es decir, los danzantes y músicos se apropian de espacios públicos y los dotan de un sentido distinto que sólo adquieren durante el periodo del carnaval. Para explicar estos “espacios efímeros” retomaremos a Adriana Hernández Sánchez:

Son espacios que se crean o se conforman para algún evento u horario determinado. En él se improvisan escenarios o foros a lo largo de todo el año. Pueden variar sus condicionantes dependiendo de los eventos religiosos, sociales y culturales que efectúan las dependencias respectivas (superposición de espacios que contiene a otro en determinado tiempo y desaparece). (Hernández, 2009: 144)

En las secciones siguientes, estos conceptos serán retomados y articulados con datos etnográficos obtenidos en nuestro trabajo de campo, de esta manera, nuestra intención será ofrecer un panorama general del papel medular que juega la música en el carnaval.

ENSAMBLES INSTRUMENTALES Y REPERTORIOS MUSICALES

Como hemos mencionado anteriormente, la música es un elemento imprescindible dentro del carnaval. Algunos habitantes del barrio de Xonaca comentan lo siguiente: “La música es la parte más importante del carnaval, es la que le da vida” (Roberto Hernández, Huehue de la 28 Oriente. Entrevista etnográfica, Puebla., Pue., marzo, 2014).

Ya se ha mencionado que la noción de “sistema musical” (Camacho, 1996), nos permite reflexionar en torno a los elementos y estructuras que tiene la música en determinada práctica, incluyendo también, en nuestro caso, los códigos generados e interiorizados por los músicos, los danzantes y el público.

Por nuestra parte, lo que nos interesa es ofrecer una primera aproximación de algunos elementos que consideramos que podrían ser parte del sistema musical del carnaval. Cabe aclarar que en ningún momento estamos sosteniendo que el sistema musical del carnaval se agotaría en lo que nosotros estaremos señalando y, por tanto, estamos conscientes de que nuevas investigaciones podrían enriquecer este primer acercamiento que ahora presentamos.

Una vez aclarado lo anterior, a continuación nos referiremos a algunos de los elementos que conforman este sistema musical: las dotaciones instrumentales, el repertorio musical de cada cuadrilla y los espacios donde se ejecuta esta práctica.

Es importante destacar que las dos cuadrillas en cuestión comparten casi la misma dotación instrumental. El conjunto instrumental de la cuadrilla “La 26 oriente. La original” está integrado por teclado, bajo eléctrico y batería. Por su parte la cuadrilla “La 28 oriente. La original” se conforma por teclado, bajo eléctrico y tarolas.

Esta dotación instrumental ha ido modificándose al paso de los años. Una de las principales causas del cambio de instrumentos se debe a factores de tipo económicos. El director de la cuadrilla de la 28 oriente Miguel Bello⁷ comenta sobre estos cambios:

Anteriormente no había audio y las cuadrillas eran muy grandes, por ejemplo, en la 26 oriente eran como 80 personas y pues los músicos con su guitarrita, sólo escuchaban los que estaban cerca de los músicos y recuerdo que los que empezaron a sacar esto del audio fueron unos chavos de las lomas que no tenían mucho dinero para música, llevaron luces y sonidos y ya por eso empezaron las cuadrillas de audio, porque antes no se usaban. Nosotros tenemos que contratar la música, es un gasto fuerte, vamos y les decimos queremos que nos toques música en el carnaval y les preguntamos ¿cuánto nos cobrarían? ya

sea por día \$5.000 a \$7.000 pesos dependiendo. En este caso a nosotros nos cobran \$22.000 por 5 días. Si se contrataran los músicos con violín y los otros instrumentos salen carísimo. Estamos hablando de unos \$40.000 pesos que te cobraría una orquesta. Por esta razón se sustituyó por un teclado, un bajo y unas tarolas o batería y también depende del grupo musical, se buscan que toquen bien y atraigan a los espectadores. (Entrevista personal, Puebla, Pue., marzo de 2014.)⁸

En el caso de la cuadrilla de la 28 oriente, el grupo de música está integrado por la maestra de música Lucia Muñoz Fuentes, quien lleva 25 años participando en el carnaval tocando el teclado; Luis Enrique Hernández Santisteban, quien interpreta los timbales; y Ezequiel Pérez, a cargo del bajo eléctrico. Los dos últimos son músicos jóvenes que sin embargo, también cuentan con varios años de experiencia y, a decir de los huehues, son contratados porque además de ser buenos músicos, también transmiten e invitan al público a disfrutar, aplaudir y participar en el carnaval.

En relación con la cuadrilla de la 26 oriente, ésta cuenta con tres músicos, el señor Ignacio Muñoz Fuentes quien toca el bajo eléctrico, Daniel Castro Muñoz quien interpreta la batería y Jesús Alberto Titla Ramos que está a cargo del teclado. Estos tres integrantes son familiares.

Es interesante hacer mención que Lucia Muñoz Fuentes e Ignacio Muñoz

⁷ El Señor Miguel Bello anteriormente participaba en la cuadrilla de la 26 oriente del barrio de Xonaca.

⁸ Entrevista proporcionada por Miguel Bello Director de los danzantes de la 28 Oriente la Original del Barrio de Xonaca.

Fuentes son hermanos y tienen varios años de experiencia en la música de carnaval. Ambos refieren que esta música fue transmitida por su padre y posteriormente se dieron a la tarea de reforzarla una vez que asistieron a la escuela donde estudiaron música y ahora cada quien toca diversos instrumentos.

El repertorio musical también es muy parecido entre las dos cuadrillas, sin embargo, existen algunas diferencias. En la siguiente tabla se clasifican las piezas que ejecutan las dos cuadrillas:

CUADRILLA 26 ORIENTE		CUADRILLA 28 ORIENTE	
Ensamble musical: Teclado, batería y bajo eléctrico		Ensamble musical: Teclado, tarolas y bajo eléctrico	
PIEZA	ESPACIO	PIEZA	ESPACIO
La marcha	Calle	La marcha	Calle
La estrella	Calle	La estrella	Calle
Las cuadrillas	Calle	Las cuadrillas	Calle
Listones	Calle	Listones y puentes	Calle
La muñeca	Calle	La muñeca	Calle
El charrito	Calle	El charrito	Calle
Jarabe Inglés	Calle	Jarabe Inglés	Calle
La jota	Calle	La jota	Calle
La morena	Calle	La morena	Calle
		Jesusita en chihuahua	Calle
		Atotonilco	Calle

Fuente: Tabla del sistema musical de las cuadrillas 26 y 28 oriente de Xonaca.

Las piezas musicales presentadas en la tabla son las que se interpretan cada año en el carnaval, desde el primer día hasta el cierre. Estas piezas son ejecutadas principalmente con teclado, tarolas o batería y bajo eléctrico. Como ya se mencionó más arriba, el tipo de ensamble musical depende de la cuadrilla en cuestión, y el orden de su ejecución, del director de la cuadrilla quien, mediante señas, indica la comparsa que se ha de ejecutar para el baile.

Continuando con lo anterior, otro aspecto del sistema musical del carnaval que nos interesa destacar tiene que ver con el tipo de comunicación que se establece entre el líder de la cuadrilla de danzantes y el líder de los músicos. Mediante señas y sonidos ambos líderes construyen un código a través del cual, se indica cuál es la pieza musical requerida en un momento dado. Muchas de estas señas y sonidos también son reconocidos por los habitantes del barrio, quienes tienen una gran familiaridad con el repertorio musical.

Otro aspecto importante de este sistema musical tiene que ver con los lugares de ejecución de las famosas “tocadas” y “danzadas”. En este sentido, pudimos observar que las “tocadas” y “danzadas” también se desarrollan fuera del barrio de Xonaca, llegando incluso a las calles aledañas al Centro Histórico. Este recorrido por la ciudad de Puebla llevado a cabo por las cuadrillas nos permitió corroborar que gran parte de los habitantes de la ciudad ya conocen la construcción sonora implementada por el carnaval, es decir, a partir del sonido percibido ellos “saben que ya vienen los huehues”, lo anterior se debe, muy probablemente, a que el carnaval ha sido oído y visto cada año por muchas generaciones. Sin embargo, los turistas o gente ajena a esta práctica cultural, quizá no reconozca la sonoridad característica de esta expresión carnavalera, pero esto no impide que sean atraídos por ella, al grado de detenerse unos minutos para disfrutar del baile y la música que ahí se genera.

Como hemos podido observar, el sistema musical del carnaval está compuesto por una serie de factores sonoros que puedes ser muy diversos, pero que se encuentran interconectados entre sí. Por nuestra parte, como ya lo señalamos, nosotros sólo quisimos contribuir a la comprensión de dicho sistema musical señalando algunos de sus elementos que consideramos importantes y que, en conjunto, nos han permitido acercarnos a este ámbito sonoro tan importante y representativo de la ciudad de Puebla.

PRESTIGIO SOCIAL DE LOS DANZANTES Y LOS MÚSICOS

Queremos iniciar este apartado señalando que los danzantes y los músicos cuentan con un prestigio social otorgado por el propio barrio, ya que cada año son los que ofrecen un “espectáculo” para los habitantes. Este prestigio social es uno de los elementos más sobresalientes de las cuadrillas de la 26 y la 28 oriente, condición que se ve reflejada en diversas esferas y se percibe mediante símbolos tangibles e intangibles, que a continuación explicaremos.

Uno de estos símbolos se refleja en el nombre que ambas cuadrillas han elegido para autoreferirse, es decir, las dos cuadrillas utilizan el mismo calificativo “La original”. En el caso de la cuadrilla “La 26 oriente”, como ya hemos mencionado anteriormente, los danzantes portan una faja color rojo bordada con la leyenda “Cuadrilla de la 26 oriente. La Original de Xonaca”. El nombre surge, según Héctor Hernández, por ser la primera cuadrilla del barrio de Xonaca y, por ende, por ser la más antigua (Entrevista etnográfica, Barrio de Xonaca, 3 de marzo, 2014).

De ella se desprendieron ciertos integrantes que posteriormente formaron otras cuadrillas, tal es el caso de la 28 oriente. Esta cuadrilla aún después de haberse separado, conservó el mismo adjetivo, sólo cambiando la calle. Ellos también portan una faja con la leyenda “Cuadrilla de la 28 oriente. La original”. Esta es una forma en la que ellos se distinguen de otras cuadrillas del barrio y de la zona metropolitana.

La música es otro elemento que les confiere a las cuadrillas tanto identidad como prestigio social. La música dota a los danzantes y sobre todo a los músicos, de una condición distinta a otras cuadrillas del barrio. Retomando a Fernando Nava (2010), podemos decir que la cualidad sobresaliente que los músicos poseen en muchas sociedades por encima de algunos personajes de las mismas comunidades, es dada por el hecho mismo de poseer el conocimiento musical que en la mayoría de los casos no es exclusiva de actividades de recreación, sino que se trata de una forma de vida, un conocimiento adquirido estrictamente por enseñanza a corta edad y muchas veces por herencia. Tal es el caso del señor Ignacio Muñoz y la señora Lucia Muñoz, quienes, además de poseer dicha cualidad, tienen el bagaje musical apropiado que les permite entender, codificar y transmitir la información adecuada, ligada directamente con la finalidad o función de la música del carnaval.

En este sentido, se comprobó que los directores de música de ambas cuadrillas: el señor Ignacio Muñoz Fuentes, músico director de la cuadrilla de la 26 (Véase fotografía 1); y la señora Lucia Muñoz Fuentes, directora del ensamble de la cuadrilla de la 28 (Véase fotografía 2), son hermanos. Los hermanos Fuentes son músicos reconocidos en el barrio de Xonaca, y además de contar con estudios musicales formales, tienen muchos años participando en el carnaval. Lo anterior nos permite notar cómo, para las cuadrillas no sólo es importante contratar a músicos que toquen en vivo, sino además, deben contratar a los que ellos consideran que son los “mejores”. De tal manera, la participación musical de los hermanos Fuentes en las respectivas cuadrillas representa un símbolo cultural que les confiere un alto grado de “prestigio”.



Fotografía 1. Ignacio Muñoz Fuentes, director musical de la cuadrilla “La 26 oriente. La original”. Autor: Ana Rosa Ramírez Sánchez.



Fotografía 2. Lucia Muñoz Fuentes, directora musical de la cuadrilla “La 28 oriente. La original”. Autor: Luis Miguel Madrid

USO Y FUNCIÓN DE LA MÚSICA

Año tras año el carnaval transforma las actividades cotidianas que se desarrollan en las calles de la ciudad de Puebla. El entorno se ve y se escucha de una manera distinta, los trajes de gala y las máscaras se desempolvan y recobran su lucidez, los personajes disfrazados se ponen a bailar al ritmo de las comparsas tradicionales. Por su parte, los habitantes de la ciudad perciben y disfrutan el baile de las cuadrillas, la música tradicional grabada o ejecutada en vivo, la fastuosidad de los trajes de los huehues, la picardía de los diablillos, etcétera.

Cabe agregar que son los huehues, la maringuilla, las diablitas y los diablos, quienes al son de la música danzan por las calles buscando entretener a los espectadores con repertorios musicales

como: la marcha, la estrella, las cuadrillas, listones o puentes, la primavera, la muñeca, el charrito, jarabe inglés, Atonilco, Jesusita en Chihuahua, la jota, la morena y la garrocha.

Recordemos que la música generalmente ha sido utilizada en diversos rituales lúdico-religiosos, y el caso del carnaval no es una excepción ya que se trata de una festividad que antecede a la cuaresma. Según nos comentan los integrantes de las cuadrillas de la 26 y 28 oriente del barrio de Xonaca, esta festividad tiene dos significados: el primero es religioso, significa adiós a la carne; y el segundo es lúdico, es decir, representa una burla dirigida hacia los que antiguamente eran los hacendados españoles (por ello la peculiaridad de las caretas de piel caucá-

sica, los ojos azules, el bigote y la barba cerrada), aunque también se integran aspectos que representan personajes, paisajes y mitos prehispánicos como el Popocatepetl, la Malinche, Hernán Cortés, etcétera.

Retomando a Alan Merriam, tenemos que “la palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; mientras que la ‘función’ hace referencia a las razones de este uso y particularmente a los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam, 2001: 276-277).

En nuestro caso, y en relación con lo que pudimos observar en las cuadrillas de la 26 y 28 oriente del barrio de Xonaca en Puebla, consideramos que uno de los principales *usos* de la música de carnaval es acompañar sonoramente⁹ el recorrido de los danzantes durante el periodo del carnaval,¹⁰ e incluso, incitar al público para que aplauda y coopere económicamente con la cuadrilla en cuestión (Véase fotografías 3 y 4). Por otro lado, una de las principales *funciones* de la música del carnaval recae en la transmisión de sentimientos que se potencializan durante este periodo festivo. Es decir, esta *función* de la música consiste en generar un sentimiento de pertenencia social barrial entre los miembros de la cuadrilla. De manera similar, creemos que otra *función* de la música de carnaval consiste en producir un sentimiento de alegría que a su vez, permite crear un ambiente festivo compartido entre los miembros de la cuadrilla y el público implicado.



Fotografía 3. Músicos y danzantes junto al carro de sonido cuadrilla “La 26 oriente. La original”. Autor: Ana Rosa Ramírez Sánchez

⁹ Según se nos informó, las piezas musicales son denominadas comparsas.

¹⁰ Cabe mencionar que también se emplean en otros eventos como en los festejos del 16 de Septiembre.



Fotografía 4. Vendedor de DVDs de la cuadrilla “La 28 oriente. La original”. Autor: Luis Miguel Madrid

A partir de lo anterior, podemos notar cómo el uso y función de la música del carnaval contribuyen de manera significativa a la conformación de escenarios festivos en donde se reúnen danzantes, músicos y público en general. Debido a la gran relevancia que adquieren estos escenarios festivos, todos los sujetos involucrados detienen sus actividades cotidianas para disfrutar de la música, la danza, los gritos y la representación burlesca que ahí se generan.

Antes de terminar este apartado queremos hacer mención de otra de las funciones de la música de carnaval cuya relevancia quedará demostrada en la sección siguiente. De momento, queremos sostener que dicha función consiste en coadyuvar a una apropiación de espacios (calles, esquinas, boulevares, etc.)

que devienen en espacios “efímeros”, es decir, que sólo existen con ciertas características mientras los huehues bailan al sonar de la música.

APROPIACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS Y ESPACIOS MUSICALES EFÍMEROS

Ya se ha mencionado que durante el carnaval comúnmente las “tocadas” y “danzadas” tienen como escenario ciertos espacios públicos. Al respecto, cabe señalar que para Ernesto Licona: “El espacio público como la cultura es dinámico, está en constante cambio, se conforma a partir de los diferentes usos y apropiaciones, así como por la interrelación social de diferentes personas y colectividades que lo usan” (Licona, 2007: 36-37). A partir de lo anterior, lo que nos intere-

sa resaltar es la idea de que los espacios públicos son susceptibles de ser apropiados por una infinidad de actores sociales de un determinado lugar (pueblo, barrio, ciudad, etc.). Al hacerlo, estos actores logran distinguirse dentro de un grupo con el que se identifican, basándose por ejemplo en la edad, el género, el trabajo o simplemente porque comparten hábitos en común.

En nuestro caso, pudimos notar que la apropiación de diversos espacios públicos (calles, barrios, esquinas, plazas, boulevares, etc.) llevada a cabo por los huehues durante el carnaval, es fundamental para la realización de dicha festividad. Cabe agregar que esta apropiación repercute también en la dinámica que los distintos actores realizan en esos espacios cotidianamente. (Véase fotografía 5) De esta manera, siguiendo con la propuesta de Licona, vemos que la dinamicidad de los espacios públicos depende de la apropiación que de ellos hacen distintos actores durante ciertos periodos específicos.



Fotografía 5. Apropiación del espacio público por la cuadrilla “La 28 oriente. La original”. Autor: Emmanuel Reyes Pacheco.

En relación con la apropiación de espacios públicos del centro histórico de Puebla por parte de los danzantes y músicos, los pobladores a quienes entrevistamos emitieron juicios diversos, que van desde la aprobación a la desaprobación, pasando por una amplia gama de matices. Por ejemplo, la señora Alicia Fuentes, quien afirma tener casi 30 años asistiendo como espectadora al carnaval, estando en el parque de San José¹¹ nos comentó:

¹¹ Este parque se encuentra ubicado entre la avenida 18 Poniente y la calle 2 Norte.

Pues mire es bonito el carnaval, es bueno que se sigan reproduciendo estas tradiciones, yo me acuerdo que antes iban vestidos los huehues con pantalón de manta y la música era diferente, antes todos tocaban el violín ahora son pocos y no traían sonido hasta te tenías que empujar para poder escuchar las melodías y verlos bailar, hoy ya con el sonido se escucha muy claro y aparte atrae más gente, bueno también depende del conjunto musical, este de la 28 se escucha bien, pero hay otros que la verdad no. (Entrevista personal, Puebla, Pue., marzo de 2014)

Sin embargo, como ya lo hemos anunciado arriba, la apropiación de espacios públicos del centro histórico de Puebla por parte de los huehues, no siempre es bien vista por las personas que transitan a diario en dichos lugares. Tal es el caso de ciertos automovilistas, quienes a gritos y sonidos de claxon exigen el paso. Incluso hay algunos conductores que, tan pronto como logran escuchar la música de los huehues, cambian su ruta y toman otras vías. Otro sector que no recibe con mucho agrado a los huehues son algunos comerciantes:

Voy a bajar la cortina disculpen, porque hay vienen los huehues ya se escucha la música y luego se aprovechan para venir a pedir cosas... No tengo nada en contra de ellos de hecho que bueno que mantengan sus tradiciones pero es que luego a veces algunos piden cosas y además se forma un tránsito impresionante en la zona por estas fechas. (Entrevista personal, Puebla, Pue. Marzo de 2014)¹²

¹² La persona entrevistada no quiso proporcionar su nombre.

Lo anterior nos permite ver que la música del carnaval también puede ser concebida como un tipo de mecanismo de alerta sonora. Es decir, por un lado atrae a más espectadores, pero por otro, es una señal que evita toparse con la cuadrilla.

Continuando con lo anterior, consideramos que la noción de “espacios efímeros” nos permitirá ahondar un poco más sobre las implicaciones derivadas de los procesos de apropiación de los espacios públicos por parte de los huehues, que ya hemos mencionado. Por “espacios efímeros” entendemos aquellos espacios que se crean para algún evento determinado, en el cual se improvisan escenarios o foros. Retomaremos esta categoría de Adriana Hernández Sánchez quien la emplea para referirse a la apropiación de un espacio público con el fin de llevar a cabo una práctica sociocultural en la que se desarrollan montajes por cierto tiempo pero que posteriormente desaparecen (2009: 144).

Por nuestra parte, creemos que la música del carnaval contribuye de manera muy relevante a la construcción de espacios musicales efímeros durante esta festividad. Basta señalar que sin música, el carnaval simplemente no podría realizarse. La música de carnaval interpela a corporalidad de los huehues, genera el movimiento característicos del baile, lo que a su vez, propicia la integración, el goce, la diversión de niños, jóvenes, adultos, adultos mayores, hombres, mujeres, travestis, lesbianas y homosexuales. Todos estos actores (e incluso los espectadores) se contagian de la alegría producida por los bailes burlescos que imitan a los

españoles. Del mismo modo, hay un despliegue de actividades complementarias llevadas a cabo por distintos sujetos, todas ellas, derivadas del carnaval: venta de calendarios, venta de videos, venta de comida, sujetos agitando una caja de madera¹³ al ritmo de la música solicitando cooperación voluntaria a los espectadores, etc. Todo ello es un claro ejemplo de creación de “espacios musicales efímeros” (Véase fotografía 6) debido a que, como podremos notar, este tipo de acontecimientos no se observan diariamente por las calles del centro histórico de Puebla sino sólo durante el periodo que dura el carnaval. Una vez que dicha festividad concluye, esas calles regresan a su cotidianidad.



Fotografía 6. Cuadrilla “La 28 oriente. La original”. Autor: Emmanuel Reyes Pacheco.

Para ilustrar lo anterior, a continuación se dará un breve resumen del recorrido que las cuadrillas de la 26 y la 28 oriente realizan durante el carnaval. Respecto al recorrido de la primera cuadrilla, el domingo 2 de marzo tuvieron las siguientes paradas: a) 26 oriente y 26 norte, b) 26 oriente y 14 norte, c) 50 norte, d) 48 norte, e) colonia 10 de Mayo, f) colonia Pino Suárez, g) colonia 5 de Mayo, h) 22 norte y 26 oriente, i) El Orange. El lunes 3 de marzo su recorrido fue el siguiente: a) Mercado Morelos, b) 16 oriente y 44 norte, c) 22 norte y 20 oriente, d) El Orange. El martes 4 de marzo recorrieron los siguientes lugares: a) 26 oriente y 26 norte, b) Jardín de niños Colegio Hemingway ubicado en la colonia Miguel Hidalgo, c) 22 oriente y

¹³ Debido al material y forma de la caja, los huehues la denominan “el muerto”, consecuentemente, quien la lleva es el “muerto”.

30 norte en el Bar “Bueno y que”, d) 46 norte y privada 13 de agosto en la colonia 10 de Mayo, e) la quema de la cola del diablo se realizó en el Boulevard Xonaca entre la 24 y 26 norte. Por último el domingo 9 de marzo bailaron en: a) 26 oriente y 26 norte, b) 32 norte y 24 oriente, c) 30 norte en la colonia Azteca con la Familia Bonilla, d) 40 norte 1210, e) 22 norte y 20 oriente.

Por su parte, el recorrido de la cuadrilla de la 28 oriente fue el siguiente. El domingo 2 de marzo: a) 28 oriente esquina con 22 norte, b) 14 oriente y 32 norte sobre la Avenida Xonacatepec, c) colonia 10 de mayo, d) 28 oriente esquina con 22 norte. El lunes 3 de marzo tuvieron las siguientes paradas: a) 28 oriente esquina con 22 norte, b) avenida 18 poniente y la calle 2 norte, c) avenida 18 poniente y calle 5 de Mayo; d) avenida 18 poniente y calle 2 norte en el Mercado 5 de Mayo, e) 28 oriente, esquina con 22 norte. El martes 4 de marzo su recorrido fue: a) 28 oriente esquina con 22 norte, b) avenida 18 poniente y la calle 2 norte, c) avenida 18 poniente y calle 5 de Mayo, d) avenida 18 poniente y calle 2 norte en el Mercado 5 de Mayo, e) 3 norte y 12 poniente, f) 3 norte y 10 poniente, g) 3 norte y 8 poniente, h) avenida Juan de Palafox y Mendoza frente al edificio del Carolino, i) la quema de la cola del diablo se realizó en la 28 oriente esquina con 22 norte.

En virtud de lo anterior, podemos sostener que todos estos espacios públicos como calles, avenidas, mercados, etc. por los que comúnmente transitan diversos actores sociales, durante el carnaval, se

convierten por algunos minutos en espacios musicales efímeros, dando lugar al tipo de escenario carnavalesco apropiado para que se desarrollen los bailes.

En estos espacios musicales efímeros la música cumple una función muy importante, dando lugar a una apropiación sonora del espacio, o lo que también podríamos denominar, una construcción de espacios sonoros efímeros. En relación con lo anterior, este espacio sonoro efímero del carnaval, aparte de contar con la sonoridad propia de los instrumentos musicales, también contiene sonidos diversos, entre los cuales, podemos destacar ciertos mensajes emitidos por micrófono: “vengan a ver a la tradicional cuadrilla de la 28 oriente la original”, “disfruten de esta tradición con la mejor cuadrilla del barrio de Xonaca la 26 oriente y los mejores músicos” y “última llamada ya va a comenzar la presentación del carnaval”, “no se pierda la participación del barrio de Xonaca para Puebla la original 26 o 28 Oriente”.

Por su parte, los músicos también se unen a esos llamados y, con sus instrumentos musicales, incitan a las personas a detenerse, disfrutar, aplaudir, participar o cooperar económicamente para cubrir los gastos del vestuario y la música. (Véase fotografía 7).

Como hemos podido observar, el papel de los músicos no es sólo el de tocar los instrumentos, sino también el de buscar captar la atención de los transeúntes para que también ellos se inserten en los espacios musicales efímeros que se ha creado. Cabe agregar que el carnaval depende en un alto porcentaje del equipo de soni-

do. Uno de los principales beneficios que ha otorgado el equipo de sonido y el teclado a las cuadrillas, se refleja en lo atractivo que es para el público, ya que la sonoridad a través de las bocinas tiene un alcance mayor. En el caso de Xonaca y específicamente en las cuadrillas de la 26 y 28 oriente, según la referencia de varios integrantes y vecinos del lugar, la música sigue siendo “tradicional” a pesar de la incorporación de instrumentos como el teclado, instrumento que según nos indicaron, más bien ha impactado de manera positiva en el carnaval.



Fotografía 7. Cuadrilla “La 26 oriente. La original”, vista desde el interior de la camioneta de sonido. Autor: Ana Rosa Ramírez Sánchez.

Es así como, a nuestro modo de ver, la música hace posible la coexistencia e interacción entre músicos, danzantes y público. La música también es el medio para que el muertero,¹⁴ al son de la música, pase con el muerto¹⁵ pidiendo cooperación económica a los espectadores. Del mismo modo, a partir de la música también se promueve la venta de calendarios y videos de presentaciones anteriores. Lo anterior nos permite ver que esta práctica del carnaval, en cierto sentido, también propicia la construcción de espacios económicos efímeros ya que hay un intercambio monetario a cambio del disfrute de un espectáculo, o bien, tiene lugar la compra de un artículo representativo de la cuadrilla. Desde nuestro punto de vista, todo este

¹⁴ Es el integrante de la cuadrilla que se encarga de recolectar la cooperación voluntaria que da el público por disfrutar el espectáculo.

¹⁵ Caja rectangular de madera que hace las veces de alcancía.

dinamismo de construcción y apropiación de espacios diversos es propiciado en gran medida por la música, y es a partir de ella, que todos esos espacios se encuentran articulados en torno a una misma festividad, en este caso, el carnaval.

CONCLUSIONES

El presente escrito nos permite ver cómo la música ha jugado un papel sumamente importante en la vida del ser humano, no solamente su función se remite al simple entretenimiento, sino que es tal su complejidad, que ha pasado por distintos procesos a través de los cuales, la música misma se ha convertido en un tipo muy peculiar de expresión comunicativa toda vez que contribuye a la construcción de distintos escenarios culturales. La música es un tipo de mecanismo a través del cual, los seres humanos transmiten información específica que impacta directamente en la subjetividad y en los sentimientos de una colectividad dada.

A partir de la observación en campo y de todo lo antes dicho en el presente artículo, podemos sostener que en el caso del carnaval, la música reafirma un tipo de identidad barrial que se expresa incluso más allá del propio barrio. Esto es posible, como ya dijimos, gracias a los mecanismos de apropiación de espacios públicos que se tornan en espacios musicales efímeros.

Por último, queremos agregar que, ya sea en el barrio de Xonaca o en el Centro Histórico de la Ciudad de Puebla, el carnaval es una práctica cultural cuya musica-

lidad permite generar emociones de asombro y curiosidad, de alegría y diversión; sentimientos que en conjunto dotan de sentido la construcción de los espacios musicales efímeros, y al mismo tiempo, permiten al público romper con las actividades cotidianas para disfrutar de este importante acontecimiento festivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Nava Fernando. (2010). "Las (muchas) músicas de las (numerosas) sociedades indígenas". En Aurelio Tello (coord.) *La música en México. Panorama del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, pp. 29-105.
- Attali Jacques. (1995). "Escuchar- Los ruidos del poder- El músico antes del capital- Comprender mediante la música". En *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México: Siglo XXI, pp. 11-35.
- Camacho, Gonzalo. (1996). "El sistema musical en la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla". En Jáuregui, J. y Olavaria M (coord.) *Cultura y Comunicación. Edmund Leach in Memoeriam*, México: CIESAS, UAM, pp. 499-517
- Hernández Sánchez Adriana. (2009). *El espacio público en el Centro Histórico de Puebla*, Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona.
- Llaven Yadira. (2010). El carnaval más antiguo de Puebla, el barrio de Xonaca, dará inicio este domingo. *La Jornada de Oriente*. (Consultado el 25 de marzo de 2014) Disponible en:

- <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2010/02/10/puebla/cul120.php>
- Licona Valencia Ernesto. (2007). (Coord.). *El zócalo de la Ciudad de Puebla- Actores y Apropiación Social del Espacio*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Martínez Vázquez Fernando. (2006). *El carnaval como forma de diferenciación social en San Nicolás de Bari. Panotla, Tlaxcala*, Tesis de maestría Universidad Latinoamérica, México, DF.
- Merriam Alan P. (2001). "Definición de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórico-teórica". En Francisco Cruces (ed.) *Las Culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, México: Trotta Editorial, pp. 59-78.
- Merriam Alan P. (2001). "Usos y Funciones". En Francisco Cruces (ed.), *Las Culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, México: Trotta Editorial, pp. 275-291.
- Nava Fernando. (2010). "Las (muchas) músicas de las (numerosas) sociedades indígenas". En Aurelio Tello (coord.). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, p. 29-105.
- Siegmeister, Elie, (1980), *Música y Sociedad*, México: Siglo XXI.
- Vergara Figueroa Abilio. (2013). *Etnografía de los lugares: Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*, México: Ediciones Navarra, pp. 41-70.

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 entretajan 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 entretajarse 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, microesferología*. 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.

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 desfasa 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.

MISCELANEA

Análisis del proceso ritual a través del sentido del prestigio social en los XV Años

MARIANA FIGUEROA CASTELÁN¹
fk_figuero@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo presenta un modelo de análisis de la celebración de los XV Años, concibiéndola como un *ritual de paso* mediante el cual se explicita el proceso de transición simbólica experimentado por una joven mujer a partir del abandono de un estado sociocultural y su inserción a otro, a través de una performativización simbólica constituida y justificada bajo el sentido de *prestigio anhelado*, cuya materialización se manifiesta a través del sistema objetual, las relaciones sociales, las formas simbólicas y los espacios seleccionados para el despliegue ritual, los cuales se conforman de intenciones que develan y reproducen la estructura social en la vida cotidiana así como en el desarrollo y organización del mismo suceso.

Palabras clave español: Ritual de XV Años, prestigio social, prestigio anhelado, ritual de paso, relaciones sociales estratégicas, sistema objetual, espacios rituales, formas simbólicas.

PRESENTACIÓN

¹ Docente en el Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

El objetivo de este texto es presentar un modelo de análisis teórico de la celebración de los XV Años, concibiéndola como

un *ritual de paso* mediante el cual se explicita un proceso de transición simbólica que experimenta una joven mujer a partir del abandono de un estado sociocultural para insertarse en otro a través de una performativización simbólica, la cual se constituye y justifica bajo el sentido de *prestigio anhelado*, basado en significados, deseos y percepciones del mundo cotidiano, así como de relaciones, posiciones, reconocimientos y estimas sociales que son relevantes para la vida en sociedad. Planteo que el prestigio anhelado se materializa a través del sistema objetual, las relaciones sociales, las formas simbólicas y los espacios seleccionados para el despliegue ritual, los cuales se conforman de intenciones que develan y reproducen la estructura social en la vida cotidiana, así como en el desarrollo y organización del suceso. Para su mejor comprensión inicio con la propuesta del modelo de análisis, prosigo con una definición de ritual y de ritual de paso y concluyo con la definición y discusión del prestigio anhelado.

MODELO DE ANÁLISIS

Los XV Años son un *ritual de paso* mediante el cual se reinterpreta el estado sociocultural en el que se encuentra (o se encontraba) una mujer con quince años de edad mediante un proceso de transición simbólica en el que funciones, símbolos y una serie de prácticas no sólo condensan lo perteneciente a los roles de un sujeto social, sino también a los significados, deseos y percepciones del mundo cotidiano, de sus relaciones y posicio-

nes sociales, de aquellos medios relevantes para la vida en sociedad.

Por ello, este *ritual de paso* permite vislumbrar las maneras bajo las cuales los individuos se movilizan, qué poseen y qué no, quiénes asisten, cómo lucen, quiénes los acompañan, qué “ofrecen”, cómo se comportan, etcétera. Por lo que este proceso permite adquirir y asignar posicionamientos en medida de la resolución de esos cuestionamientos; de tal modo que la quinceañera no será el único sujeto visible y cuestionable, también lo serán la familia, los amigos o demás presentes que se vuelven clave por su desempeño, gratitud o dádiva en función de las manifestaciones tanto económicas como simbólicas, legitimando así los rangos de prestigio que diferencian los estatus entre los que se reconoce a los individuos y sus roles. La posición que ocupamos en la estructura social nos obliga a cumplir las normas que garanticen la supervivencia de la misma, su funcionamiento y su eficacia, como afirma Raúl Nieto (2001: 51): “*en estos festejos, que los sectores populares realizan en ámbitos familiares y vecinales, es difícil no advertir una suerte de orgullo... por lo obtenido por los hijos, que encierra cierta promesa de ascenso social, o bien el reconocimiento del fin de la infancia y del juego, que marca la entrada al mundo adulto*”. El ritual, menciona Nieto (2001), permite que las personas transiten de un estado, una etapa o un ciclo vital (a través de una serie de prácticas y sentidos sociales) a otro social y culturalmente construido, el cual va a tener su propia serie de prácti-

cas y sentidos específicos. Pero también el ritual permite que una colectividad reelabore su sentido en el tiempo-espacio, que asuman nuevas etapas, posiciones y situaciones que les permitan transitar por sus ciclos anuales y por la historia.

Analizar la reconfiguración del prestigio social como sentido total del proceso simbólico de transición dramatizado en el ritual de XV años, permite reordenar el campo jerárquico y las formas de estructuración social de los sujetos implicados quienes son parte de un contexto específico. Por ello, el abordaje teórico del prestigio y del ritual de paso, brinda nociones que permiten vislumbrar este suceso como campo reproductor y reconfigurador de sentidos sociales² relevan-

² Los sentidos sociales son aquellos significados que permiten a los grupos sociales conocer e interpretar el mundo que los rodea; los considero como la facultad humana que permite significar los múltiples ámbitos de la vida diaria mediante un proceso continuo de entendimiento, percepción y reproducción de los parámetros mediante los cuales se explican y legitiman los hechos sociales. Según Marc Augé (1996: 35) el sentido es la relación y lo esencial de las relaciones simbólicas y efectivas entre seres humanos pertenecientes a una colectividad particular. Se consideran interpretaciones o puntos de vista que los sujetos tienen sobre el “ser” y “estar” personal y el de los demás, elaborándolos de manera simbólica a partir de fines específicos reflejándose en el lenguaje, en los objetos, prácticas y espacios sociales. Se constituyen a través de las experiencias individuales y colectivas que se imprimen en las prácticas y relaciones establecidas en momentos cotidianos o como parte de los extraordinarios; así, para cada grupo social se estima una serie de sentidos –principalmente de tipo hegemónico– que guían la realización de acciones específicas –como el gran despliegue económico que implica este ritual–,

tes en la vida de los sujetos que de él forman parte, mediante el despliegue de formas simbólicas antes, durante y después del momento ritual, lo cual conlleva estrategias colectivas e individuales que promueven el reconocimiento y la estimación de unos ante otros posibilitando su repercusión en distintos ámbitos de la cotidianidad.

De esta manera, es importante analizar al *ritual de paso* de los XV Años como formador de significaciones e interpretaciones que se materializan en un momento extraordinario, permitiendo basar el acto transicional en una serie de elementos simbólicos que al mismo tiempo que representan la transición de un estadio vital a otro, sugieren enunciar al prestigio como realidad anhelada inscrita en un momento compartido colectivamente. Por ello, se retoman algunas propuestas teóricas (clásicas y contemporáneas) que permitan dilucidar la perspectiva simbólica del ritual de XV Años –y su reproducción actual– como campos explicativos coherentemente dirigidos al reconocimiento de categorías que ayudan a defi-

las cuales tienen relevancia dentro de los parámetros de significación de este proceso por parte de los sujetos que lo “viven” y lo validan. Las múltiples realidades –dice Bourdieu (2007)– son construcciones sociales que se conforman de manera cultural, histórica y cotidiana, por lo que son interiorizadas y objetivadas tanto al interior como al exterior del grupo mediante diversas formas de percepción y reproducción; por su parte Berger y Luckmann (1984) proponen que la reproducción de los sentidos implica un nivel de reinvencción constante de la realidad a través de la materialización de las experiencias efectivas cuyo propósito final es inscribirse en una trama de sentido, una trama social.

nir las propiedades de los sujetos, sus funciones, así como los estatus que ocupan dentro de una compleja composición grupal.

Para comprender el prestigio a través de este ritual, se propone como modelo de análisis la descripción, comprensión y conocimiento de cuatro categorías que permiten observar intenciones relevantes de tipo contextual que inscriben simbólicamente el campo jerárquico de los sujetos que participan en él a través de elementos objetivos y subjetivos que se hacen presente en las distintas fases interpretativas de los XV Años, movilizándose en pos del (re)establecimiento de un orden social determinado. Así, las *relaciones sociales estratégicas*, el *sistema objetual*, los *espacios rituales* y las *formas simbólicas* son categorías que condensan la idea de un prestigio anhelado a partir de su presencia durante el proceso ritual, por lo que permiten analizar la noción de prestigio a través del *ritual de paso* de XV Años.

EL RITUAL

Un ritual es una secuencia estereotipada de actos que comprenden gestos, palabras y objetos, llevado a cabo en un lugar determinado con objetivos e intereses particulares de aquellos actores sociales que lo realizan (Van Gennep, 1986; Turner, 2007). Por ello su presencia, realización y repetición figuran como mecanismos reguladores de la vida social; mediante ellos se muestra el orden aparente de las cosas, así como los sentimientos de unión entre los grupos y sus partes.

Los rituales son elaboraciones colectivamente funcionales que permiten educar (Gámez, 2013)³ y pensar de forma dinámica (Durkheim, 2007) los sentidos sociales relevantes de la vida, siendo éstos categorías de entendimiento con base en la experiencia humana. Son las encargadas de proyectar, ordenar y reproducir de manera simbólica a la sociedad, su pensamiento y movimiento. Su realización implica lugares especiales que evoquen panoramas estructurales en tanto se generan temporalidades cargadas de emoción, respeto, creencias, valores y una posterior algarabía ante la validez de los campos reguladores de la colectividad.

Los rituales entonces poseen un valor social en tanto reproductor de significación y propósitos. Este contenedor es paradójico y ambiguo, pues su presencia indica la concientización de todos los elementos tanto objetivos como subjetivos de los que se apoya, para así consolidar de manera solemne y festiva lo relevante, lo correcto e incorrecto culturalmente consensuados⁴. Así el ritual

³ Asesoría personal.

⁴ El contenido performativo e ideológico del ritual —menciona Da Matta (2002)— abre un panorama de sentidos en cuanto a su situación invertida del mundo y por lo tanto el ritual muestra el plano invertido de la realidad debido a la presencia de distintos planos que ponen en escena los valores y normas sociales recurriendo incluso a elementos prohibitivos o transgresores que permitan avalar su contenido; por lo que se muestra como un plano único conformado por distintos planos al cual se le debe analizar como un espacio social constituido por reglas y lógicas propias.

reconcilia y conflictúa (Gluckman, 1962), puede entrelazar la tradición con la modernidad, por lo general parte de un individuo pero interviene y es importante para la colectividad, se presentan elementos objetivos fundados en lo subjetivo, se desarrollan discursos relacionados a la naturaleza de los hombres y su mundo pero contruidos mediante dispositivos culturales; es una escenificación de lo real y lo imaginario. (Lorente: 2008).

Al ser el ritual un momento de reconfiguración de los principios básicos de entendimiento, permite su función como puente para el cambio sociocultural de un estado o situación a otra a partir de fines específicos, ya sea en su carácter de aflicción o en de crisis vitales (Turner, 2007), representando formas efectivas de resolver –por transición o permanencia– las contingencias sociales.

Por tanto, considero al ritual como un proceso social colectivamente funcional en el que intervienen fines o creencias específicas impresas de valores y significaciones morales que a través de un lenguaje simbólico de objetos, gestos, palabras y actos, presentes en un tiempo-espacio determinados, las recrean en forma de prácticas repetitivas, metafóricas y estereotipadas que determinan los modos de perpetuar, reforzar, estructurar y dar sentido a los vínculos relacionales, a las jerarquías posicionales y a las dinámicas sociales encargadas de reproducir, equilibrar y establecer un aparente orden de la vida en sociedad. Señala Díaz (2008) que aquellas experiencias que sitúan al sujeto en tiempos,

lugares e historias, constituyen conocimientos que se encarnan en forma de rituales, reproduciendo y dramatizando todo aquello que presenta principios, valores, realidades, fines y significados.

El ritual de paso y el proceso de transición

La celebración de XV Años es un *ritual de paso*⁵ en el que intervienen prácticas que responden a situaciones específicas relacionadas a ciclos vitales y sociales (ya sea en contextos urbanos o rurales), enfocados a las jóvenes mujeres de esa edad. Los XV Años presentan la transición de un estado socioculturalmente construido a otro –infancia social a pubertad social⁶ (Van Gennep, 1986)⁷–,

⁵ Que refiere a la transición o cambio simbólicos.

⁶ La cual hace referencia a la etapa posterior a la niñez, sin embargo es una noción bastante compleja que los sujetos implicados en ocasiones refieren a la juventud, a la vida adulta o a la pubertad: “*se convierte en señorita*”, “*deja de ser niña para convertirse en mujer*”. Como tal, la chica no es mujeres y posiciones muy distintas a los asignados para los infantes. Así, la pubertad social es una fase vital de temporalidad diversa que depende más de los procesos rituales que de los aspectos fisiológicos de la persona.

⁷ Arnold van Gennep (1986) propone estos conceptos, aclarando la diferencia entre la “pubertad fisiológica” y la “pubertad social”. La pubertad fisiológica se manifiesta en las jóvenes a partir de los cambios físicos presentados en el cuerpo como es el hinchamiento de los senos, el ensanchamiento de la pelvis, aparición de vello en el pubis y por el primer flujo menstrual; aunque estos cambios son poco determinables y varían de persona a persona; por ello hablar de *pubertad social* funciona para establecer una etapa de vida separada de la concepción

la cual supone una dimensión sagrada por su despliegue en ámbitos religiosos y profanos que permiten establecer un vínculo entre la lógica social, las instituciones y las emotividades experimentadas de manera grupal (Durkheim, 2007). Esta solidificación colectiva necesaria, pone en marcha una serie de constructos discursivos verbales y no verbales a lo largo del proceso ritual, implicando diferentes fases permeadas por intenciones o condicionantes cotidianos que se revisten de significación tanto en el momento de la organización como en el religioso y el festivo, posibilitando así que los campos ideacionales más importantes en el día a día puedan esclarecerse (Da Matta, 2002) —y reproducirse— mediante la transición vital/social de las mujeres en determinados contextos sociales, que de manera extraordinaria materializan el orden de las cosas y su rango de importancia.

de niñez a partir de una serie de ritos que los grupos sociales delimitan para identificar la transformación en hombre o mujer con la serie de normas y roles sociales que se le asignan a estas categorías. Como no es posible establecer una edad específica a partir de la cual todas las jóvenes se inician en la pubertad fisiológica, la *pubertad social* permite entender ese sentido de transición a partir de la puesta en escena de rituales que establezcan una separación del mundo social asexuado seguida de ritos de agregación al mundo sexual socialmente normado. Tal es el caso de la aprobación del noviazgo en el ritual de los *quince*; si bien la mayoría de las quinceañeras ya tienen la capacidad física y orgánica para concebir (pubertad fisiológica), su comportamiento sexual será restringido a partir de la serie de normas y esquemas socialmente establecidos del grupo al que pertenece (pubertad social).

Los rituales son sustentados por actores sociales clave dentro de él⁸, quienes “explican” el suceso (la transición) a través de una serie de prácticas sociales tanto religiosas como festivas, así como por toda clase de objetos simbólicos que influyen en gran medida en la creación o reafirmación de los modos relacionales en los que se mueven o pretenden movilizarse los sujetos partícipes, desde su organización hasta que se recuerden como celebraciones pasadas.

Para Víctor Turner (1988) los *rituales de paso* presentan tres fases a partir de las cuales se desarrollan las ideas primarias que sustentan la transición —separación, liminalidad y agregación—, sin embargo, es necesario insistir que el ritual de XV Años como proceso permite ampliar estas tres fases más allá del momento festivo, pues las concepciones sociales que implica su realización emergen en temporalidades diversas dependiendo de su impacto o importancia individual o colectiva⁹; sin embargo, la propuesta de Turner (1988) es necesaria para iden-

⁸ En el caso de los XV Años serían la joven quinceañera, el representante religioso, los padres, padrinos, compadres, chambelanes y algunos invitados especiales.

⁹ El proceso ritual de XV Años propuesto en esta investigación, no se define con un principio y un fin. Las fases son poco claras pero presentes, tanto en el acto ritual como en el proceso en general (como en la organización, la pre-fiesta o la post-fiesta). Por lo que las transiciones, agregaciones o separaciones se reflejan en las jóvenes quinceañeras pero también en otros sujetos que a partir del ritual se van relacionando con otros círculos de socialización y estructura antes, durante y después del suceso.

tificar de manera etnográfica la transición de manera dramatizada¹⁰.

La primera fase (de separación) comprende el comportamiento simbólico significando la desvinculación individual o del grupo del estatus que tenía (antes del ritual) determinado por la estructura social. La segunda fase (de liminalidad) es más confusa o ambigua, las característi-

¹⁰ Victor Turner define el *drama social* como la situación generada por conflictos y contradicciones que surgen cuando la convivencia diaria o las relaciones institucionales son quebrantadas por dos o más sujetos, trasladándose en ocasiones a los ámbitos de la ritualidad y el *performance*. El *drama social* se fundamenta en cuatro fases que permiten su observación y análisis: *La quiebra* –fractura pública y notoria ante la deliberada falta de cumplimiento de alguna norma esencial que regula la interacción entre las partes implicadas. *La crisis* –fase en la que existe una tendencia a que la quiebra se extienda hasta llegar a conjuntos de relaciones relevantes mayores, creando una tajante división entre las partes. *La acción de desagravio* –situación en que los miembros representativos y conductores de cualquier tipo de sistema sociocultural e institucional ponen en operación ciertos “mecanismos” de ajuste y reparación mediante amonestaciones personales, públicas o jurídicas dependiendo de la magnitud de la crisis; y *la reintegración* –fase en la que se busca incorporar a las partes en disputa a la dinámica diaria regulada muchas veces mediante los rituales. Por ello, aunque el *drama social* pueda reflejarse en ocasiones en el ritual de XV Años no se fundamenta en éste; sin embargo, sí se empleará el término de *dramatismo/dramatizada(o)*, que en esta investigación se refiere a la situación performativa que en el caso de los *Quince* refleja posturas y consensos valorativos y reglamentados dentro de un sistema sociocultural determinado a través de despliegues escenográficos, metafóricos y de conductas como los bailes, los objetos que fundamentan la transición o las maneras de comportarse durante la misa o la fiesta, entre otros.

cas del ritual pasan a una esfera o dimensión en la que no posee muy pocos (o ningún) atributos del estatus pasado o del futuro. En la tercera fase (de agregación o reincorporación) el rito es consumado y se estabiliza nuevamente, en virtud de ello se torna una situación donde los individuos vuelven a tener derechos y obligaciones al tener ya un status, un papel y rol social claramente definido en la estructura social del grupo.

La liminalidad como estado social de un sujeto, muestra a la esfera cultural disgregada en sus elementos constitutivos (Van Gennep, 1986), los cuales serán reelaborados según los hechos presentes en la situación ritual. En la fase de la liminalidad, el sujeto se encuentra en una condición en la que no forma parte ni de la estructura ya adquirida, ni de la que se deberá adquirir; la sociedad deja por momentos al individuo y consiente lo que nunca antes le había permitido y lo que posteriormente no le permitirá. Para Turner (1988) es por medio de este mecanismo que la sociedad se renueva: en la fase de liminalidad emergen nuevos bríos ante la atención social interesada en la observación de los individuos y las posibilidades de una anti-estructura que posteriormente se estructurará; en esta fase emerge el verdadero sentido de *communitas*, es donde fluye una sensación de comunidad y gran sentimiento de proximidad e igualdad colectiva. Se sufre socialmente la liminalidad, en cuanto la anti-estructura validada constituye de manera más intensa el espíritu de la comunión. En los rituales de paso se confirman las realidades sociales en

tanto mayor sea la retribución colectiva y la humildad con la que se presente la transición, ya que es la misma comunidad la que se encarga de avalar el cambio y la situación de la estructura posterior. En sí, la liminalidad es el reino de las posibilidades, por lo que es en ella donde se generan los sentidos de la vida.

Los rituales –tanto de crisis vitales como de aflicción– (Turner, 2007) implican una transformación cualitativa que remite a roles, jerarquías, edades, estaciones, saberes, creencias y valoraciones en su puesta en práctica; a través de indumentarias, discursos, temporalidades, espacios, performance, música, objetos, gestos y expresiones se pueden legitimar las intenciones colectivamente significativas. Los rituales son actos repetitivos que a partir de su reiteración conllevan a la reproducción del orden, la estructura y la cohesión socioculturales, permitiendo ser analizados mediante los códigos semánticos propios que ellos disponen. Estos códigos emergen tanto de la experiencia pública como de la privada, pues son situaciones cotidianas pactadas convencionalmente que condensan en su ser los múltiples aspectos de la vida, proponiendo así que la fractura extraordinaria de su hacer sugiera la continuidad de sus trivialidades. Aunque los rituales designan conductas específicas vinculadas a situaciones precisas de un determinado origen, las reconfiguraciones que conllevan su repetición sugieren mostrar en su innovación los sentidos relevantes de la acción aunque en ocasiones sus bases primarias suelen ser poco claras, sin embargo la actitud de

respeto o fe con la que se llevan a cabo constituyen mundos de significado ante los cuales se avalan (Durkheim, 2007 y Díaz, 1998).

En el *ritual de paso* de XV Años se revelarán las pautas e ideas sociales preestablecidas entre los actores (parentesco, posiciones estructurales, estratos sociales, categorías de reconocimiento, estatus políticos, etcétera) al mismo tiempo que se visibilizan las alianzas y posiciones coyunturales de interés y amistad, las redes de relaciones personales, las relaciones informales, el carácter individual, el estilo personal, la destreza retórica, las diferencias morales y estéticas, así como la toma de decisiones en momentos específicos; todo ello inmerso en el despliegue de símbolos dentro de la comunicación humana hablada, escrita o *metafórica*. Mediante el dramatismo ritual se pone en evidencia lo normado y lo no-normado, así como sus posibilidades y consecuencias. De esta manera, el ritual como proceso (en sus fases organizacional, religiosa y laica) funge como una operación simbólica (Reygadas, 2008) que permite la reproducción de la vida social mediante su dimensión estratégica de reciprocidad, constituyendo estructuras de identidad y arraigo a una colectividad, al mismo tiempo que se reproducen sus categorías jerárquicas. De esta manera, los grupos sociales legitiman las desigualdades, proveyendo de posicionamientos a quienes, en este caso, consolidaron la ejecución extraordinaria del ritual como reflejo de las clasificaciones, desigualdades o categorías consolidadas en la vida cotidiana; menciona David Lagunas (2009)

que la fiesta de XV Años es un ritual de paso altamente emocional compartido por una comunidad que a través de su actitud ceremonial, reproduce y estimula roles y estatus culturalmente contruidos.

El ritual como momento extraordinario

El ritual de XV Años como momento extraordinario, fundamenta en su sentido temporal las cuestiones que de forma cotidiana pasan desapercibidas pero que sin embargo nutren los sentidos que en él se pondrán en marcha como reclamo a determinadas necesidades de reproducción o consideración; por tal se convierten en acciones a-temporales (Turner, 1998) que conjugan en su realización momentos pasados y futuros dentro de una situación presente de transición o cambio. En un mismo tiempo extraordinario se conjuga la infancia y la adolescencia, la familia y las amistades, la escuela y el trabajo, la religión y la secularidad; todo ello para establecer las fases rituales con las que la colectividad argumenta la relevancia de la puesta en práctica y la legitimación de los cambios que coadyuvan a la eficacia simbólica de los preceptos sociales cotidianos, a través de herramientas discursivas que reafirman los modelos hegemónicos de la convivencia y el orden social. De esta manera los rituales se estructuran con espacios sagrados en donde los sujetos dramatizan el sentido último de su existencia como seres sociales, las condiciones que los hacen posibles y la exhibición de modelos representativos de y para la vida en colectivi-

dad, procurando que su duración trunque la trivialidad mostrándolo como un fenómeno que se socializa a través de una lógica de interpretación específica.

La representación del ritual de XV Años como momento extraordinario –dice García (2005)– presenta formas de asumir constructos específicos del ser social, por lo que es en esta fiesta donde se reiteran, reafirman y festejan las adscripciones lógicas y naturales de las concepciones hegemónicas del proceso vivencial. Es por esto que el ritual de XV Años es un proceso social que rara vez se limita sólo al momento de la celebración, y de ello que las tres fases propuestas por Turner (1988) abarquen algo más que el momento festivo; puede comenzar años antes, entrar en clímax el día de la celebración, y concluir que las fotografías o “recuerditos” colocados en algún lugar de la casa sean consumidos por el tiempo. Sin embargo, la transición presenciada en ese día extraordinario sí requiere de determinados mecanismos que permitan hacer visibles las fases ideales de representar la crisis vital de uno de los miembros del grupo, representando de manera performativa el abandono de un estadio y la agregación al subsecuente.

El ritual contiene un carácter aglutinador y convocante social que rebasa los acontecimientos rutinarios que mueven la vida de los sujetos (Da Matta, 2002). Los rituales se confrontan a los tiempos y espacios rutinarios, homologando la participación social en una reestructura organizacional para un acontecimiento en específico; el nivel de participación social está destinado *ex profeso* a la

actividad ritual y a los fines sociales que el mismo suceso demande. Entonces, las fiestas de XV Años son momentos extraordinarios marcados por la alegría y por valores considerados altamente positivos; lo que se ve como algo negativo es la rutina de la vida diaria, pues en ella las jerarquías, por ejemplo, son determinantes, siendo en el ritual donde se sugiere una flexibilidad y, por lo tanto, su reconfiguración. Así, la función de la fiesta es ordenar el tiempo y ordenar la vida social (Leach: 1985), por lo que la misión de los ritos de pasaje es marcar el orden de las etapas de los ciclos vitales y las virtudes que trae consigo.

El ritual como acto sagrado

Considerar al ritual de los *Quince* como regulador simbólico de los comportamientos y los órdenes morales, es situarlo como un sistema de valores y categorías de dignidad que posibilitan su consolidación como situación sagrada no sacramental¹¹. Las creencias que se adhieren a ciertas doctrinas religiosas, míticas, ideales o mágicas implican una actitud mental del

orden de la fe, no sólo como prescripciones sino como terrenos de confianza y explicación de esas creencias e intenciones (Maisonneuve, 1991). Esa fe se dirige a valores que se revisten de un carácter sagrado, por lo que es necesario subrayar que esta noción no necesariamente es opuesta a lo profano sino que implica una dimensión de sensibilidad y emoción que puede insertar lo puro-impuro, el orden-desorden y el respeto-transgresión en un mismo momento practicado. Por lo tanto, menciona Díaz (2008) que los rituales son una forma contenedora de información relacionada a valores, principios, realidades, fines y significados constituidos en otras situaciones espacio-tempóreas que presentan una relativa transparencia e interpretación ante el grupo implicado.

El ritual de XV Años o *Quince*s (XV's)¹², es una reinención de la tradición (Hobsbawn, 1983) que tal parece tiene orígenes prehispánicos en México¹³ al realizar celebraciones destinadas a las mujeres que llegaban a cierta edad fecunda¹⁴, momentos en los que se significaba socialmente el cambio “natural” de la infancia social a la pubertad social (Van Gennep, 1986).

¹¹ Dentro de los preceptos religiosos de la iglesia católica, existen siete sacramentos que junto con sus rituales respectivos, introducen a los individuos a una dinámica de reproducción y entendimiento social, los cuales son: bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, unción de los enfermos, orden sacerdotal y matrimonio. Los XV Años como tal no son sacramentos, sin embargo la religión le ha brindado ciertas herramientas litúrgicas que los inscribe como situaciones sagradas de poder, orden, dominio y explicación. Aporte del Dr. Luis Arturo Jiménez Medina. Asesoría, 2013.

¹² Como suele denominarse popularmente.

¹³ De Sahagún, 1997 y <http://mx.noticias.yahoo.com/video/la-otra-cara-los-xv-110000732.html>

¹⁴ Las crónicas religiosas del siglo XVI de Fray Toribio de Benavente (1979), Bartolomé de las Casas (1986), Juan de Torquemada (1975) y Bernal Díaz del Castillo (1986), entre otros, mencionan en sus relatos las festividades públicas, entre las cuales se encontraban las vinculadas a las mujeres, la fertilidad y la muerte (Asesoría académica externa con la Dra. en Historia Paulina Martínez Figueroa, 2007).

A la conquista de los españoles se agrega a esta celebración indígena la misa católica (De Sahagún, 1997) y los amplios vestidos de corte europeo¹⁵, introduciendo a esta práctica nociones religiosas relacionadas con la edad a la que la Virgen María había otorgado su vida a Dios, siendo preñada por el Espíritu Santo a los quince años¹⁶; debido a su representación como espacio contenedor de principios sociales, hace menos de 10 años la iglesia católica aprobó un liturgia específica para esta celebración¹⁷ (Parra, 2007). Para la religión cristiana, los XV Años representan un tipo de *preboda* pues la joven portará un anillo que simboliza la unión con Cristo y el cual sólo será remplazado por el que le otorgue un hombre el día del suceso matrimonial. Este campo significativo se complementa con nociones de tipo biológica que le atribuyen a esta edad la presencia generalizada de la primera menstruación¹⁸; el momento de la fertilidad.

La multiplicidad de referencias reconfigura los sentidos que inscriben lo sagrado a la práctica ritual, los cuales se conjugan en un solo saber: el social; por lo que su puesta en práctica respon-

de a un proceso complejo de inversión cotidiana (Maisonneuve, 1991 y Da Matta, 2002) en donde cada uno de los elementos que lo van generando consolidan los preceptos más básicos de la regulación social. El hecho de “presentar a una joven ante la sociedad”¹⁹ a determinada edad, muestra un plano experiencial de conducta social legitimada que permite entrelazar las cuestiones institucionalizadas de la vida. La presencia de los XV Años en la contemporaneidad juega un papel importante en tanto justificador del convenio colectivo, del despliegue de las innovaciones y de la presencia de un pasado muy remoto, que aunque no exista o no sea claro²⁰, imprime en su realización una respuesta válida ante los hechos sociales significativos.

En sociedades contemporáneas como la mexicana, las reconfiguraciones por las que ha pasado el ritual de XV Años lo posicionan dentro de ámbitos festivos más que en los religiosos, pues son los primeros los que presentan la transición –y otros tantos sentidos– de forma más clara, eficaz y concurrida; sin embargo la segunda no ha sido abandonada completamente, pues la relación con lo sagrado es indudablemente necesaria para muchos e incluso para el entendimiento de los sentidos que referencian los cam-

¹⁵ <http://mx.noticias.yahoo.com/video/la-otra-cara-los-xv-110000732.html>

¹⁶ Testimonios de sacerdotes católicos.

¹⁷ Una de las funciones características de la institución religiosa es precisamente, coaptar celebraciones públicas o laicas a situaciones de cohesión y orden social mediante creaciones litúrgicas o sacramentales que sirvan de presencia autoritaria cuasi-dominante. La Iglesia se refleja y posiciona ante los hechos sociales.

¹⁸ Testimonios.

¹⁹ Testimonios.

²⁰ Los XV Años también refieren a la celebración religiosa en la que se tomaban los hábitos en las órdenes religiosas por parte de las jóvenes en siglos pasados, o a los denominados *ritos de nobleza* por parte de las jóvenes doncellas de la Edad Media Europea (Martínez, 2007).

bios vitales. Por tal la fiesta, la celebración religiosa o ambas, crean puntos de referencia generalmente paradójicos que parecieran ser contradictorios, pero que en realidad responden al carácter de concientización colectiva e individual en la que se fundamentan estas prácticas, creando en el aspecto laico formas de efervescencia colectiva muy parecidas a las religiosas (Durkheim, 2007; Maison-neuve, 1991).

Menciona Maisonneuve (1991) que en los contextos contemporáneos se muestra una creciente secularización de las formas rituales debido a la resemantización de los preceptos religiosos ante las crecientes ideologías de tipo civil. Las representaciones culturales de corte religioso muestran los fenómenos sociales bajo sustentos sagrados es decir, emocionales, inscritos en una lógica de respeto, creencias y fe ante los cuales se pronuncian; por ende, aunque la realización ritual parta de lógicas seculares, éstas se instituyen como modos de pensar, actuar y sentir emotivos (Durkheim, 2007) plantados en una lógica social mucho más amplia (Díaz, 1998). Lo sagrado entonces no sólo es la relación entre los grupos y lo sobrenatural, también con cualquier otra institución que sugiera velar por el bienestar y reconocimiento de sus miembros; de tal manera que el ritual como situación institucionalizada expresa simbólicamente a la sociedad en su pasado, presente y futuro representando así sentimientos de unión y reafirmación ante lo familiar, lo colectivo, lo político, lo económico, etcétera (Gámez, 2013)²¹.

Así, en la contemporaneidad el individuo –de manera imaginaria– representa lo sagrado en distintos órdenes de la vida y por ello es comprensible que los procesos de construcción de subjetividad, de estatutos personales y de valores creenciales sean mediados por actos rituales; de este modo un evento de XV Años es un punto crítico donde el sujeto “se hace” mediante un dispositivo social: el ritual (Nieto: 2001). Aunque su realización no parta necesariamente de fundamentos sacramentales religiosos (como el bautizo o el matrimonio), su presencia en la actualidad lo muestra como proceso solemne-lúdico en tanto validación institucional, reproducción organizacional y liturgia de tipo cívico (Jiménez y Escalante, 2009). El ritual es una situación sagrada en tanto su oposición a los ámbitos cotidianos de la vida (Eliade, 1981); su fuerza permite trasladar las figuras profanas a un ámbito sagrado reconociendo las propiedades que cada una de ellas presenta (Díaz, 1998; Da Matta, 2002), y de esta manera hacer visibles las ideas y sentimientos que coadyuvan a la reconfiguración de los sentidos sociales.

El ritual como dramatismo

A través de los discursos religiosos, parentales y los propios de las quinceañeras, el cambio de un estadio a otro implica una nueva etapa cargada de libertades no separadas de las responsabilidades; ya que si bien esta fase condensará nuevos permisos para el maquillaje, las salidas noc-

²¹ Asesoría personal.

turnas, las formas de las prendas de vestir o el novio “formal”, coinciden en los lineamientos del buen comportamiento (no llegar tarde, *darse a respetar*, comportarse como una chica decente...) en los nuevos contextos en los que ahora se inserta, encausándola siempre “...hacia el buen camino”²² Como dice Luis Arturo Jiménez (2012)²³, el ritual de XV Años representa la inserción de una niña a un nuevo orden de las cosas; se presenta como un sujeto óptimo para las nuevas condiciones socioculturalmente estructuradas que le presenta su ciclo ritual, enmarcándola en una suerte de obligaciones destinadas a la vida marital, a la procreación y a la validez de los mismos, presentando una forma simbólica de *intercambio* de una mujer por una reorganización social.

De tal manera, este *ritual de paso* presenta escenificaciones que permiten simbolizar el cambio de una etapa a otra, posibilitando su entendimiento mediante comportamientos, objetos y ambientaciones que proyectan modelos específicos de la vida humana; siendo ésta una característica específica de las celebraciones en nuestros contextos. Se observan indumentarias, bailes y narrativas que en palabras de Víctor Turner (1988) dirigen la transición a partir del abandono de una etapa, la concientización del cambio y la agregación al nuevo orden; es por ello que se observa un dramatismo del fin de la infancia social, la presentación

de los nuevos marcos interpretativos y relacionales, y la inserción al inmediato estado que suele estar acompañado de todo tipo de reinterpretaciones. Todo ello presenciado ante una colectividad reunida en un tiempo-espacio específicos y bajo categorías de entendimiento socialmente compartidas.

Por tal, los procesos rituales se consideran medios que permiten materializar la vida social a través de dramatismos basados en *saberes* y conocimientos adquiridos, aprendidos o aprehendidos, así como deseos, anhelos, aspiraciones, intencionalidades, emociones y todas aquellas construcciones propias del sujeto o de la colectividad, las cuales no difieren mucho a lo establecido socialmente porque son un reflejo de ello sólo que de manera metafórica, pues se encuentra inserto en el campo simbólico de lo extraordinario, permitiendo comunicar de forma coherente el proceso de transición a través de la producción y reproducción de los capitales simbólicos que se consideran convenientes.

EL PRESTIGIO

Para presentar la transición simbólica de la que es parte la joven quinceañera, el despliegue simbólico y económico de los capitales que poseen padres, familiares, amigos y posibles padrinos, sugieren una suerte de reconocimiento social –tanto transicional como jerárquico– generando alianzas que se insertan tanto en la realización del acto como en la convivencia futura de sus partícipes. Anhelar el prestigio suscita visibilizar el posi-

²² Parte muy señalada en los discursos tanto religiosos como parentales.

²³ Asesoría personal.

cionamiento simbólico de los sujetos dentro de una jerarquía social, la cual se obtiene a través de relaciones, de inversiones económicas, del arreglo y comportamiento de los individuos, de la posesión de ciertos objetos, la apropiación de espacios, entre otros. Por tal, el prestigio será considerado como el reconocimiento, la estima (Mauss, 1979), el respeto y la aceptación que surge por parte de los miembros integrantes de una sociedad hacia un individuo o grupo de individuos que mediante la legitimación colectiva, sustenta o no el cumplimiento de los compromisos sociales y, por ende, su identificación dentro de las jerarquías colectivas.

El prestigio es una valoración aspiracional y diferencial que es atribuida a un reconocimiento (por lo general superior) ocupado por un individuo o colectividad respecto a otros individuos o colectividades del mismo tipo, en donde variables como el dominio político, el económico, las capacidades intelectuales y sociales, los méritos escolares o laborales, y las mismas formas de practicar lo cotidiano y lo extraordinario, permiten vincularlo con los posteriores posicionamientos adquiridos –y continuamente reforzados– permeados por nociones de poder y riqueza contextualmente orientados (Sánchez, 2013). Los sujetos materializan estos atributos mediante el despliegue de elementos que implican el reconocimiento colectivo y permitan posicionarlos –y nombrarlos– dentro de un constructo jerárquico basado en significaciones específicas que influyen en la reproducción y consolidación

de la diferenciación perenne entre los sujetos y los grupos; pues el prestigio es, “sólo para unos cuantos”. Por ello establecer cierto tipo de relaciones socio-familiares (Reitano, 2007), la obtención o denominación de los títulos sociales o los grados académicos (Gervás, Starfield, Minué y Violan, 2007; Chávez, 2013 y Salas, 1992), la ocupación laboral que se tenga (Daroch, 2012 y Bourdieu, 2012), el lugar en el que se estudia (Santamaría, 2013 y Loaeza, 1983), el grupo de edad al que se pertenezca (Cisneros, 2013), el tipo de comida o bebida que se prepare o consuma (Aranda y Esquivel, 2007), el lugar que se habita (Gil, 2000), los gustos que se posea (Bourdieu, 2012) y la misma movilidad social (Valenzuela, 2005), se convierten en símbolos de posición social que ejercen jerárquicamente un poder económico, político y social que fortalece –y se fortalece– por la estructura colectiva explicitada en el acto ritual (Checa, 1992), así como en las prácticas diarias.

Las posiciones sociales que se ocupan en lo cotidiano se neutralizan o se invierten en los rituales. En el caso del de los XV Años, es importante que la familia demuestre la capacidad de ofrecimiento a los asistentes en función de la comida, el alcohol, la música, el salón, entre otros, para posicionarse simbólicamente dentro del grupo, o con actores específicos, como los compadres, patrones de trabajo o familiares con los que se tiene una estrategia social. Entonces el ritual de XV Años puede ser definido –desde la perspectiva del prestigio– como un proceso que permite un tipo de intercambio social y que ubica a los sujetos a partir del mo-

vimiento de bienes que tienen valor de cambio, valor de uso y valor simbólico, lo que permite el posicionamiento social y la creación de alianzas y estrategias sociales entre dos o más grupos²⁴.

En el caso del ritual de XV Años, el padre de la quinceañera será el encargado de retribuir a su grupo social la ventaja económica mediante el gasto excesivo en todos los aspectos (comida, bebida, salón), para esto se recurre en ocasiones al endeudamiento como estrategia para satisfacer las necesidades simbólicas de los invitados, pero que al fin y al cabo lo sitúan simbólicamente y le proveen *prestigio* por medio del consenso que se renegocia durante el ritual mismo. Por ello se observa en la fiesta de XV Años la conjunción de *saberes* con objetos que permitan orientar las intenciones sociales e individuales bajo formas diversas de mantener su realidad, significando tanto la transición como el banquete por ejemplo; por lo tanto en el ritual de XV Años, el prestigio será reconfigurado en cuanto despliegue de capitales al mismo tiempo que será reconfigurador del “respeto”²⁵

²⁴ Esto nos remite a la noción de *Potlatch* propuesta por Malinowski (2000), la cual refiere al proceso de intercambio ritual no sólo como sistema jurídico-económico, sino como un afianzador político, religioso, místico, moral y organizador social, ya que traspassa los terrenos materiales mediante los no materiales para establecer pautas de socialización tanto dentro como fuera del grupo.

²⁵ Tanto el respeto como el honor, menciona Mauss (1979), serán entendidos como calificativos de glorificación de la existencia social que generan el reconocimiento de la persona o grupo de personas que desarrollan con su esencia humana formas

y la estima que movilicen los posicionamientos sociales.

El prestigio como sentido social, es el resultado del esfuerzo, la inteligencia, el buen gusto, la cultura, la educación o cualquier característica que sea significativa para un determinado grupo (Reygadas, 2008), lo cual implica una dimensión de reciprocidad e intercambio (Mauss, 1979) que permita equilibrar los posicionamientos jerárquicos anclados en la estructura, al mismo tiempo que reproducen las bases significativas que sustentan los hechos sociales. El análisis del prestigio implica su contextualización, por lo que los diferentes sectores de la sociedad desarrollan múltiples formas de encausar ese sentido social dependiendo de su realidad cotidiana, de su *habitus* de clase²⁶.

La situación en la cual la sociedad atribuye al individuo un cargo de reconocimiento no implica que necesariamente se cuente con un capital monetario considerable, pues su importancia radica en el respeto social obtenido basado en legitimaciones morales y expresado en conductas estratégicas que enmarquen el estatus

recíprocas de dar sentido a la vida en comunidad. Un sujeto de respeto es aquel que se ha calificado bajo consideraciones valorativas de consideración, reconocimiento e incluso de superioridad simbólica; dotar de respeto a algo o a alguien es considerar de antemano el valor social que representa.

²⁶ Para Bourdieu (1990) el *habitus* de clase son aquellos esquemas de disposiciones duraderas que gobiernan las prácticas y los gustos de los diversos grupos sociales, las cuales resultan en sistemas de clasificación para ubicar a los individuos en determinada posición social, no sólo por su dinero también por su capital simbólico.

alcanzado; así, el prestigio es el resultado de un proceso en el que lo económico no rebasa el ámbito de lo sociocultural (Padilla, 2000). De esta manera se refrenda la distribución desigual del prestigio y el honor (Weber, 2007) en medida de la asignación de estimaciones sociales positivas o negativas asociadas a alguna cualidad compartida por el grupo, emergiendo así diferencias valorativas que hacen referencia al campo de lo simbólico por su consolidación en el ritual y su constitución como hecho sociocultural. Y aunque el prestigio se manifiesta dentro de parámetros relacionados con la ostentación, la originalidad, la peculiaridad, el derroche, el buen gusto, la extravagancia o la moda (Da Matta, 2002 y García, 2005)²⁷, suele recurrirse al *remplozo* como estrategia económica, pues mediante esta *sustitución* de las características de los objetos y los escenarios se hace más llevadero el gasto sin que esto trunque la fuerza especial que los conforman (Godelier, 1998), la cual consiste en proyectar los imaginarios de la vida, la riqueza, el poder y todos aquellos aspectos sustanciales que legitiman la reproducción de las desigualdades y la funcionalidad de sus formas comunicativas.

De tal manera que el prestigio implica un posicionamiento en el cual la cantidad de valor social que se le otorga a un sujeto o grupo es mayor en relación con otras valoraciones de estatus en el mismo sector de la vida social (Goffman, 1951). El prestigio o cualquier posición social, se reconoce no sólo por el

capital económico desplegado sino por los bienes simbólicos que emergen de la pertenencia a un grupo social, ocasionando una situación de reconocimiento por parte de los demás miembros de la comunidad (Bourdieu: 2012).

Menciona Goffman (1951) que dependiendo del contexto social al que se pertenezca la noción de prestigio se verá reconfigurada y será discontinua, ello debido a la función de las esencialidades que su complejo cultural refieran como fuentes de sentido y posicionamiento colectivo. El *prestigio anhelado* que se observa en el ritual de XV Años se estructura por un despliegue simbólico en cuanto a relaciones sociales estratégicas, formas, objetos y espacios rituales, que permiten mostrar la heterogeneidad de los capitales que se poseen y el despliegue de sus dinámicas entre los diversos sectores sociales. A continuación se categorizan y explican las cuatro categorías antes mencionadas.

RELACIONES SOCIALES ESTRATÉGICAS

Por factores de supervivencia o socialización, los individuos nos relacionamos con otros seres en diversos contextos que permite la creación de lazos parentales, de reciprocidad o de interés, coadyuvando a la regulación del orden social de las cosas. En el ritual de XV Años, el anhelo por la obtención de un prestigio asienta la creación o exclusión de ciertas relaciones o grupos los cuales representan o no, un medio “seguro”, recíproco e incluso “emocionalmente efectivo” para la obtención del reconocimiento social.

²⁷ Dentro de sus respectivos campos de estudio.

De este acontecimiento ritual se espera mucho, incluso la obtención de un posicionamiento social que pueda estar entretejido por redes sociales ya establecidas o aquellas que se vayan consolidando como resultado de la experiencia ritual y de su misma naturaleza relacional. Por lo tanto, en él se observan formas de significar las coyunturas inscritas en las dinámicas sociales ordinarias y extraordinarias, las cuales se encuentran cargadas de sentido en función del acontecer mismo de los sujetos que lo “viven” y lo validan.

George M. Foster (1987) señala que el individuo actúa a partir del hecho de que su ambiente total (su universo social, económico y natural) le ha proporcionado la idea de que casi todas las cosas deseables en la vida como lo sería la amistad, la riqueza, el amor, el honor, el respeto, el poder, entre otras, existen en cantidades finitas que son insuficientes para poder satisfacer las necesidades mínimas de todos los individuos. Por lo que se considera que si lo bueno es finito, entonces un individuo mejorará su posición sólo a expensas de los demás, es decir que la mejoría de alguien dentro de un grupo implicaría una amenaza para el resto. Por lo tanto entran en juego conductas que operan como un mecanismo que promueve equilibrio dentro de la sociedad con la finalidad de estabilizar los cambios de status; así la conducta se orienta a mantener la posición del sistema, por lo que la participación del individuo en el ritual debe minimizar la ventaja alcanzada por medio del comportamiento, el gasto y el consumo. El

resultado simbólico de ese equilibrio es el prestigio familiar, laboral, académico, entre otros, a los cuales los sujetos pueden llegar mediante el cumplimiento de sus obligaciones rituales.

A través de la alianza con compadres o *patrocinadores*, la familia de la quinceañera hace más llevadero el proceso de sobreproducción, endeudamiento y gasto excesivo –muy independiente del sector social al que se pertenezca– permitiendo que el prestigio obtenido por la familia vaya dirigido también a los sujetos de alianza como proceso de retribución. Así en el caso de los XV Años, los *principales* producen más de lo que son capaces, recurriendo a la conformación de alianzas que les brindan un panorama de ofrecimiento-retribución agradecimiento generado por la visibilidad del despliegue de las formas simbólicas y la ayuda colectiva que envuelven al ritual. Estas alianzas emergen en muchos ámbitos de lo social cubriendo aspectos como el trabajo, el parentesco, la amistad o la vecindad; a estas figuras de asociación las denominamos como relaciones sociales estratégicas. En este sentido, el compadrazgo es un ejemplo paradigmático de cómo se crean vínculos sociales que asemejan al parentesco sanguíneo, pero que abarcan ámbitos sociales como el económico, político, religioso, ritual o hasta lúdico.

Sistema objetual

Se entiende como aquel conjunto de objetos tangibles que cuentan con valores simbólicos y que tienen una función espe-

cífica en el momento ritual. El sistema objetual recrea el sentido de la transición mediante la interrelación de los objetos y sus significados sociales como parte de la trama ritual. De tal manera que el vestido, los accesorios, la muñeca, la corona, las zapatillas, las flores, recuerdos y regalos permitirán observar las intencionalidades de los sujetos por la búsqueda del prestigio en función de su distribución, buen gusto o costo.

Luis Reygadas (2008) señala que los objetos pueden ser utilizados como símbolos para crear distinciones (prestigios legitimados) al mismo tiempo que las disipan, por lo que es esa dimensión cultural el elemento fundamental para la constitución de las asimetrías sociales y las nociones que giran en torno a los posicionamientos sociales; por lo tanto el desplazamiento simbólico de objetos y sentidos permite analizar la incidencia de la cultura en la estratificación social, es decir, la forma en la que los elementos que trazan las distinciones completan los elementos objetivos y subjetivos utilizados para el reconocimiento y las posiciones anheladas. Los objetos dice Maurice Godelier (1998) contienen una fuerza especial que consiste en materializar lo invisible, en representar lo irrepresentable, pues en ellos se proyectan las características que posicionan de manera imaginaria la vida, la riqueza y el poder de aquellos que legitiman su misma funcionalidad.

Da Matta (2002) y García (2005)²⁸ mencionan que las formas presentes en

²⁸ Dentro de sus respectivos campos de estudio.

los elementos que se observan en los rituales pretenden mostrar no sólo el capital económico, sino parámetros de ostentabilidad y buen gusto, para los cuales es suficiente ansiar el hecho de su presencia, entonces se buscan medios que permitan el remplazo tanto en las características como en el costo de los objetos; se observa así en ciertos sectores la utilización de cristal o madera para la decoración de la fiesta, en otros casos se sustituye por el plástico o el unícel.

De esta manera se puede reconocer que el sistema objetual presente en el ritual de XV Años, permitirá mostrar el conjunto de sentidos, ideas e intenciones que permean las dinámicas sociales bajo las cuales se explicitan los anhelos y la reproducción de su situación como miembros de una realidad social que a la vez es imaginada y metaforizada. Así las propiedades de los objetos y los momentos en los que se expresan muestran la capacidad de los actores para desplazar sus utilidades reales a contextos simbólicos, de tal manera que la utilización de objetos designa y sustenta lo más relevante del devenir en sociedad.

Espacios rituales

Los espacios rituales son aquellos lugares solemnes (religiosos), festivos y de sociabilidad que por sus dinámicas internas y características particulares permiten la transmisión de conocimientos, la interpretación de sentidos y la reconfiguración de constructos culturales, sociales, religiosos, políticos, de consumo, etcétera; los cuales coadyuvan a la creación

de discursos reforzados por prácticas que materializan formas de significar los hechos. De esta manera el hogar, los espacios sagrados, el panorama conformado por las mesas en el banquete, la pista de baile, o los lugares simbólicamente delimitados por condiciones espaciales, sociales o de anonimato, fungen como contextos y estructuras del momento ritual; en estos espacios rituales se desarrollan sistemas significativos con los que el prestigio logra espacializarse.

En los espacios rituales emergen los sentidos y se reproduce evocativa y discursivamente el ritual. Los contextos espaciales compartidos en los que interactúan los asistentes y los no asistentes al ritual serán escenario para la referencia que ellos tengan sobre el suceso, trayendo como efecto la reconfiguración de los sentidos sociales y el reposicionando simbólico de los sujetos implicados. Entonces la escuela, el trabajo, la iglesia, la vecindad y hasta el vehículo en el que se traslada la quinceañera, albergarán momentos de producción de prestigio basado en esquemas organizadores de todo tipo: económicos, religiosos, lúdicos, políticos, entre otros.

Formas simbólicas

Las formas simbólicas son aquellas expresiones, comportamientos, prácticas y acciones que estructuran el ritual de XV Años y que emiten contenidos construidos metafóricamente. Por lo que los bailes, la utilización de recursos visuales o el banquete por ejemplo, permitirán legitimar la transición bajo ciertos parámetros

elegidos como apropiados en medida de las estrategias individuales y sociales que dirigen su realización.

Determinadas fases dentro de los XV Años (separación, liminalidad y agregación) serán fundamentales al momento de explicitar las perspectivas establecidas por convención social ante facultades como el prestigio y la transición; por ello estas formas simbólicas pretenden reorganizar los procesos reales, cotidianos, condicionados y definidos por fines individuales y colectivos de especial significación, permitiendo en su mayoría la aparición o resolución de dinámicas de conflicto que siempre se observan como esperadas pero que bajo las intencionalidades del ritual, se muestran como vías de reorganización social a partir de un anhelo de cambio de posición o de estatus. De ello que el ritual se estructure también como un sistema de formas simbólicas, relaciones y representaciones sociales que se manifiestan no sólo en el momento ritual sino en la cotidianidad del grupo social del que forma parte, reconfigurando de manera constante tanto las posiciones como los significados.

El ritual de *quince* es un complejo cultural de formas simbólicas, en el que se reconfiguran y justifican simbólicamente la estructura de las categorías de edad, sus estratificaciones y jerarquizaciones, y por ende la reproducción del orden social hegemónico. Por eso para analizar el prestigio inserto en esta celebración, es necesario considerarla como una situación construida por la presencia significativa de formas simbólicas, prácticas y saberes que coadyuvan al

reconocimiento de los roles posicionales ocupados por los individuos a lo largo de su vida social.

EL PRESTIGIO QUE SE ANHELA RITUALMENTE: REFLEXIONES FINALES

En este artículo se afirmó, que el *ritual de paso* de los XV Años representa un medio performativo en el que gran parte de su despliegue material y simbólico está permeado por lo que pueda y deba suceder en él; por lo tanto consideramos que anhelar el prestigio, el reconocimiento ante la comunidad y la reconfiguración de los campos de identificación, son los motores que impulsan la realización del hecho mediante formas, relaciones, espacios, lugares y estrategias simbólicas que presentan la transición ritual a través de un despliegue significativo de capitales²⁹.

Dentro de sus dos grandes momentos de reconocimiento colectivo –la celebración religiosa y la festiva–, el ritual de XV Años es el resultado del tiempo invertido y el planteamiento de estrategias que permitieran hacer de él un campo comunicativo de intenciones y representaciones consideradas como relevantes para el acontecer diario; por ello que en algunos de los casos estudiados se presente la fiesta como la fase ritual con mayor peso significativo, pues representa una situación mucho menos restringida que en el caso de la celebración religiosa, por lo que hay una capacidad mayor a la creatividad, el derroche, la innovación

y la simbolización de la cosas. Aunque ambas situaciones espacio-tempóreas son complementarias, la fiesta privilegia el despliegue económico, simbólico e ideacional de los sujetos implicados quienes de manera cotidiana experimentan las distintas repercusiones de las posiciones categoriales, jerárquicas, organizacionales y parentales que condicionan la estructura social. Así, ambos momentos conforman (juntos o por separado) el aspecto sagrado del ritual pues su realización da pie a proyecciones emotivas y fundamentadas en el parabién colectivo, contemplándolos como momentos contemporáneos de comunión grupal en donde quedan esclarecidas las posiciones sociales que cada uno de los partícipes representa.

Es así como considero que el ritual de los *Quince* es un proceso social de transición que fundamenta sus aspectos sagrados/festivos en la performatividad de su práctica y en la presencia de elementos materiales y simbólicos que posibilitan la enunciación aspiracional o de permanencia de los actores sociales que la realizan. Por esta razón propongo como estrategia analítica abordar aquellas formas, espacios, objetos y relaciones que se proyectan en el momento de la celebración como vías que consolidan las intenciones de reconocimiento de los principales y algunos otros partícipes; considerando entonces a este ritual como situación privilegiada para la obtención de prestigio. La complejidad teórica del ritual radica en observarlo como producto de aquello que el hombre visibiliza como necesario y el prestigio es ejemplo

²⁹ Simbólicas y económicas.

de ello. De esta manera se puede pensar en la funcionalidad del ritual en cuanto a herramienta contemporánea que permite rehacer los constructos cognitivos bajo los cuales se mueven e identifican los grupos y sus miembros.

Por ello el estudio de los rituales no sería un modo de buscar la esencia de un momento especial y cualitativamente diferente, sino una manera de estudiar cómo pueden desplazarse los elementos triviales del mundo social y, así, transformarse en símbolos que, en ciertos contextos, permiten generar un momento especial o extraordinario. De esta manera, ritualizar, como simbolizar, es fundamentalmente desplazar un objeto de su lugar (Da Matta, 2002), lo que trae consigo una aguda conciencia sobre la naturaleza del objeto, las propiedades de su dominio de origen y la adecuación o no de su nueva ubicación. Por ello, los desplazamientos conducen a una toma de conciencia de todas las reificaciones del mundo social, ya sea en lo que tienen de arbitrario —como la transición— o en lo que tienen de necesario —como el posicionamiento.

El proceso ritual emerge como una práctica en la que se imprimen sentidos de la vida cotidiana dentro de un contexto extraordinario, movilizandolos significados que presentan modos diferenciados de explicitar una sola categoría en significados opuestos o complementarios mediante sistemas simbólicos que lo conforman; por lo que en el caso del ritual de XV Años, dentro de sus múltiples contextos, se resignifica el sentido del prestigio social por ejemplo mediante la

comida. Lo que se oferte en el banquete implicará —en cuanto a estrategia— la inversión de ciertos capitales económicos y simbólicos que condensan: la capacidad de los principales de “dar”, la reciprocidad en sentido de la *communitas* (Turner, 1988) y el entendimiento de los impactos que una realidad momentánea sobre la vida cotidiana; por lo que la ritualidad se encuentra relacionada con la estructura social al conformar los mismos sentidos que significan sus hechos y sus posiciones (Díaz, 2008). Por lo tanto, los rituales sirven para elevar a los individuos, permitirles adquirir un estatus superior y, en ese sentido, para dar paso a las desigualdades y jerarquías de diversa índole; sin embargo también equipara e iguala, por lo que esta dualidad recorre las construcciones simbólicas que excluyen e incluyen, elevan y denigran, disuelven clasificaciones tanto como las refuerzan, erigen y derriban fronteras, y legitiman a los poderosos aunque cuestionen la dominación (Reygadas, 2008: 27).

El prestigio, como fuente de ansiedad y anhelo de reconocimiento, es la instancia explicativa de las relaciones y las diferencias sociales. Las diferentes formas que adquiere su estructura, la manera de entenderlo y las estrategias para movilizarlo, dependen de las especificidades de los campos socioculturales, y dentro de cada uno se moviliza de manera transversal pero siempre jerarquica para legitimar, reproducir, equilibrar y orientar mediante terrenos simbólicos y económicos la estratificación social. Así, por ejemplo, en los sec-

tores medios y altos del espacio urbano en Puebla, el prestigio es una constante del ritual sagrado (religioso-secular) de XV Años, sólo que su reconfiguración depende de las diversas formas de encausarlo e interpretarlo a partir de la experiencia de clase y de la reinención de sus elementos en medida de la dinámica global mediática, comunicacional y de mercado.

Por lo antes mencionado, los XV Años como *ritual de paso* fundamenta sentidos sociales como la transición y el prestigio. Ambos son considerados como esquemas valorativos que intervienen en su organización y realización³⁰, constituyendo así un corpus sintagmático de funcionalidad y estructura (Geist, 2006). La *transición* será sustentada entonces como noción central de la *praxis* y representada por el símbolo dominante (Turner, 2007) que es la quinceañera, mientras que el *prestigio* como el sentido total del despliegue simbólico dentro de ella será representada por los símbolo instrumentales (Turner, 2007) que en este caso serían las cuatro categorías de análisis del prestigio anhelado³¹, las cuales se observan reconfiguradas en cuestión de los contextos sociales en los que emerjan. Por tal, la transición propicia prestigio

³⁰ Esto no implica que sean los únicos sentidos sociales que emergen de la celebración, pues como toda práctica social sus parámetros significativos radican en un sinfín de perspectivas que sugieren estudiarlo desde distintos enfoques culturales, sociales, genéricos, políticos, económicos, etcétera.

³¹ La relación con los otros invitados, los espacios utilizados, las formas simbólicas desarrolladas y el sistema objetual utilizado.

y ambos sentidos son suscitados por el ritual, pues de él parten las ideas referentes a los capitales culturales, los reconocimientos y las legitimaciones como formas de especificar posicionamientos; de esta manera se reafirma el cambio y éste coadyuva a la consolidación de las diferencias jerárquicas que reconfigurarán la estructura social de la que se es parte.

Así, la reconfiguración del prestigio social a través del proceso simbólico de XV Años, responde directamente a las estrategias culturales y contextuales del fin ritual y de los grupos que lo ejecutan, y entre mayor sea la originalidad y el capital económico o simbólico desplegado en la organización y ejecución de la celebración ritual, mayor será la eficacia de la celebración, la resolución de conflictos y la obtención de prestigio, debido a que son aspectos que se legitiman a partir de la aprobación colectiva; sin importar si sea por acción directa o por traslado simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda, Gonzalo y Esquivel, José (2007). *Poder y prestigio en las sociedades de la cultura de el Algar. El consumo comunal de bóvidos y ovicápridos en los rituales de enterramiento*. Granada: Universidad de Granada.
- Augé, Marc, (1996). *El sentido de los otros*. Barcelona: Paidós.
- Berger, Peter, y Luckmann, Thomas (1984). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu
- (2007). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

- (2012). “Capital simbólico y clases sociales”. Revista *Herramientas* No. 52. Buenos Aires: Ediciones Herramienta. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-52/capital-simbolico-y-clases-sociales>
- (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Checa, Francisco (1992). *Prestigio social y poder en un pueblo de Sierra Mágina*. Disponible en: <http://www.cismamagina.es/pdf/2/Sumuntan2-1-5.pdf>
- Cisneros, Pilar (2013). *Análisis sociológico de la juventud española actual*. Disponible en: http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uclm.es%2Fvarios%2Frevistas%2Fdoctrinaeinvestigacion%2Fpdf%2Fmemero4%2FPilar_Cisneros.doc&ei=h_elUsHdKIuG2wXe8IDgBg&usg=AFQjCNGnuxmnWbW6jQNC-RQVDFLp3T9ow&bvm=bv.57752919,d.b2I
- Da Matta, Roberto (2002). *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Daroch, Valeria (2012). *Percepción de prestigio y valoración social de la profesión docente*. Tesis de licenciatura en Sociología. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- De Benavente, Toribio (1979). *Historia de los indios en la Nueva España*. México: Porrúa.
- De las Casas, Bartolomé (1986). *Historia de las Indias*. Madrid: Alianza.
- De Sahagún, Bernardino (1997). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa
- De Torquemada, Juan (1975). *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. México: UNAM.
- Díaz del Castillo, Bernal (1986). *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Díaz, Rodrigo (1998). *Archipiélago de Rituales. Teorías antropológicas del ritual*. No. 33. España: Anthropos
- Durkheim, Emile (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón.
- Eliade, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. 4ª edición. Madrid: Guadarrama/Punto Omega
- Figueroa, Mariana (2010). *Relaciones sociales y construcción de la feminidad a través del ritual de XV Años*. Tesis de licenciatura en Antropología Social, CAS/BUAP. Puebla, México.
- (2014). *La reconfiguración del prestigio social a través del proceso ritual de XV Años en la ciudad de Puebla*. Tesis de maestría en Antropología Social, CAS/BUAP. Puebla, México.
- Foster, George (1987). *Tzintzuntzan. Los campesinos mexicanos en un mundo en cambio*. México: FCE.
- García, Marco (2005). *Quinceañera. Ritualidad y modernidad en una fami-*

- lia Tepitense. Tesis de licenciatura en Antropología Social, México: ENAH.
- Geist, Ingrid (2006). *El ritual como sintagmática del sentido*. Barcelona: Gedisa.
- Gérvás, J., Starfield, B., Minué, S., Violan, C. (2007). *Algunas causas (y soluciones) de la pérdida de prestigio de la medicina general/de familia. Contra el descrédito del héroe*. Madrid: CESCA.
- Gil, Jesús (2000). *Vivienda y prestigio social: los indios y sus moradas en la Bergara barroca*. Universidad del País Vasco.
- Gluckman, Max (1962). "Les rites de passage" en *Essays on the ritual of social relations*. Gran Bretaña: Manchester University Press.
- Godelier, Maurice (1998). *El enigma del don*. España: Paidós.
- Goffman (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, Erving, (1951). "Símbolos de status de clase" en *The British Journal of Sociology*. Versión en castellano por la Universidad de Sonora.
- Hobsbawm, Eric (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Jiménez, Luis Arturo y Escalante, Natalia (2009). "Miradas y reflexiones antropológicas sobre el desfile del 5 de mayo en la ciudad de Puebla" en *Redalyc*. Vol. 16 No. 45.
- Leach, Edmund (1985). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores.
- Loaeza, Soledad (Abril - Junio de 1983). *El papel político de las clases medias en el México contemporáneo*. México: Revista Mexicana de Sociología, pp. 407-440
- Lorente, David (2008). "Una discusión sobre el estudio del ritual como "espejo" privilegiado de la cultura". *Redalyc*.
- Maisonneuve, Jean (1991). *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona: Herder.
- Malinowski, Bronislaw (2000). *Los Argonautas del Pacífico Occidental: comercio y aventura entre los indígenas de la Nueva Guinea*. Barcelona: Península.
- Mauss, Marcel (1979). "Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas" en *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Nieto, Raúl (2001). "Ritualidad secular, prácticas populares y videocultura en la ciudad de México". En *Alteridades*, Año 1 número 22, Julio - Diciembre. México: UAM-I.
- Padilla, Mario (2000). *Ciclo festivo y orden ceremonial*. México: COLMICH.
- Parra, Graciela (2007). "Celebración de los 15 años, datos importantes, novedosos y origen de la celebración". Disponible en <http://co.globedia.com/celebracion-anos-datos-importantes-novedosos-origen-8207>
- Reitano, Emir (2007) *Ascenso social, consolidación y prestigio. El caso de los portugueses y sus redes sociofamiliares en el Buenos Aires tardocolonial*. Disponible en: http://www.fuentes.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3336/pr.3336.pdf

- Reygadas, Luis, (2008). "Distinción y reciprocidad. Notas para una antropología de la equidad" en *Nueva Antropología, simbolismo, identidades y diferencias*. XXI (69), pp. 9-31
- Salas, Gabriela (1992). *Prestigio social y elección de carrera*. Disponible en: <http://educacionyciencia.org/index.php/educacionyciencia/article/view/50>
- Sánchez, Cecilia (2013). *Estatus y Prestigio*. México: UAEH.
- Santamaría, Francisco (2013). *Factores de elección de universidad. Clases sociales. Estratificación social*. Universidad Católica de Chile.
- Turner, Victor (2007). *La selva de los símbolos*. quinta edición. España: Siglo Veintiuno de España editores.
- (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus Alfaguara.
- Valenzuela, Jaime (2005). *Afán de prestigio y movilidad social: los espejos de la apariencia*. Tomo 1. Santiago de Chile: Taurus.
- Van Gennep, Arnold (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- Weber, Max (2007). *Sociología del poder: los tipos de dominación*. España: Alianza editorial.

La construcción de la Otredad Cultural como práctica discursiva

ALEJANDRO GARCÍA SOTELO¹
alejandro.gsotelo@gmail.com

RESUMEN

Se aborda la noción de otredad cultural como un hecho social ontológico y su construcción en el marco de la producción discursiva a través de narrativas orales y escritas. El desarrollo es desde la perspectiva del análisis del discurso en cuanto a la sistematización de narrativas, considerando a la mismidad y alteridad como enfoques desplegados en la construcción discursiva de la otredad cultural, la cual apela a un proceso que se relaciona con diversos ámbitos en la conformación de los grupos sociales; los cuales refieren a matrices socio-culturales que a través de la conformación histórica de la oposición *nosotros* y *lo(s) otro(s)* apelan al orden de la realidad social, a elementos identitarios y de memoria colectiva, así como al establecimiento de relaciones y prácticas sociales que se condensan en la producción discursiva.

Palabras clave: Otredad cultural, mismidad, alteridad, producción discursiva, análisis del discurso, narrativa oral y escrita.

PRESENTACIÓN

¹Maestro en Antropología Social del Colegio de Antropología de la BUAP.

El planteamiento principal de este texto gira en torno a la construcción de la otredad cultural a través de la producción

discursiva de los grupos sociales desde los enfoques de la mismidad y alteridad como perspectivas desde las cuales la otredad es observada e interpretada desde una visión de *lo propio*, del *soi-même* (Ricoeur, 2006), desde la propia experiencia que define un *nosotros* que utiliza al otro como un referente para confirmar la propia existencia dando cuenta de aquello que *el nosotros* específicamente no es; y por otra parte, el sentido de la alteridad abarca a la otredad en el plano de la distancia o alejamiento cultural en el cual, la otredad es referente de una experiencia ajena, de lo opuesto o contradictorio a la experiencia propia y que no sólo establece los linderos de la dimensión de la vivencia del *nosotros*, sino que incorpora a la otredad en su sentido de experiencia empírica; desde la perspectiva de la alteridad, la existencia del otro concretiza el sentido de *los otros*.

Esta construcción de la otredad refiere al sentido de realidad social relacionado con elementos identitarios y de memoria que se revela en las narrativas que apelan a la otredad, partiendo de prácticas y relaciones sociales en donde *el otro* funge como un referente de la propia experiencia en el mundo, lo cual permite concebir mi realidad en función de la identificación de esos otros.

En primera instancia se exponen algunas propuestas teóricas en torno a la noción de construcción de la otredad con el fin de caracterizar esta categoría y dar paso a una discusión en donde se incorporan las ideas de mismidad y alteridad como enfoques de despliegue de la construcción de la otredad, en corre-

lación con las narrativas orales y escritas como referentes de la producción discursiva. En este sentido, y en segundo lugar, se matiza la categoría de construcción de la otredad cultural de acuerdo con el enfoque del análisis del discurso, que concibe la producción discursiva como un *continuum* social de reproducción del orden de la realidad en el marco del establecimiento de relaciones y prácticas sociales y donde la producción de narrativas condensa. Finalmente se presentan algunas reflexiones que buscarían contribuir a la discusión sobre la otredad cultural y su relación con la conformación del orden social, así como la injerencia que tiene en su reproducción.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA OTREDAD

De acuerdo con Tzvetan Todorov (2005), es posible ubicar el abordaje de la otredad como construcción sociocultural en distintas aproximaciones teóricas, filosóficas, así como diversas reflexiones sobre lo otro a la luz de grandes tradiciones científicas, políticas, religiosas y artísticas, de las cuales se han derivado cuestionamientos directos sobre la humanidad en cuanto su composición natural o su origen mismo, es decir, la pregunta sobre *lo otro* es la pregunta sobre la diversidad humana. Si bien, como indica Esteban Krotz, la pregunta sobre lo humano es la pregunta antropológica por excelencia (1994), el cuestionamiento sobre la otredad incide directamente, según Todorov, a poner en tela de juicio el sentido de unidad e igualdad de *lo humano*. Esta pregunta básica sobre

lo humano y sus múltiples manifestaciones se disgregan en dos perspectivas. En primer lugar, “la pregunta sobre la diversidad humana es infinita; si quiero observarla ¿por dónde empiezo? [...]”; si la diversidad es la de los propios seres humanos, [en esta perspectiva] se quiere saber si formamos una sola especie o varias”, mientras que en la segunda perspectiva, “se desplaza el centro de atención hacia el problema de los valores: ¿existen valores universales y, en consecuencia, la posibilidad de llevar los juicios más allá de las fronteras, o bien, todos los valores son relativos (de un lugar, de un momento de la historia, incluso la identidad de los individuos)? Y, en el caso en que se admitiera la existencia de una escala de valores universal, ¿cuál sería su extensión, qué abarca, qué excluye?” (Todorov, 2005, pág. 21). Así, la pregunta sobre la diversidad humana con sus dos perspectivas, ubica a lo humano en relación con un aspecto directamente opuesto a su constitución: lo no-humano. Cuestionar la diversidad es reubicar los esquemas que identifican lo común en su contraposición; lo normal, lo establecido y previamente dado, lo ordenado, lo propio se confronta con lo ajeno, lo desordenado, desconocido y distante. La construcción de la otredad refiere a poner en tela de juicio los sentidos sobre lo propio en contraste, discusión y cuestionamiento de lo ajeno como un proceso continuo que se manifiesta en la producción discursiva. La dicotomía entre lo humano y lo no-humano trasciende en el sentido en el que las sociedades se definen y definen al mundo considerando la existencia

de otras formas de concebir la realidad, lo cual permite ubicar ese sentido del *nosotros* como un aspecto que concentra el sentido de la realidad, de tal manera que se despliegan acciones específicas de acuerdo con esa noción de lo propio en función de *los otros*.

La categoría de lo no-humano se relaciona con un sentido de la otredad, ya que la condición de extrañeza es esquematizada dentro de un marco de referencia desde y a partir de lo propio, del nosotros que ubica al extraño y le atribuye una serie de sentidos, condiciones y juicios desde la experiencia propia, de tal manera que ese extraño carece de una esencia particular y de sentido primordial que implica la experiencia propia, el sentido que define al nosotros. Tzvetan Todorov argumenta que durante la Ilustración se sintetizaron diversos planteamientos filosóficos sobre *lo humano* apelando a la unidad biológica que asemeja a la humanidad independientemente de su origen; dichos planteamientos apelaban también a una idea de los Derechos Humanos (bajo las concepciones occidentales) desde un sentido universal. Sin embargo, el matiz de lo *no-humano* emergió paralelamente cuando en el despliegue de un enfoque particular de universalización de los Derechos Humanos, la escala de criterios morales y conductuales, marginaban automáticamente conductas y formas de organización social, así como esquemas morales, distintos a los promulgados en estos postulados “universales” de los Derechos Humanos. De tal manera que se generó un punto de referencia de aquellas conductas, formas de organización

y patrones valorativos morales sobre el mundo y un referente de cercanía o alejamiento de acuerdo a la diversidad socio-cultural. Lo no-humano condensa esa otredad que se ubica como lejana (o incluso cercana, pero sin pertenecer a la experiencia propia) y cuya lejanía se palpa en la carencia de la esencia particular del *nosotros*.

De acuerdo con los planteamientos de Berger y Luckman, la construcción social de la realidad se conforma a partir del sentido que se le atribuye al mundo a través de las construcciones mentales de los grupos sociales que se manifiestan en sus pensamientos y sus acciones y que permiten generar el sentido de un mundo coherente que se sustenta como *real* para las sociedades que los generan. Para estos autores, es en la vida cotidiana donde la *realidad* de las sociedades adquiere más sentido y objetivación en cuanto que supone una manifestación del “aquí y ahora” de los grupos sociales. Es en los ámbitos y relaciones de la vida cotidiana en donde la realidad se presenta “como una realidad ordenada. Sus fenómenos se presentan dispuestos de antemano en pautas que parecen independientes de mi aprehensión de ellos mismos y que se les imponen. La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados como *objetos* antes de que yo apareciera en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstos adquieren sentido y dentro del cual la vida

cotidiana tiene significado para mí”. (Berger & Luckman, 2006, pág. 39). Así, la dimensión de sentido que proporciona y se le atribuye a la realidad está acompañada de una intencionalidad que radica en la conciencia social. De acuerdo con este planteamiento, la conciencia apunta hacia objetos los cuales incluye en su dimensión de realidad, siempre de manera intencional, por lo que la aprehensión de ciertos “sustratos”, objetos o ámbitos de la realidad supone la conciencia sobre dicho sustrato, lo cual refiere a la conciencia de realidad que una sociedad supone de los objetos del mundo.

Objetos diferentes aparecen ante la conciencia como objetos referentes a diversas esferas de la realidad, por lo que el ámbito de sentido o conciencia que una sociedad atribuye a su propia realidad puede atribuírselo a objetos de otras realidades, o en un marco general: la conciencia social sobre la existencia de *otras realidades*. Siguiendo este planteamiento, el cuestionamiento sobre lo humano en su diversidad supone para Todorov, un problema epistemológico puesto que la noción del *nosotros* dialoga directamente con la de *los otros* dejando entrever esquemas de categorización del orden de los objetos del mundo y la realidad en donde lo ajeno es una referencia a través de la cual se genera una idea colectiva del *nosotros*. Supone un problema en cuanto a la serie de relaciones, prácticas y abordajes sobre la otredad en cuanto a cuestionamientos epistemológicos de orden religioso, político, filosófico o ético. Así, en distintos contextos históricos, las situaciones de encuentro de diversas socie-

dades hablan del contacto directo entre esquemas de construcción de la realidad que se oponen y donde la otredad es un problema crucial epistemológico que refiere a lo no-humano. Según Todorov, el encuentro *con el otro* es un hecho social que supone un problema latente, un problema de identidad y diferenciación.

Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el *yo*; o bien como un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los “normales”; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana o lejana: seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie (Todorov, 2005, pág. 13).

La noción de *otredad* y su construcción discursiva son aspectos relacionados directamente con ámbitos de la cultura que definen elementos de la realidad sobre el mundo y lo que en él existe a partir del binomio *nosotros/los otros*. Para este autor, la discusión sobre la construcción de la otredad debería considerar en primera instancia que las dimensiones culturalmente construidas sobre lo ajeno aluden a un proceso identitario, como un conjunto de convencionalismos, relaciones o prácticas que refieren a un *nosotros*,

y en cierta medida, como se verá, la producción discursiva sobre la otredad permanentemente refiere o emerge desde el *nosotros*, sin embargo, la construcción de la otredad cultural que deviene de la producción discursiva, se relaciona estrechamente con elementos fundamentales que refieren a la construcción del sentido de realidad que apela al orden estructural y natural del mundo en donde el otro emerge con una caracterización que lo ubica en el mundo, con funciones y ubicaciones específicas. Asimismo, en esta discusión es pertinente considerar que el posicionamiento desde el cual se perfila la producción discursiva en torno a la otredad hace referencia al ejecutor del discurso como punto neural para la concepción de la otredad; siempre existe un sesgo de etnocentrismo y despliegue de poder en función de la producción discursiva sobre la otredad, de tal manera que el posicionamiento de las narrativas refiere a la concepción del otro en función de las propias matrices de conocimiento. En este sentido, la construcción de la otredad, no es solamente una referencia de identificación fortuita y aislada entre los sentidos del *otros* y el *nosotros*.

La otredad como *problema* es abordada por Roger Bartra desde una dimensión estructuralista en donde el otro (“el salvaje”) emerge como un mito que se ha reproducido en la historia de las sociedades a pesar de diversos contextos o como derivación del contacto entre sociedades distintas. Según este autor, a pesar de los contrastes y enormes diferencias contextuales, el mito del salvaje ha prevalecido a lo largo de la historia. Durante la

etapa del Renacimiento en la Europa occidental, el mito se manifestaba en el arte, en la pintura; su personalidad ambivalente es reproducida de múltiples formas. El mito es principalmente “laico y profano”, aprovecha gran parte de los personajes míticos antiguos. Durante los siglos XVII y XVIII, las ciencias reformularon el mito en términos de la *modernidad*. Para el siglo XVI, el salvaje aparece como “sátiro cariñoso, virtuoso luterano, místico iletrado, aldeano, católico, monstruo bondadoso, ironía erótica, caballero gótico, furia pasional, antropófago o melancólico” (Bartra, 1997, pág. 49). Los grabados italianos de la época muestran faunos y sátiros en borracheras, orgías, rituales dionisiacos en donde el salvaje aparece dotado de un ámbito profano que pone en tela de juicio diversos valores fundamentales del cristianismo. El sátiro como héroe fue otra de las personalidades que adquirió el mito. Dürero desarrolló esta faceta, sin embargo el salvaje no dejaba de ser un violento y lujurioso personaje a que se le representaba en familias aisladas, en sociedades semibestiales. Bartra habla del mito de un *homo selvatycus*. Dürero también integró diversas piezas que consultaba; distintas referencias: fragmentos de mitos sobre sátiros con faunos, ninfas, *homines silvestres* en una obra, cada una de ellas operó como un signo –de acuerdo con Lévi-Strauss– que se fue incorporando al mito.

Para este autor, lo relevante radica en la permanencia del mito como un referente estructural en la historia de la Europa occidental y su conformación en el contexto

de diversos contactos entre las sociedades europeas y otros grupos sociales en distintas partes del mundo y coincide en el planteamiento con Todorov: el mito del salvaje (en sus diversas manifestaciones y contextos históricos) alude a la oposición de lo humano y lo no-humano, en el binomio estructural del nosotros/otros, donde la otredad funciona como un *bricolaje* de signos que fundamentan un mito que perdura a través del tiempo y refiere a las mismas matrices estructurales que inciden en la construcción social de la realidad: es decir, en la conformación del sentido sobre los objetos y ámbitos del mundo que se presenta como coherente aun en sus diversas representaciones.

Con estos planteamientos es posible apegarse al argumento de que la construcción de la otredad (el mito del salvaje, el problema del otro) es un elemento que emerge de la práctica discursiva en distintas representaciones y que alude a un ámbito histórico que acompaña a las sociedades en la constante configuración de su realidad en el mundo a partir de la ubicación de referentes que definen su propia existencia en relación con la existencia de *otros*. Ahora bien, es necesario considerar que el proceso de construcción discursiva de la otredad también incorpora dos perspectivas en cuanto a la producción de realidad que implica cada una. Estas perspectivas son la de mismidad y alteridad.

La dimensión de la alteridad establece una diferenciación entre los sujetos que intervienen en el encuentro de otredades. Esteban Krotz afirma que la demostración última de la pregunta antropológica, la

pregunta sobre lo humano, tiene su momento decisivo en la categoría de *alteridad*.

Alteridad significa aquí un tipo de diferenciación. Tiene que ver con la experiencia de lo *extraño*. Esta sensación puede referirse a paisajes y clima, plantas y animales, formas y colores, olores y sonidos. Pero sólo la confrontación con las hasta entonces desconocidas singularidades de otro grupo humano –lengua, costumbres cotidianas, fiestas, ceremonias religiosas o lo que sea– proporcionan la experiencia de lo ajeno, de lo extraño propiamente dicho (Krotz, 1994, pág. 8)

La alteridad como experiencia de lo ajeno parte del contacto cultural que deriva en captar el fenómeno humano en su diversidad desde una perspectiva egocéntrica, implica una aproximación sensorial a la dimensión de lo diferente a través de mecanismos de selección y enunciación. Tener contacto cultural con un agente específico de una cultura es acceder a un segmento de cultura y a partir de este contacto se experimenta la *extrañeza cultural* en su dimensión más general, puesto que la experiencia de contacto le brinda argumentos vivenciales que se suman a su producción discursiva. “Un ser humano reconocido en el sentido descrito como *otro* no es considerado con respecto a sus particularidades altamente individuales y mucho menos con respecto a sus propiedades naturales como tal, sino como *miembro* de una sociedad, como *portador* de una cultura” (Krotz, 1994, pág. 9). Es necesario recalcar que en todo proceso de contacto cultural y experimenta-

ción de lo otro existe una dimensión de etnocentrismo. En este contexto, la aprehensión de la alteridad implica un grado histórico de construcción discursiva ante el desconocimiento o el conocimiento parcial de la otredad, es decir, que el proceso de extrañeza está cargado de producciones discursivas que se derivan de experiencias vivenciales sesgadas, interpretadas siempre desde el etnocentrismo y en contextos específicos históricamente situados, que se manifiestan en situaciones de enunciación en distintos niveles, como el institucionalizado o la dimensión de procesos identitarios.

La otra dimensión de la construcción de la otredad es la mismidad; María Cecilia Colombani (2007) argumenta que siempre existirá un ámbito de discontinuidad en el momento en el que existe un encuentro entre *lo ajeno* y *lo mismo*. Esta discontinuidad responde a un proceso de ruptura de certezas que emana del contacto entre agentes de la alteridad, sin embargo, la constante tensión entre las dimensiones de lo ajeno y lo propio (o lo mismo) responde a la forma en la que lo ajeno es enunciado como un ejercicio de producción comunicativa de lo mismo. La mismidad, particularmente es el medio en el que se manifiesta una continuidad de los elementos que dan sentido a la vida cotidiana de un grupo particular; representa un nivel de homogeneidad y conservación de los criterios que otorgan certeza a los grupos humanos. Puede considerarse como un eje de poder, es decir, como una guía que permite la conservación y reproducción de la memoria individual y

colectiva referentes a una identidad determinada. La dimensión de la mismidad en función de la construcción del otro, parte de una serie de criterios que hacen mención a las matrices culturales del grupo social que produce la narrativa, por lo que en este proceso de construcción, siempre es considerable un sesgo de clase, raza, etnia, género, posición política, entre otros elementos que revisten el sentido que se le otorga a la otredad en la producción discursiva con un enfoque de mismidad.

Existen dos metáforas de la mismidad. Por un lado, la idea de que existe un nivel de irracionalidad ontológica en el otro en relación con la natural racionalidad de la mismidad, es decir, la *sinrazón*. La *sin razón* es una característica inherente al otro que le conduce a actuar y no dejar de ser ese otro, lo que le guiará a siempre incorporar las propiedades que en sus relaciones y prácticas se vislumbra como ese corpus de características que le diferencian de *uno mismo*. Esa condición de ser otro, a diferencia de uno mismo, es reiterativa en su existir, por lo que su desventaja o aventajamiento respecto a lo que se considera como propio, le sitúa en una esfera concebida como ajena, en el sentido de la segunda metáfora de la mismidad de Colombino: el progreso respecto a la otredad, conlleva a pensar lo ajeno como una experiencia de lo silenciado, invisibilizado o en un opulento mundo luminoso y amplio. “El otro suele estar, a partir del imaginario que venimos esbozando, en una posición inferior, en un estado menor directamente proporcional a

esa menor racionalidad que parece marcarlo «naturalmente»” (Colombani, 2007, pág. 24). En este sentido, la mismidad perfila una metáfora tecnológica (o metodológica) sobre el otro; dicha metáfora establece los modos de operar sobre el otro a partir del nivel de irracionalidad del otro respecto a uno mismo. Los modos o técnicas de mirar, calificar, ver, invisibilizar, clasificar, silenciar, dar la voz, integrar, violentar, separar o incluir al otro, emergen de esa dimensión tecnológica de la mismidad en relación con lo ajeno. Es necesario señalar, que en esta metáfora tecnológica sobre lo otro, se identifica una dimensión axiológica en un segundo plano, la cual establece la forma en la que uno mismo *se instala ante el otro*. La importancia radica en que dicha dimensión axiológica condiciona los términos conductuales que acompañan al encuentro.

El contacto con el otro supone pues un problema topológico y otro ontológico. En cuanto al plano topológico, el momento y espacio en el que se lleva a cabo el encuentro de los otros establece una ruptura de certezas en las que la mismidad expone su sentido de lo familiar ante otra manifestación de esas certezas. En cuanto a dimensión ontológica, en este tiempo y espacio, la anormalidad de lo ajeno irrumpe en los criterios de la identidad propia, por lo que ese otro emerge con un nivel de riesgo, de miedo latente. A ese miedo latente se le atribuyen significaciones de lo ajeno, de lo no humano o familiar (lo extraño, raro, ajeno, *xenos*, extranjero, etc.). Ante este nivel de riesgo latente en el contacto con la otre-

dad, la dimensión tecnológica de lo otro conlleva la contemplación de lo que la Colombani denomina como “técnicas de riesgo” ante la otredad; acciones particulares como el encarcelamiento, el castigo, la evangelización, la educación, entre otras, constituyen una serie de actividades que históricamente se han desplegado en torno a la otredad, ya que su presencia es imposible de neutralizar y siempre irrumpe en los límites de lo propio.

La mismidad traduce la opacidad del otro, lo incorpora en una lógica familiar y lo “traduce” al corpus cognoscitivo del grupo que enuncia y perfila la otredad. Sin embargo, es la mismidad la dueña del logos interpretativo desde el cual se producen narrativas y acciones sobre la otredad.

Olga Sabido Ramos (2012) habla de los marcos vivenciales desde los cuales se experimenta la dimensión de lo extraño. Su planteamiento principal es que el extraño es un tipo particular de relación social que depende de un nivel de enunciación, es decir, el otro no existe en sí, el “locus” de la extrañeza radica en la experiencia de la interacción *vis-á-vis* en donde se da un trastocamiento de proximidades. El proceso de extrañeza cultural refiere a una experiencia de contacto en el que se vive un desequilibrio en los campos identitarios, en las fronteras simbólicas que fungen como umbrales de sensibilidad de los cuerpos. El contacto pone en relieve la coexistencia de otredades que conllevan un nivel de riesgo de ruptura de tales fronteras sensibles y primordiales. Es en ese proceso de extra-

ñeza en donde se comprometen condiciones de enunciación y acto en relación con una clave interpretativa o de traducción de la extrañeza. La vivencia de la extrañeza pone en tiempo y espacio la irrupción de sensibilidades, al mismo tiempo en el que se reinterpretan los sentidos de riesgo y distancia que existen entre los agentes de la otredad que intervienen en el contacto directo.

A partir de las propuestas sintetizadas se rescata la noción de construcción de la otredad como un proceso sociocultural que emerge en contextos históricamente situados desde la producción discursiva que realizan sujetos o grupos sociales en torno a referentes culturales o grupos sociales que manifiestan un criterio de extrañeza en tanto que representan aspectos que denotan conductas o pautas ajenas, distintas u opuestas a una noción de *lo propio* o el *nosotros*. La construcción de la otredad es un proceso que alude a los esquemas estructurales de sentido de la realidad que un grupo realiza en función del contacto o ubicación de un “otro” que le permite a través de su significación, reafirmar esquemas que particularizan la experiencia propia en el mundo, de tal manera, que en la prefiguración de la otredad, existe un nivel de implicación de la existencia propia.

El proceso de construcción de la otredad se desarrolla desde un enfoque de alteridad en cuanto a que la ubicación de esa otredad se realiza con base en la distinción respecto a ese otro: los aspectos que lo diferencian de *lo propio*, su distancia cultural y su nivel de extra-

ñeza. Mientras que la construcción de la otredad desde el enfoque de la mismidad refiere a la figuración de la otredad desde la experiencia propia, desde el sentido que define al nosotros y desde el cual se ubica al otro. La otredad cultural se transmuta en *el extraño* o *el otro* en cuanto que se requiere un referente empírico al cual se le atribuirán los sentidos de la otredad y de los cuales se adoptarán tecnologías o procedimientos respecto a ese extraño, según la escala evaluativa y moral del grupo que ubique a esa otredad (tortura, evangelización, conquista, tolerancia, etc.).

Visto como problema, mito permanente o pregunta que incide en la caracterización de lo humano, la emergencia de la otredad en la producción discursiva es un fenómeno que podría ser abordado como hecho social en tanto que incide en la percepción de la experiencia de *lo propio* en el mundo, contrastado con los linderos que establecen *los otros* de acuerdo con el posicionamiento que se les ha dado en la trama de sentido de realidad que cada grupo genera. De esta manera, la existencia del otro es ontológica en tanto que permita ubicar las nociones matriciales que determinan la realidad propia. Por esto es que la permanencia del mito o problema del otro refiere al modo en que a través de diferentes emplazamientos contextuales, emerge la otredad como una construcción discursiva que puede ser desde las perspectivas de la mismidad o alteridad, pero que reflejan un proceso de ubicación de la otredad en la trama propia de significado sobre la realidad, por lo que el sentido

de producción de la otredad, es un sentido de construcción del sentido de la realidad que permite hablar de un *nosotros*.

El sentido de producción discursiva de la otredad cultural adquiere un enfoque de mismidad y alteridad en un proceso dialéctico donde estas perspectivas no están alejadas, sino que se relacionan y se complementan en el sentido de perfilar al otro con base en la experiencia propia. Las narrativas orales y escritas si bien, como lo indica Ricoeur, refieren a esquemas locutivos e ilocutivos que se fijan y operan en niveles distintos, aluden a un sentido de producción de la realidad en donde la otredad existe ontológicamente conforme a esquemas que se establecen de acuerdo con el sentido de experiencia propia, por lo que se puede desmentir el argumento hipotético sobre los enfoques de mismidad y alteridad acorde con las narrativas orales y escritas, respectivamente.

LA NARRATIVA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA OTREDAD

Paul Ricoeur propone un “giro hermenéutico” de las Ciencias Sociales hacia el ámbito del lenguaje, específicamente a las narraciones como concentraciones de la experiencia social ya que existe una correlación directa entre el narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana, “el tiempo se hace humano en medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, 2007, pág.

113). Así, para el abordaje de las narrativas considerando su incidencia en la construcción de la realidad, Ricoeur refiere a las metáforas como la percepción de las semejanzas, la generación de representaciones de la realidad. De esta manera, la narrativa opera como metáfora: refigura una acción o experiencia en el tiempo, representa la imitación de una acción, es una síntesis de lo heterogéneo. Implica un carácter de totalidad, una representación semiótica que hace referencia a la realidad, busca re-presentarla al mismo tiempo que la construye y construye la temporalidad en la que se ubica la narración.

Según la perspectiva de Ricoeur, le incumbe a la hermenéutica y al análisis del discurso la reconstrucción de las operaciones por las cuales la práctica narrativa incide en las experiencias de vida de las sociedades, así como los factores que operan desde la autoría de los narrativas hasta su lectura, es decir “el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su prefiguración por la percepción de la obra” (Ricoeur, 2006, pág. 138). Es en la construcción de la trama narrativa en donde se ancla la mediación entre la experiencia que precede a la narrativa y lo que sucede con su lectura, así como su incidencia en la construcción de la realidad. A fin de explicar la forma en la que los narrativas refiguran las acciones del tiempo, Ricoeur desarrolla el planteamiento de Aristóteles en cuanto a las Mímesis, es decir, las etapas de las narrativas y su constitución estructural; teoría de la triple mimesis.

La primera es la etapa de Mímesis I o de *Precomprensión* del mundo por parte de las personas que producen, escuchan e interpretan la narrativa. Los rasgos estructurales implican que toda narración presupone (por parte del narrador y su auditorio) una familiaridad con conceptos, agentes, medios, circunstancias y los demás elementos que interceden, y si bien “la narración no se limita a hacer uso de nuestra familiaridad con la red conceptual en acción, ella añade los rasgos *discursivos* que la distinguen de una simple secuencia de frases de acción” (Ricoeur, 2007, pág. 118). La etapa de Mímesis II es una mediación entre Mímesis I y Mímesis III (comprensión e interpretación posterior la narrativa). La configuración de las narrativas puede ser designada como ficción ya que siempre existirá una referencia de pretensión de verdad en las narraciones. Puesto que implica una mediación del ámbito de la precomprensión y el acto de la lectura, posee un carácter de operación ya que refiere a un proceso donde se construye la trama; mimesis II opera como mediadora por tres razones: 1) media entre acontecimientos o incidentes individuales y la historia como un todo, 2) la construcción de la trama integra los múltiples factores en un solo plano discursivo: agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. 3) la trama posee caracteres temporales propios, posee un sentido de concordancia-discordancia con el ámbito del tiempo por su estructura en episodios. Por último, sobre la etapa de Mímesis III, siguiendo a Gada-

mer quien refiere a la hermenéutica de la aplicación, es decir, la posterior interpretación de la narrativa Ricoeur afirma que implica una reconfiguración en el tiempo ya que la lectura de la narrativa habla de la forma en la que el mismo será recibido. En esta etapa, existe una intersección “del mundo del texto y el mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (Ricoeur, 2007, pág. 140).

La construcción de la otredad en relación con la producción discursiva se enmarca en un proceso de significación cultural sobre una dimensión de lo desconocido. Según Jerome Bruner (1991), los sistemas simbólicos que las personas utilizan al construir significaciones sobre el mundo, son sistemas que ya se encuentran previamente arraigados en el lenguaje y la cultura. En virtud de la inserción de los sujetos en el sistema cultural, los significados que las personas adquieren toman una dimensión pública y compartida, puesto que por sí mismos, los *significados*, no tienen sentido como producciones particulares; por lo que en su dimensión colectiva es como permiten vislumbrar el pensamiento social. Entonces, la producción discursiva es en primera instancia una producción de sentido, de significación colectiva que provee a los sujetos de una serie de propiedades y herramientas para estar en el mundo.

La producción discursiva en torno a la otredad (o en relación con cualquier otro

tópico) es una construcción de sentido colectivo que se expresa a través de narrativas que por un lado organizan las experiencias en cuanto a las características de la memoria colectiva, y por el otro incorporan las concepciones arraigadas en el sistema cultural, al mismo tiempo que reproducen el orden social. La escritura y la oralidad son modalidades narrativas que se producen en circunstancias sociales específicas.

Partiendo de los postulados de Paul Ricoeur (2007), la narrativa oral implica un proceso, una poética en el que se encuentra el lenguaje con la experiencia, es decir, un nexo entre la acción vivida y la memoria, reconstruyendo a través de la ficción, un orden de la realidad en el que interviene la experiencia directa del narrador, su conformación como sujeto social y al mismo tiempo, los condicionamientos locutivos e ilocutivos que intervienen en la acción discursiva. Entendiendo estos condicionamientos como aspectos de la enunciación y percepción de los significados que se transmiten por la narración. En términos de la escritura, se puede considerar como *habla fijada* en cuanto a su dimensión locutiva puesto que expresa *per se* el sentido del discurso que se imprime, sin embargo, adquiere otra modalidad puesto que privilegia recursos enunciativos que perduran en contraste al habla, por eso que la “fija”. El texto, como fijación el habla (el producto escrito) sustituye el acto del habla, del diálogo, por otro código de interpretación: la lectura. Esta relación directa entre escritura y lectura establece al texto escrito como una *institucional*

zación del lenguaje puesto que adquiere una dimensión de objeto que perdura, de construcción comunicativa que se articula en su inscripción, a diferencia del habla, que transmite el mensaje en función de la expresión instantánea, es decir, mientras que el habla se produce como construcción en cuanto al proceso de enunciación, la escritura fija el lenguaje en un texto que lo posiciona como producción institucionalizada.

Si bien, la consideración de los enfoques desde los cuales se desarrolla la construcción de la otredad desde la producción discursiva, en la propuesta del análisis del discurso de Julieta Haidar se considera el abordaje de tres factores primordiales en la producción discursiva: las condiciones de producción, las condiciones de circulación y las condiciones de recepción. Estos factores, indica Haidar, guían el análisis no sólo a la contextualización de las narrativas, sino que permiten abordar las narrativas como construcciones y constructores que implican una totalidad en su producción, con una gramática propia que le provee de sentido secuencial al mismo tiempo que refiere a la dimensión del tiempo y espacio como ámbitos de la realidad, como lo observa Ricoeur. Es por esto que cabe considerar en este punto las formas de la producción discursiva no sólo como representaciones locutivas o ilocutivas de la capacidad narrativa de los seres humanos, sino como factores que inciden en las condiciones que Haidar ubica, o en términos de la propuesta de Ricoeur, considerando las etapas de mímesis que adoptan las narrativas.

Como se mencionó con anterioridad, las formas locutivas e ilocutivas de la narrativa lo objetivizan o fijan a través de actos de significación, como lo apunta Jerome Bruner, también caracterizan las condiciones de producción, circulación y recepción de los narrativas puesto que apelan directamente a los enfoques de construcción de la otredad que son adoptados, específicamente los enfoques de mismidad y alteridad. En cuanto a la forma escrita del discurso, es necesario referir a su fijación en términos de su codificación en caracteres específicos (letras, signos gramaticales, conformación de oraciones, etcétera) así como su perpetuidad como producción histórica de las sociedades lo cual permite su circulación y recepción en contextos diversos que superan las condiciones de producción al mismo tiempo que es susceptible de diferentes interpretaciones a lo largo de la historia en relación directa con el lector de la obra escrita. Por su lado, la forma oral de la producción narrativa apela a lo que Berger y Luckman consideraban en torno al “aquí y ahora” como ejes fundamentales de la construcción social de la realidad que se identifica en los ámbitos de la vida cotidiana por el carácter contingente de la experiencia social. Ricoeur menciona que “lo que sucede en la escritura es la manifestación completa de algo que está en estado virtual, algo incipiente y rudimentario que se da en el habla viva; a saber, la separación del sentido y del acontecimiento” (Ricoeur, 2006, pág. 38). En primera instancia, el principal elemento a tomar en cuenta para “pasar”

del habla a la escritura es el medio o canal a través del cual se fija la narrativa, lo cual sustituye a la expresión vocal por una serie de “señales materiales”. Esto no implica que la escritura sustituya al habla en el proceso de la construcción de la trama de la narrativa como elemento eje de la dimensión de sentido, lo que fija la escritura tiene que ver el acontecimiento-sentido inscrito en la enunciación como una estrategia intencional de exteriorización de las narrativas. Esta exteriorización intencional hace posible la inscripción por escrito de la construcción de la trama de la narrativa que incide en diversos sustratos de la realidad social al tiempo que imprime el sentido de tiempo y espacio que se conjugan en la exteriorización escrita del habla. De esta manera, Ricoeur afirma que la escritura es un modo de fijación de la narrativa que va más allá de la materialización del habla. Continúa explicando:

Cuando consideramos la cadena de cambios sociales y políticos que pueden ser relacionados con la invención de la escritura, podemos suponer que la escritura es mucho más que la fijación material. Solamente tenemos que recordar algunos de estos impresionantes logros. Puede vincularse el origen del control político ejercido por un estado distante con la posibilidad de transmitir órdenes a través de largas distancias sin distorsiones serias. Esta implicación política de la escritura es sólo una de sus consecuencias. Puede remitirse al origen de las relaciones de mercado y, por lo tanto, el origen de la economía a la fijación de las reglas de la contabilidad. La historia, a la

constitución de archivos. El surgimiento de la justicia y los códigos jurídicos, etc., a la fijación de la ley como una norma de decisiones, independiente de la opinión de un juez específico. Tan inmensa serie de efectos sugiere que el discurso humano no está meramente preservado de la destrucción al quedar fijado en la escritura, sino que está profundamente afectado en su función comunicativa (Ricoeur, 2006, pág. 41)

En este sentido, Haidar afirma que las narrativas están antes, durante y después de las prácticas sociales; producen, reproducen y transforman la vida social ya que tienen un carácter performativo; producen y reproducen las materialidades que las constituyen. Esta autora desarrolla diversos planteamientos en torno a las condiciones de producción, circulación y recepción de las narrativas. En primera instancia, retoma a Michel Foucault en cuanto a la posibilidad de emergencia de la discursividad humana, “en toda sociedad, la producción de la narrativa está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y los peligros, dominar al acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault en Haidar, pág. 122). Las narrativas se basan en principios regulatorios socialmente establecidos y que se legitiman a través de la misma narrativa; existen ámbitos de regulación social a través de narrativas: procesos de exclusión, de control interno y procedimientos de control de las condiciones de utilización. Existen tabúes sobre los objetos de los que se habla, lo cual permite

la confirmación de roles de los actores sociales que *hablan* y personas que no *hablan* a partir de circunstancias específicas². Esta ordenación del habla se sujeta a rasgos reguladores de la práctica discursiva, lo que puede identificarse como un principio de clasificación, ordenación y distribución discursiva que se manifiesta en las prácticas y relaciones sociales, por lo que se afirma que el discurso existe antes, durante y después de las prácticas sociales.

Para analizar las narrativas en su dimensión de escritura y oralidad, se considerará su carácter pragmático, es decir, abordarlas como una producción que incide en la gestación de las prácticas y relaciones socioculturales puesto que designa y reconstruye el orden social que lo produce. De tal manera que se sistematizarán tomando en cuenta su carácter de *prácticas discursivas*, lo cual implica incluir en el análisis las condicionantes de producción, circulación y recepción de dichas prácticas. El nivel performativo de la producción discursiva se constituye con elementos locutivos e ilocutivos, así como de factores de producción determinados, en su dimensión pragmática, mantienen relación con otras redes de relaciones y prácticas discursivas en distintos órdenes.

Respecto a la relación que mantienen las prácticas discursivas con otras redes de discursos, es posible incluir en el análisis el contexto institucionalizado que se inserta en complejos discursivos. La

producción discursiva se basa en principios socialmente establecidos y se legitiman a través de los objetos de la narrativa, es decir, a partir de los tópicos socialmente contruidos que sintetizan la experiencia social. El análisis del discurso debe tomar en cuenta dos aspectos: los sujetos de discurso y la ritualización del habla. Existe una dimensión de regulación social a través de la narrativa: procesos de exclusión, de control interno y de control de las condiciones de producción; esto supone el establecimiento de roles discursivos: la designación social de los sujetos que *pueden hablar* y de aquellos que han de percibir las narrativas. Se puede hablar de una *formación social e ideológica discursiva* que se institucionaliza, ya que funciona como una serie de narrativas coherentes que funcionan como horizontes de acción social. La eficacia social ideológica de los discursos produce dos efectos: reconocimiento y convencimiento.

En cuanto a los sujetos del habla, se puede pensar en las condiciones de utilización de las narrativas por parte de actores sociales específicos que ejecutan la práctica discursiva como un hecho social. Es por esto que para el análisis se debe considerar la ritualización del habla, las sociedades de discurso, las doctrinas religiosas, políticas y filosóficas, así como la adecuación social de la narrativa. Se puede hablar de una *formación social e ideológica discursiva*, la cual se institucionaliza puesto que funciona como una narrativa coherente que funciona como un horizonte de acción social. La eficacia social de la ideología produce

² A este ámbito, Haidar lo denomina como “el ritual de las circunstancias” (p. 123)

dos efectos: reconocimiento y convencimiento, una *formación ideológica* que se da a través de los aparatos e instituciones, las prácticas sociales, las prácticas sociales discursivas: verbales semiótica, las estructuras espaciales, así como diferentes sistemas semióticos, como los emblemas, los ritos, la moda, etc. (pp. 126, 127).

El boliviano Raúl Alejandro Aráoz (2012) plantea que la investigación narrativa ha de entenderse a partir de su ámbito contextual de acuerdo con las diversas producciones discursivas locales que han permitido también el auge de enfoques, metodologías y planteamientos teóricos en torno a la producción discursiva y el abordaje de las narrativas en un sentido sistematizado. “Los métodos narrativos son diversos y tienen diferentes clasificaciones, pero tienen aspectos en común: estudian historias o descripciones de una serie de eventos, de esta manera la historia [la narrativa] se convierte en la unidad de análisis y la forma en que los seres humanos comunican su experiencia” (Aráoz, 2012, pág. 2). En este sentido, la investigación narrativa se ha caracterizado por dimensionar las narraciones como condensaciones de la experiencia humana, considerándolos desde su sentido pragmático, en su función de constructores de la realidad de las personas que los enuncian.

ALGUNAS REFLEXIONES

La perspectiva pragmática del abordaje de las narrativas conlleva pensar que el ámbito de estudio de las investigaciones

narrativas como el estudio de la experiencia humana que se desarrolla a través de las producciones narrativas, que están condicionadas por una serie de factores que hablan precisamente de su función constructivista. De tal manera que es necesario diferenciar entre las narrativas como historias reales que las personas cuentan en relación con asuntos específicos en coyunturas particulares; un narrativa “está penetrado por valores, ya que es una estructura evaluativa que conlleva una posición moral” (Sparkes & Devís, 2013), las narrativas son tramas razonables que presentan un orden; son una entidad continua a lo largo del tiempo. Por otro lado, las narrativas “se refieren a las estructuras que subyacen a las historias” (Sparkes & Devís, 2013, pág. 5). Así, es posible hablar de “narraciones” como construcciones sociales que proveen de una visión del mundo en un sentido ordenado, coherente y racional.

Los órdenes de narrativa oral y escrita reflejan al mismo tiempo enfoques de mismidad y alteridad desde los cuales integran un sentido de construcción de la propia realidad ubicando al otro como un referente empírico o imaginado que puede ser conocido directamente a través de una situación de contacto directo, o a través de una serie de postulados teológicos, políticos, institucionales, filosóficos o, incluso, pedagógicos, en donde los referentes de la otredad parecieran ser más abstracciones que caracterizaciones a partir de un contacto directo. Sin embargo, en estos dos niveles de identificación de la otredad en una trama de realidad de *lo propio*, hay

un ejercicio de confirmación de la propia existencia con base en la construcción de la otredad, es decir, la otredad como producción discursiva es también una estrategia autoenunciativa donde los enfoques de mismidad y alteridad refieren a un matiz de contacto o distancia con los agentes de la otredad cultural, sin embargo, ambas perspectivas están imbuidas en la producción discursiva del otro.

De esto se desprende que la existencia de la otredad es real. Esto quiere decir que en función de la ubicación del otro en el entramado de realidad de un grupo social, es como su existencia adquiere sentidos de mismidad y alteridad de acuerdo con los matices de experiencia que se tenga con ese agente de la otredad; sin embargo, la enunciación es propia del resultado de la experiencia, y en otro matiz: el otro existe

De acuerdo con los señalamientos de Haidar (2004), el discurso es una práctica social particular puesto que está dotado de una dimensión pragmática; es una *praxis social* que mantiene una relación con otras redes de relaciones y prácticas sociales (también discursivas) y habla de la sociedad que las produce; de tal manera que las narraciones permiten ubicar la forma en la que la otredad emerge como una construcción a partir de la vivencia directa con agentes de la otredad en una situación específica.

La dimensión pragmática de la narrativa implica que el habla se relaciona directamente con una serie de factores socioculturales, el discurso “implica una construcción social determinada” (2004). El discurso le da un sentido constructi-

vo al habla puesto que articula órdenes sociales referentes a prácticas y relaciones. El discurso añade un sentido duradero y performativo al habla, ya que presenta reglas sintácticas, gramaticales y en otro sentido, condensan las “reglas” sociales, responden a un orden cultural que media la producción discursiva. En otro sentido, la narrativa incide directamente en la experiencia social al tiempo que le refleja, dando cuenta de un sentido de aprehensión de la realidad y reproducción del orden social. En este sentido, Haidar argumenta que el abordaje para el análisis de las narrativas debe considerar que las narrativas se relacionan con sus condiciones de producción, condiciones de circulación, así como las condiciones de recepción. El planteamiento radica en que la narrativa se basa en principios sociales regulatorios establecidos que se legitiman no sólo a través de las relaciones y prácticas sociales, sino a partir de la práctica discursiva misma, por lo que el habla está sujeta a principios reguladores de la práctica discursiva, la cual reproduce el sentido social que expresa.

BIBLIOGRAFÍA

Aráoz, R. (Noviembre de 2012). *Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa*. Obtenido de Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento: http://www.iicc.ucb.edu.bo/articulos/2012/Alejandro_Araoz_origenes_historia_y_desarrollo.pdf

- Bartra, R. (1997). *El salvaje artificial*. México: Ediciones Era.
- Berger, P. L., & Luckman, T. (2006). *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu.
- Bruner, J. (1991). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Colombani, M.C. (2007). Mismidad y Otredad: Una lectura desde la dimensión genérica. Problematizando la historia de las mujeres a partir de la idea de no reconocimiento. En C. E. Berbeglia, *Propuestas para una Antropología argentina* (págs. 23-39). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Haidar, J. (2004). *El campo del análisis del discurso. Aportes para el estudio político*. Santo Domingo: Fundación Global Democracia y Desarrollo.
- Krotz, E. (1994). Alteridad y pregunta antropológica. *Alteridades*, 4(8), 5-11.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí como otro*. España: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y Narración. Tomo 1*. México: Siglo XXI.
- Sabido, O. (2012). *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del Extraño. Una perspectiva sociológica*. Madrid: Sequitur.
- Sparkes, A. & Devís, J. (Octubre de 2013). *La investigación narrativa y sus formas de análisis: Una visión desde la Educación Física y el Deporte*. Obtenido de Universidad de Antioquia: http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/memorias_expo/cuerpo_ciudad/investigacion_narrativa.pdf
- Todorov, T. (2005). *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.

RESEÑAS

Glick-Schiller, Nina y Georges E. Fournon. *Georges Woke up Laughing. Long-Distance Nationalism and the Search for Home*, Duke University Press, Durham/London, 2001, 325 pp.

LUIS JESÚS MARTÍNEZ GÓMEZ¹
procesos_transnacionales@yahoo.com.mx

INTRODUCCIÓN

El presente documento constituye una reseña crítica de una etnografía transnacional cuyos autores son dos estudiosos de la movilidad espacial: Georges Fournon y Nina Glick-Schiller. El texto comienza con la narración de un sueño que tuvo Fournon en la Unión Americana, quien vivió sus experiencias de juventud en Haití. Como se verá después con mayor detalle, sus narraciones y recuerdos configuran un hiperespacio en donde se devela el anhelo del autor por retornar a un terruño imaginario cuya simbolización remite tanto a un pasado pretendido como a un presente lejano, pues la dura realidad del Haití que nunca existió sólo es inteligible a través de las evocaciones mentales de los inmigrantes haitianos.

Sucede, en efecto, que un conjunto de sentimientos dolorosos y de sensaciones diversas son evocados por Fournon a lo largo de sus quiméricas epopeyas, en las que la memoria —del transmigrante, del haitiano, del ciudadano estadounidense naturalizado, del investigador y del activista político— es reemplazada por la nostalgia y por la simultaneidad de las experiencias transnacionales experimentadas a lo largo de su vida.

¹ Doctor en Cs. Antropológicas. Profesor investigador del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Licenciatura en Antropología, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Es importante mencionar que la narración del sueño y de las emociones relatadas por Fouron constituyen un ejemplo paradigmático mediante el cual es posible reflexionar acerca de la utilidad de la etnografía para abordar temas concernientes al fenómeno de la migración transnacional; las conexiones y campos sociales transfronterizos; la experiencia de la simultaneidad de los pensamientos, prácticas y deberes familiares de los transmigrantes allende las fronteras; las evocaciones nostálgicas por el pasado y las esperanzas de vida sobre el futuro; las situaciones de racismo enfrentadas por los migrantes; la negociación de su pertenencia en ambos lados de las fronteras, así como el ejercicio de una doble ciudadanía y la disputa en torno a los límites reales o aparentes de los Estados-nación y su respectiva soberanía.

Conviene señalar que el lugar “desde dónde se habla” o se construye el conocimiento emana de la experiencia de vida de Nina y Georges como transmigrantes, quienes se consideran activistas políticos y nacionalistas de larga distancia. En este sentido, su trabajo constituye no sólo un acercamiento etnográfico (o estudio de caso), sino también histórico y autobiográfico.²

² Al comienzo de la investigación Glick-Schiller no compartía el punto de vista de Fouron en cuanto a la importancia del “nacionalismo de larga distancia” para la reconstrucción de Haití. Particularmente, su desacuerdo se dirigía hacia la idea de que este concepto puede ser visto como un posible instrumento para construir agendas políticas subalternas contra las estructuras hegemónicas del poder político, económico y social en Haití y en los Estados-nación dominantes. Al final del libro, Nina se

Al analizar la historia de su obra, nos percatamos de que hasta 1980 Nina y Georges habían considerado sus trayectorias personales de vida como variaciones de la historia común de la inmigración hacia Estados Unidos, es decir, una etapa en la que los migrantes tenían la obligación de auto-desarraigarse, de cortar sus lealtades respecto de su país de origen, de tal suerte que pudieran adoptar una nueva vida, un nuevo lenguaje y una nueva nacionalidad, pues de no hacerlo, permanecerían en el exilio esperando un largo tiempo para retornar a su terruño.

Más aún, en su conjunto, el caso de Fouron y de otros migrantes cuestiona el proceso de asimilación y de desarraigo espacial y cultural propuesto por el Estado-nación estadounidense. En este tenor, las historias personales de migrantes recuperadas en esta obra muestran que en la realidad se conservan y mantienen múltiples lazos políticos y personales simultáneos entre los haitianos radicados en Estados Unidos y aquellos que permanecen en el país, lo que les permite establecer un conjunto de conexiones transfronterizas y vivir múltiples experiencias allende las fronteras.

Hay que hacer notar que Fouron es un transmigrante y que su relación social con Haití se extiende más allá del nivel de los lazos y las responsabilidades personales, pues el amor que siente por su país de origen lo compromete para luchar

convence de la pertinencia de mirar a las ideologías nacionalistas como componentes que pueden contribuir a la reconfiguración de las naciones y de las relaciones entre sus miembros.

por la restauración de la dignidad haitiana y la de sus compatriotas. De hecho, su agenda personal incluye también el deseo por obtener respeto y justicia para todos los haitianos que radican dentro y fuera de sus fronteras. Aún más, sus esfuerzos por lograr que su país pueda ser considerado como igual en el concierto de las naciones constituyen una forma clara de expresar su nacionalismo. En este sentido, como millones de inmigrantes alrededor del mundo, el autor también es un nacionalista de larga-distancia.

Ahora bien, a partir de sus experiencias personales y de su estudio del fenómeno migratorio en Haití, los autores logran reconceptualizar nociones previas acerca de la inmigración y del establecimiento de migrantes en los países de destino. Tarea que no habría podido concretarse sin el conocimiento precedente de la “realidad” haitiana y de las redes sociales construidas por Fournon a lo largo de su vida.

En el caso de Glick-Schiller advertimos dos elementos a considerar respecto de su percepción del fenómeno migratorio: la primera muestra que sus relaciones de parentesco no sólo se refieren a su familia y a la nación Rusa; la segunda se relaciona con el resultado del proceso histórico de la migración de los judíos, así como con aquellos lazos y lealtades transnacionales que se prolongan hasta el Estado de Israel.

Como la historia de otros inmigrantes, las relaciones y las experiencias vividas por la autora pueden ser de gran utilidad para entender las dinámicas de formación de lealtades e identidades políticas

transnacionales que suelen perfilarse en los movimientos nacionalistas que se expanden por las regiones de destino de quienes se dirigen a Estados Unidos a fin de reclamar ese país como suyo o bien a trabajar para la reconstrucción de su terruño. Como resultado de tales prácticas, diversos académicos y líderes políticos han comenzado a reflexionar acerca de la naturaleza de la migración y, sobre todo, a crear un nuevo vocabulario con el que sea posible describir las conexiones transnacionales de los migrantes e investigar el significado actual del *nacionalismo de larga distancia*, tema central del texto.

METODOLOGÍA, OBJETIVOS Y ALGUNAS CONTRADICCIONES

El libro se desarrolló durante un viaje de investigación que efectuaron los autores a Haití en 1996; además, el trabajo de campo etnográfico tanto en ese país como en Estados Unidos se complementó con el levantamiento de 109 entrevistas. Ahora bien, las muestras fueron seleccionadas para representar a tres diferentes categorías de relaciones en Estados Unidos: 1. Personas que nunca vivieron ahí pero que desarrollaron lazos con familiares en el extranjero; 2. Personas que nunca viajaron al país y que no construyeron conexiones significantes con nadie en el extranjero, y 3. Personas que vivieron en la Unión Americana pero que retornaron a vivir en Haití.

Las experiencias de vida, evocaciones, representaciones y sentimientos contradictorios de los sujetos entrevistados por

Nina y Georges revelaron que los sueños y las relaciones transnacionales pueden unir y dividir a los miembros de una nación. En efecto, la realidad mostrada a lo largo del texto, pone atención tanto en las solidaridades construidas como en las desuniones, fisuras, divisiones y contradicciones que separan a los haitianos que se quedan de aquellos establecidos en Estados Unidos, así como en las tensiones sociales que se encuentran traslapadas por diversas divisiones de clase, género y cortes generacionales.

A decir verdad, tales debates y contradicciones se superponen a lo largo de toda la investigación, lo cual abre la posibilidad no sólo de analizar y discutir acerca de la importancia del nacionalismo, o los nacionalismos, en la configuración de los actuales Estados-nación, sino también sobre la pertinencia de preguntarse: ante los procesos contemporáneos de migración transnacional y globalización mundial ¿todavía resulta pertinente hablar de ideologías políticas nacionalistas como elementos “revitalizadores” de los Estados-nación y de las relaciones de éstos con sus “ciudadanos”?

A mi modo de ver, de los cuestionamientos arriba señalados se desprenden dos objetivos centrales en *Georges Woke up Laughing. Long-Distance Nationalism and the Search for Home*; el primero pretende explicar la naturaleza de las relaciones sociales entre los Estados-nación y entender la vinculación de estos últimos con los haitianos establecidos tanto en Estados Unidos como en su país. En consonancia con este derrotero, los autores advierten que el entendimiento de lo que

acontece sólo puede ser aprehendido partiendo de las nuevas formas de manifestar una ciudadanía transfronteriza y un nacionalismo de larga distancia.

En este sentido, para Fouron y Glick-Schiller el nacionalismo de larga distancia y la ciudadanía transfronteriza pueden ofrecer no sólo una esperanza para Haití, sino también una serie de expectativas para otras personas que luchan en el mundo para sortear su condición de desempoderamiento y las relaciones de alienación que enfrentan con los gobiernos. Con esto en mente, el segundo objetivo del texto se orienta a explicar el papel del nacionalismo de larga distancia en el mantenimiento de una forma de ideología nacionalista situada en el contexto de la migración transnacional y la globalización.

Ahora bien, los planteamientos de los autores en torno a la identidad haitiana y la ideología nacionalista se plantean sobre la base de las opiniones y los escritos de diversos líderes políticos haitianos miembros de heterogéneas organizaciones. De hecho, en este libro se hace referencia a sus puntos de vista, pero también se pone atención a las opiniones de los hombres y mujeres pobres, quienes suelen usar la retórica del nacionalismo haitiano para luchar contra su miseria y su sufrimiento cotidiano.

Bajo los preceptos mencionados, la hipótesis del texto sugiere que una nueva forma de Estado ha emergido, el “Estado-nación transnacional”, el cual se extiende y expande traspasando fronteras y reclamando a sus migrantes, descendientes y población dispersa, quienes se reconocen a sí mismos como parte integral e

íntima de sus terruños de origen, independientemente de la ciudadanía legal que hayan obtenido en los países de residencia. En cierta manera, para Nina y Georges los Estados transfronterizos representan el resurgimiento de una nueva forma de nacionalismo (“larga-distancia”) y de práctica política, componentes que pueden ser usados como una *agenda de resistencia* dirigida hacia el cambio de las estructuras globales del poder.

Aún más, su investigación corrobora una de las premisas planteadas por las feministas en la década de 1980: la importancia de reconocer la influencia del contexto, el género, la clase y la condición étnica del investigador en el proceso de construcción del conocimiento científico.

Sucede, en efecto, que durante el trabajo de campo de Georges y Nina se registró de qué manera las posiciones y los discursos de los informantes cambian, transforman o están dirigidos con reclamos específicos en función del entrevistador. Prueba de ello es el hecho de que las opiniones y las respuestas de los entrevistados, así como la deducción personal acerca de lo que “pensaban” que querían escuchar los entrevistadores, influyó de manera determinante en la información proporcionada a los autores. Lo anterior resulta significativo y revelador, pues nos hace reconsiderar la importancia metodológica y epistémica de las particularidades económicas, políticas, genéricas, étnicas y sociales, tanto como de las subjetividades que “proyecta” y “transmite” el investigador a sus informantes durante el proceso de recopilación de la información etnográfica.

ESTRUCTURA Y ARGUMENTOS DEL LIBRO

El libro está formado por 11 capítulos; el primero ofrece un panorama general de la investigación, las ventajas de su acercamiento y el alcance de sus propuestas para los transmigrantes, líderes, Estados-nación, no migrantes y ciudadanos transfronterizos. Finalmente, señala las particularidades teóricas y metodológicas del texto.

El segundo capítulo se enfoca a la discusión de términos como “nación”, “Estado”, “nacionalismo de larga distancia”, “Estado-nación transnacional”, “ciudadanía transfronteriza”, “Estado-aparente”, entre otros. Asimismo se proponen “nuevos” conceptos para abordar temas relacionados con la migración transnacional, las relaciones transfronterizas de los migrantes, la reestructuración del Estado-nación, las prácticas de los transmigrantes y la influencia de la globalización. Todo ello encaminado hacia la construcción de posibles agendas políticas que transformen las estructuras económicas, el poder global y los Estados-nación.

Ahora bien, es necesario destacar tres conceptos de esta sección, pues a partir de ellos se desarrolla su propuesta: el primero se refiere al “nacionalismo de larga distancia”, el cual puede ser entendido como “la ideología política de una población conectada hacia un territorio particular y un Estado”. Cabe señalar que dicho término propone incluir a todas las personas que comparten un conjunto de creencias y de prácticas políticas conectadas entre sí, independientemente del lugar de esta-

blecimiento de sus miembros o de las fronteras de un particular Estado.³ Desde mi punto de vista, este concepto resulta pertinente, pues nos permite entender las relaciones transnacionales que mantiene una población con los Estados que reclaman su presencia. Pero, sobre todo, facilita el análisis de las prácticas políticas específicas de los transmigrantes, los líderes y diversos agentes sociales respecto de un territorio y de un gobierno en particular; además de que nos ayuda a explicar la constitución de los Estados-nación transnacionales. A la postre, su empleo sirve para situar a las personas de un terruño de origen ancestral y a los migrantes radicados fuera de él dentro de un sólo proyecto político.

El segundo concepto es el de “ciudadanía transfronteriza”, cuyo contenido refiere a las “relaciones de las personas que viven dentro de campos sociales transnacionales en más de un gobierno”.⁴ Particularmente, los autores usan este término, así como el de “ciudadanía transnacional”, a fin de señalar el hecho de que los ciudadanos que cruzan los límites territoriales lo hacen en nombre de una única nación. Pese a su potencial explicativo, considero que dichos términos, sumados al de “ciudadanía substantiva”, tienen el inconveniente de no considerar definiciones legales, lo cual puede causar ciertas contradicciones y confusiones al momento de intentar describir y analizar ciertos procesos de exclusión, negación de dere-

chos civiles, reclamos por la pertenencia a un Estado en particular, o bien, para el ejercicio de la ciudadanía y el asunto de la doble nacionalidad. Además, la descripción del contenido del concepto de “ciudadanía transfronteriza” no considera elementos de orden económico, social y civil como parte del análisis de las relaciones entre el Estado-nación y sus miembros.

Finalmente, el término “Estado-nación transnacional” alude a la extensión del Estado-nación más allá de los límites nacionales e indica la incorporación de una población dispersa a un territorio y a un gobierno en concreto.⁵ Desde mi punto de vista, dicha apreciación resulta conveniente, pues se propone mirar a los Estados-nación no como “desterritorializados” o “transnacionales”, es decir, como representaciones que evocan la presencia de una nación sin fronteras o de territorio, de un Estado sin base territorial, o bien, un mundo de naciones sin Estado cimentado en un territorio.

Lo anterior es pertinente, puesto que las primeras percepciones limitan el análisis del fenómeno migratorio y de las prácticas de los transmigrantes, ya que no permiten explicar el surgimiento y la puesta en escena de proyectos políticos concretos en torno a algún territorio en particular. Se puede citar, por ejemplo, el caso haitiano, ya que los transmigrantes, sus familias y los líderes de asociaciones políticas o religiosas convergen en el propósito de conducir acciones y desarrollar proyectos transnacionales que logren

³ Glick-Schiller y Fournon, 2001: 20-21, traducción del autor.

⁴ *Ibíd.*: 25, traducción del autor.

⁵ *Ibíd.*: 19-20, traducción del autor.

influir en la reconstrucción de Haití, pese a las contradicciones personales, intereses y deseos heterogéneos, o bien a la ambigüedad en torno a su percepción del nacionalismo.

El tercer capítulo narra las visitas de Fouron a los miembros de su familia, amigos y conocidos en Haití. Asimismo, describe los diversos rituales de distribución, conocidos entre los haitianos como “la comisión”, la cual incluye dinero y diversos presentes, tales como comida, ropa, medicamentos y otras comodidades necesarias o deseadas por los haitianos locales. Desde el punto de vista de los autores, dicha práctica de distribución resulta de suma importancia, pues para algunos haitianos los obsequios que circulan entre los migrantes y sus familias representan más la renovación simbólica de las extensiones transnacionales familiares que el cumplimiento de necesidades urgentes. Sin embargo, para otros, constituye un modo de vida que paga sus casas, su ropa, la escuela de los niños, la comida y otros artículos de primera necesidad. Negarse por completo a la participación de la distribución de la comisión, sería tanto como negar las relaciones, redes y normas básicas que unen a los amigos y a la familia.

Ciertamente, la descripción de los ritos de “la comisión” que se hace en el texto nos permite visualizar la formación y el funcionamiento de las redes de conexión transnacional haitianas y reflexionar sobre su extensión más allá de las fronteras. Finalmente, esta práctica abre la posibilidad de explicar por qué perduran los lazos transfronterizos entre los transmi-

grantes radicados en Estados Unidos y la parentela en su país. En este sentido, la distribución de los obsequios de Fouron y otros migrantes muestra la función principal que cumple tal actividad: la ayuda para la subsistencia de quienes viven en Haití.

Del mismo modo, ejemplifica el proceso por medio del cual los transmigrantes se convierten en “sujetos” de admiración, reconocimiento, prestigio social, celos, odio o discrepancia. Por si fuera poco, la presentación de la parentela y de las amistades de Fouron a lo largo de este capítulo revela el mecanismo por el cual la red de parentesco y de vecindad se extiende generando sentimientos de gratitud, alegría, dependencia y conflicto. En suma, podemos decir que este capítulo hace visible tanto la dulzura como la aflicción que difunden las relaciones entre los miembros de la “diáspora”, su familia y sus amistades en Haití.

Por otro lado, el capítulo cuarto empieza con una revisión rápida de los lazos que se han forjado entre la familia, la nación y el Estado-nación transnacional; los autores se preguntan si el terreno transnacional sobre el cual Georges construyó sus políticas puede ser compartido por otros individuos en Haití. Las respuestas son afirmativas, pero conducen hacia las dolorosas explicaciones que dan los haitianos entrevistados.

En este capítulo también se analizan los modelos o patrones de obligación transnacional, así como las conexiones familiares que se mantienen entre la diáspora haitiana y las personas que continúan viviendo en el país. Nótese que una “moralidad

de conocimiento” se propone como el elemento principal del proceso que permite la continuidad y subsistencia de las mismas. Cabe destacar que los entrevistados insisten en que quienes viven en el extranjero están obligados a ayudar a sus parientes, ya que “ellos conocen las condiciones en las que vivimos”. Sea como fuere, debajo de la moralidad de conocimiento expuesta por los informantes subyace una “ideología de lazos de sangre” cuya expresión une a todos los haitianos; lo cual constituye el argumento central por medio del cual se reconstruyen los presupuestos acerca de la existencia de un nacionalismo de larga distancia y de un Estado-nación transnacional.

En el capítulo quinto Fouron responde a la cuestión de la discriminación racial que enfrentan en sus experiencias de vida diaria los migrantes en Estados Unidos y afirma que la transformación de las obligaciones familiares en transnacionales en el desarrollo de un nacionalismo de larga distancia representa el principal mecanismo utilizado por los haitianos para responder a los procesos de diferenciación social en ambos lados de las fronteras.

Hay que señalar que tres ejes constituyen los hilos argumentativos que sostienen la trama del nacionalismo de larga distancia haitiano: el primero, los lazos transnacionales tejidos por los transmigrantes a través de las fronteras, generado como respuesta a la discriminación racial experimentada en Estados Unidos. El segundo se refiere a las complejas relaciones y conexiones que mantienen los migrantes con Haití. El tercero se produce entre aquellos que permanecen en Haití.

Adviértase, que estos ejes se encuentran yuxtapuestos a la representación que se tiene de Haití como un Estado-nación poseedor de un lenguaje de sangre en común, el cual fusiona a la familia, Dios, la nación, el pasado, el presente y el futuro. Todos ellos, con significados múltiples de nacionalismo.

Ahora bien, el capítulo sexto continúa las temáticas abordadas en el capítulo anterior. No obstante, Nina y Georges ponen especial atención al caso de las mujeres haitianas hallando un lenguaje nacionalista y una retórica de larga distancia que son utilizados para desestabilizar los significados hegemónicos instaurados por el mismo nacionalismo y, por ende, varios movimientos que luchan por la justicia y la igualdad social. El caso de las mujeres haitianas nos enseña que el nacionalismo de larga distancia representa una narrativa polisémica que puede ser adaptada ya sea para potenciar la legitimación de la opresión y del incremento de la pobreza que acompaña a la globalización, o bien, para luchar contra esas circunstancias.

En otro orden de ideas, el capítulo séptimo explora las experiencias que unen, desunen y dividen a la juventud haitiana (segunda generación) y la forma en que ésta vive dentro de los campos sociales transnacionales. Aquí los autores apelan por una definición de la segunda generación que pueda incluir a sectores de la juventud haitiana dentro del país y otros de Estados Unidos. Particularmente su análisis proyecta la existencia de una severa discrepancia entre las ideologías de raza y nación y las experiencias políticas,

las cuales separan a la gente joven de ascendencia haitiana nacida en Estados Unidos de aquellos jóvenes que crecieron en Haití. A pesar de la disonancia de voces en ambos lados de la frontera se observa la subsistencia y la manifestación de un nacionalismo de larga distancia, así como la expresión de una identidad haitiana que es resultado de las experiencias y los lazos transnacionales. Otra de las conclusiones de este capítulo apunta a mostrar que los miembros de la segunda generación no tienen una “comunidad imaginaria” en el presente, antes bien, ésta se halla en el pasado y en el futuro expresada mediante un reclamo colectivo y nostálgico por el Haití que nunca fue, pero que se dirige hacia un compromiso por el Haití que será.

En el capítulo octavo se examinan las relaciones que mantienen los nacionalistas de larga distancia con el Estado. Aquí, Fouron descubre que su personal interés por establecer particulares vínculos entre el Estado haitiano y sus ciudadanos también forma parte de los deseos de sus paisanos en el terruño. Por si fuera poco, descubre que los haitianos que permanecen en el país continúan esperando que el Estado satisfaga sus necesidades. De cualquier forma, para los autores el nacionalismo de larga distancia se ha convertido en una nueva forma de ciudadanía transfronteriza mediante la cual los ciudadanos reclaman más el establecimiento de una relación con el gobierno que derechos y privilegios provenientes del mismo.

Casi en los mismos términos, en el capítulo noveno se argumenta que el naciona-

lismo de larga distancia y la emergencia de una ciudadanía transfronteriza contribuyen a revitalizar la ilusión acerca de la soberanía del Estado-nación haitiano, el cual, concluyen los autores, es más bien un “Estado aparente”.

Lo más relevante para la cuestión, sin embargo, es que el nacionalismo de larga distancia y el concepto de Haití como Estado-nación transnacional perpetúan una imagen del país como un Estado soberano; ejemplo de ello son aquellos momentos en que los líderes políticos haitianos son constreñidos por implementar cualquier forma de política que pueda dar a conocer las necesidades de la mayoría de los haitianos. Sus fracasos al interior de la política nacional han producido cambios que han dado lugar a una desmoralización en torno a la política en general, la cual se expresa frecuentemente mediante el uso de metáforas y símbolos del nacionalismo.

En el capítulo décimo se examina el desempoderamiento de los haitianos y la existencia de una ideología nacionalista que funciona como un medio para criticar a la opresión y legitimar las luchas contra la misma. Aquí, los autores analizan más cercanamente el contenido diverso de las agendas políticas y la retórica compartida del nacionalismo de larga distancia.

Finalmente, el capítulo onceavo constituye la conclusión del texto y su contenido vuelve la mirada hacia la arena global enfatizando que el nacionalismo de larga distancia de los haitianos representa un claro ejemplo de una tendencia mundial. Los autores hacen uso de la metáfora de “una calle de dos sentidos” a fin de pensar acerca de las diferentes direcciones polí-

ticas que pueden tomar los movimientos políticos a partir del uso de una retórica nacionalista.

A la postre, los autores sugieren examinar la dirección tomada por las personas cuando utilizan el nacionalismo para acciones motivadoras. En un primer sentido, encontramos que el lenguaje del nacionalismo puede emplearse para justificar un reclamo exclusivo hacia el territorio y los recursos en nombre de una superioridad cultural y biológica. En segundo lugar, el lenguaje de la nación también puede abrazar un significado para la unificación de luchas particulares alrededor del mundo en busca de justicia social y económica, por citar, están el caso de las mujeres y el de los pobres de Haití.

COMENTARIOS PERSONALES SOBRE EL TEXTO

Ante los conflictos que acontecen hoy día entre los miembros de las naciones en el mundo,⁶ el papel del nacionalismo respecto del futuro de los Estados-nación no puede desdeñarse en los análisis y agendas académicas de los científicos sociales.

Así, la propuesta de Glick-Schiller y Fouron sobre la necesidad de reflexionar

en torno a las ideologías nacionalistas de los “emergentes” Estados-nación transnacionales resulta más que oportuna, sobre todo si, como en el caso haitiano, se emplea como un discurso político que pueda contribuir a la “reconstrucción” del país y a la construcción de agendas subalternas que combatan la desigualdad social o bien a mejorar las condiciones de vida de sus ciudadanos.

Ahora bien, sin soslayar la importancia de las aportaciones de los autores, creo conveniente emitir algunas observaciones en torno a su obra. La primera es de orden metodológico, pues atañe al dilema de la representatividad de su estudio. Particularmente, discrepo de los autores en cuanto a que sea dable dar cuenta del nacionalismo (o hablar en nombre de toda la nación haitiana) a partir de la aplicación de 109 entrevistas, elaboradas en su mayoría sobre la base de la red personal de Fouron y aplicadas, en gran medida, a los líderes políticos que han desarrollado lazos transnacionales entre Estados Unidos y Haití. Frente a este dilema, es legítimo, pues preguntarse: ¿qué pasa con los haitianos que no desarrollan un nacionalismo de larga distancia o una ciudadanía transfronteriza?, ¿por qué éstos no se involucran en la reconstrucción de su país o edifican campos sociales transnacionales?, ¿pueden realmente los nacionalistas de larga distancia o los transmigrantes transformar el Estado-nación haitiano?, ¿acaso no poseen el mismo –o mayor– peso e influencia aquellas relaciones estructurales (políticas, económicas y sociales) que subyacen entre los Estados-nación y los organismos transnacionales

⁶ Como ejemplos pueden citarse: el deseo de autonomía de los vascos; la pretensión de separación de los ciudadanos de la zona francófona de Canadá; las guerras entre los diversos grupos étnicos de la ex Unión Soviética; los asesinatos y altercados entre los Tutsi y los Hutú de África; las eternas disputas entre palestinos, judíos y árabes por el territorio, las ideologías y la religión en Israel, Palestina y Líbano, entre otros.

en el proceso de reconfiguración y reconstrucción de Haití?

A ello habría que sumar que en varias ocasiones Fouron se preocupa más por justificar su propio proyecto político e ideológico que por explicar los procesos por medio de los cuales, un Estado-nación puede “reconfigurarse” gracias al desarrollo de un nacionalismo de larga distancia y a las prácticas de sus miembros. En el mismo orden de ideas, el análisis, las entrevistas y las respuestas de los informantes que participan en esta investigación nos conducen a pensar más en la justificación de las acciones políticas de líderes, transmigrantes y nacionalistas de larga distancia, que a desvelar las particularidades que abarca el fenómeno *per se*. Junto a ello subyace el presupuesto teórico de los autores en cuanto a la afirmación de que es la nación la que configura las nuevas relaciones entre el

sujeto y el Estado, perspectiva que omite la explicación complementaria que considera que también el Estado participa en dicho proceso.

Finalmente, otro inconveniente que deseo destacar es el uso que hacen los autores de categorías “macro” (nacionalismo, Estado-nación transnacional, ciudadanía transfronteriza) a fin de efectuar su análisis sobre las relaciones entre el Estado, la nación y sus miembros descuidando la pertinencia de explorar en categorías de menor escala, cuya inclusión podría contribuir a la comprensión de los vínculos y los lazos que subyacen entre los transmigrantes y sus comunidades de origen; los proyectos comunitarios desplegados por las asociaciones del pueblo y su injerencia en la política local, o bien, en los beneficios que los líderes migrantes obtienen y brindan a determinadas comunidades o regiones de Haití.

Lourdes Arizpe, Cristina Amescua, Edith Pérez,
Erika Pérez y Alejandro Hernández, *Patrimonio
Cultural cívico. La memoria política como capital
social*, ed. UNAM/Miguel Ángel Porrúa, México,
2011

ERNESTO LICONA VALENCIA¹

El libro trata sobre las representaciones “teatrales” que pueblos campesinos de Guerrero, Estado de México y Morelos realizan sobre la guerra de Independencia y la Revolución Mexicana y que los propios campesinos denominan “simulacros”. Con trabajo de campo, registro fotográfico y producción visual, las autoras y el autor presentan etnográficamente el sentido que adquieren las conmemoraciones colectivas para sus propios protagonistas.

HISTORIA Y MEMORIA

El libro pone a discusión cómo y con qué capital cultural los pueblos campesinos-indígenas de hoy interpretan los acontecimientos pasados, específicamente las revoluciones de México, la de 1810 (guerra de independencia) y la de 1910 (Revolución Mexicana). Asimismo interroga si las interpretaciones que se consuman a través de “simulacros”, obras de teatro, desfiles, discursos, etc. puede considerarse *patrimonio cultural cívico*. ¡Menuda cuestión! Para dialogar con el espléndido texto, habrá que preguntar sobre la relación historia y memoria y cómo y con qué compendios culturales se construye la memoria política, que como se afirma en el libro constituye un capital social para marchar en el presente; no sin

¹ Doctor en Ciencias Antropológicas por la UAM-I, Profesor investigador del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel I.

antes esclarecer el carácter simbólico de los “simulacros” o representaciones teatrales colectivas que en innumerables pueblos de México se realizan conmemorando los sucesos pasados.

Se dice en la introducción que no se han tomado en cuenta las conmemoraciones locales, “que toman distintas formas de representación para recordar, año con año, los acontecimientos de las luchas de la Independencia y la Revolución Mexicana” (17). Es necesario añadir, no todas las representaciones son iguales, hay de representaciones a representaciones. Por ejemplo, están las conducidas por el Estado mexicano, por el poder, por los de “arriba” y existen las de los pueblos campesinos e indígenas; ambas son disímbolas, no por el referente histórico sino por el significado construido y por el uso colectivo que se le estampa en el presente. El libro recoge las representaciones de estos últimos, se afirma: “son festividades en las que se escenifican los acontecimientos de las guerras de Independencia y Revolución con una forma cultural muy mexicana. Pueden calificarse como prácticas cívicas, en tanto que conmemoran acontecimientos codificados en la historia oficial nacional” (17).

De todos es conocido que el Estado-nación requiere de personas, acontecimientos, objetos, lugares, etc. para construirse, legitimarse, existir y valorarse como entidad política hegemónica. Así, algunos personajes se tornan héroes, cualesquiera acontecimiento se transfigura épico, ciertas narraciones son mitos y determinados objetos transmutan en bienes nacionales. El estado se construye con ello

y discursivamente posibilitan edificar una nación, una “querida patria”. Después del triunfo de la revolución francesa, el poder recién fraguado estableció un conjunto de objetos a proteger o sacralizar, pero al mismo tiempo eliminó otros que consideraron expresión de la realeza y del despotismo. Seleccionar y descartar es la estrategia del poder para construir una historia patria, la de todos los mexicanos, siempre bajo el discurso del Estado. Por eso unos personajes florecen en el panteón nacional y otros no, ciertos sucesos se enraízan en los libros de historia oficial y otros se olvidan. El Estado y las clases hegemónicas deciden lo que es nacional y meritorio de conmemorar y de ritual nacional.

Es el caso de la batalla del cinco de mayo en Puebla, es el Estado mexicano quien principalmente ha escrito el acontecimiento de hace 150 años, ha impuesto una representación que configura un evento memorable, “donde las armas nacionales se cubrieron de gloria”, adonde el “valor mexicano emergió ante una armada formidable”, etc. Lo cierto es que el 5 de mayo para la mayoría de los mexicanos, transita inadvertido. Es más un día de asueto que de celebración nacional sentida, como la de la Independencia. Sin embargo, ante esta hegemonía discursiva y festiva, por ejemplo en el Peñón de los Baños al oriente del DF, se conmemora autónomamente desde 1914; y en el extranjero (Los Ángeles y recientemente en Nueva York, EU.) la remembranza adquiere tinte de protesta social. Son los residentes y migrantes mexicanos en esas ciudades que sentidamente celebran el acontecimiento

to militar, le imprimen otro significado, acorde a su situación social actual, porque la historia no se calca, se interpreta desde el presente.

Lo que presenta el libro no son simplemente “simulacros”, sino “prácticas políticas que recrean el sentido simbólico de la identidad nacional” (17). Las conmemoraciones locales transfiguran de cierta manera el sentido oficial nacional de la historia o la utilizan para posicionarse en el presente, un logro del texto es que deletrea la interpretación de la historia oficial que hacen los de abajo, los de a pie, el pueblo de los pueblos campesinos mexicanos.

Una representación plantea dos procesos importantes: *asimilación* y *construcción* de la historia por el sujeto. Todo grupo social aspira a la apropiación de la historia, a su comprensión y a darle un significado. Un “simulacro” pareciera que sustituye o aspira a suplir el hecho histórico que encarna. El “simulacro” debe, de alguna manera, ajustarse al hecho, debe ser apropiada a la naturaleza, índole del acontecimiento mismo, por eso las referencias habituales a personajes nacionales (Hidalgo, Morelos, Aldama, Zapata, Madero, Carranza, etc.), a escenas históricas interiorizadas (grito de independencia, fusilamiento de Hidalgo, toma de la Alhóndiga, abrazo de Acatempan, muerte de Zapata, etc.) y nominaciones totales como gachupines, insurgentes o revolucionarios, que pareciera que en el “simulacro” se reproducen tal cual; no, el “simulacro” interpreta el suceso histórico. La Independencia y la Revolución Mexicana están descifradas, el “simulacro”

no imita la historia la edifica. Las interpretaciones son diversas, son poéticas intencionalmente manufacturadas para que tuviesen un significado o contenido determinado y que pudiera ser accesible al receptor competente. Entonces, la intención de los sujetos –actores/habitantes– es la que resulta fundamental para entender los “simulacros”. No es válido afirmar que son malas obras de teatro o que están mal terminadas, no importa que en Tetelpan los insurgentes parezcan más revolucionarios de 1910 que rebeldes de 1810 (85), no importa que un soldado realista en la representación de la guerra de Independencia en Chilacachapa, Guerrero, cargue un arma de Star Wars, no importa que aparezcan luchadores de lucha libre en la Revolución Mexicana, no importa porque los “simulacros” están logrados en el sentido que significan, construyen una fuerza cultural que en el texto se denomina memoria política: “Las razones más profundas de estas conmemoraciones, sin embargo, apuntan tanto a mantener vigente una memoria política, porque afianzan una identidad y una nacionalidad, como a nutrir un capital social vital para la vida actual” (23) “... es este capital social el que todavía aporta a los mexicanos la resiliencia para sobrevivir ante el arrastre, entre otros, de la pobreza y el desempleo, la desigualdad, la necesidad de emigrar y la violencia desatada al trasladarse la política al narcotráfico” (24).

Lo que se experimenta al mirar un “simulacro” es como si viésemos el hecho histórico, no es un engaño, es una figura, es la construcción de una interpretación que es apuntalada desde el complejo

sociocultural e imaginario de la comunidad, así como también de su circunstancia enunciativa. Las representaciones son de naturaleza diversa. La gramática y plasticidad que procrean es signica, por lo que la interacción que realizan con el hecho histórico es de carácter cultural. Por eso, cada “simulacro” posee referentes locales que coexisten con los nacionales, se amalgaman para decir algo sobre la historia, pero sobre todo para hablar de un “nosotros”, los pueblos hablan de ellos mismos a través de la exégesis histórica, dice el libro: “son narrativas propias”, se celebra para ser (39), se utiliza el pasado para hablar del presente. En este sentido, un testimonio recogido en Tlaltizapán, Morelos, dice: “Todavía hay algunos que trabajan el campo pero el cultivo ya no da, antes plantaban su maíz y se daba y ahora que sí hay que fumigar, que sí quiere el abono. Eso cuesta y pues ¿de dónde? Entonces ya no quieren sembrar... Entonces muchos jóvenes se van a Estados Unidos y ya pocos regresan, ¿a qué regresan? Las muchachas igual, ya todas se quieren superar pero no encuentran trabajo y luego ya tampoco encuentran con quién casarse” (138). Al terminar la conmemoración de la Promulgación del Plan de Ayala en Villa de Ayala Morelos, las personas se reúnen en el kiosco, llegan viejos agraristas, dice uno de ellos: “aquí estamos otra vez, como ve, ya ve, estamos sufriendo otra vez, no hay apoyo para el campo”. Dice otro más: “Me han dicho que algunos compañeros están muy descontentos, que quieren tomar las armas. Y yo le pido que no lo hagan. Porque en las luchas armadas perdemos todos...

hay otras formas en las que hay que luchar, produciendo, mejorando nuestros cultivos” (124). Así se conmemora, recordando pero también diagnosticando la vida actual.

El “simulacro” es una interpretación que requiere de una glosa detallada para precisar al hecho histórico. Los “simulacros” son interpretaciones colectivas que nacen de la comprensión subjetiva del objeto histórico, pero sobre todo construyéndolo con personajes locales, lugares simbólicos, ritos propios, metáforas, discursividades nativas y organización autónoma, todo ello fusionado en el ritual cívico campesino, ello constituye la memoria política, esa es su fortaleza: lo local encuadrado en lo nacional, la patria cohabitando con la patria.

PERSONAJES LOCALES

En las representaciones o “simulacros” llama poderosamente la atención la legión de personajes locales. Se ensalzan, se mitifican y pasan desapercibidos por la interpretación hegemónica oficial del acontecimiento histórico pero no para las comunidades campesinas que los presentan territorializados. Por ejemplo, destacan los “mecos” y los “flecheros de Ocotlán” en Chilacachapa, Guerrero. Los primeros fueron individuos negros y mulatos que procedían de las costas de Guerrero y que acompañaron a los caudillos en la lucha por la independencia y estuvieron dirigidos por el comandante Irineo de origen africano. Los “flecheros” de Ocotlán jugaron un papel muy importante porque quemaron el gran portón

de la Alhóndiga de Granaditas. En Jalte-telco, Morelos, el párroco Mariano Matamoros es un héroe local muy reconocido porque se le unió prontamente a Morelos en Izúcar de Matamoros; pero también en la misma localidad José Perdiz, quien era el alcalde municipal, es evocado porque “juntó a cuarenta hombre dispuestos a unirse a la causa de la patria”; pero sobre todo don Ignacio Díaz y su esposa Mariana, oriundos de Jantetelco, se les representa porque ofrecieron a la patria lo que mayor estimaban: sus hijos, se los entregaron a Mariano Matamoros. Son las pequeñas historias que hacen la gran historia. También están “los mecos”, que en la representación de Acatempan son la gente de campo, los calzonudos, la gente sucia, que como se lee en el libro con los “apaches” representan a la gente pobre de la época de independencia. Los “apachitos” son niños vestidos de apache, aparecen en Quebrantadero, Morelos, y están para proteger a “La Patria” (personaje representado por una joven) y según se narra se les representa en varios simulacros de diferentes pueblos porque fueron ellos quienes frenaron la entrada de los españoles a los territorios al norte del río bravo (75). Los “simulacros” están plagados de personajes locales que el libro recoge magníficamente. Pedro Ascencio de Alquisiras en Acatempan, Guerrero, los “Guarines” y “los costeños” en Tonatico, Estado de México. Ya hablando sobre la Revolución Mexicana reviven a Pablo Torres Burgos en Villa de Ayala Morelos, primer jefe que dio el grito de la revolución del Sur en el kiosco de ese poblado. Los generales Vicente Aranda y

González Guadarrama anduvieron con Zapata, uno de ellos nació en Mazatepec y ahí mismo se le rememora. Personifican a Jesús Capistrán, Trinidad Ruíz, Emilio Marmolejo, Ceferino Ortega, José Rodríguez, Gil Muñoz Zapata e Ignacio Castañeda en Tlaltizapán, donde el general Zapata erigió su cuartel general. Destacan los “diablos” de Teloloapán, Morelos, y muchos más que en los “simulacros” emergen a través de los pobladores-actores que le dan voz y pertinencia. La memoria política se edifica con estos personajes que con sus biografías e historias rebeldes localizan los movimientos revolucionarios, por lo que para los pobladores actuales no son ajenos, son ellos mismos, así se inscriben en la historia nacional con gente de la suya, no sin dialogar con personajes nacionales como Hidalgo, Morelos, Zapata, Madero, etcétera.

RITOS REVOLUCIONARIOS

Los “simulacros”, desde mi punto de vista, se pueden analizar como rituales cívicos campesinos. En ese sentido, están contruidos en sistema de ritos y no de escenas teatrales, como pudiera pensarse. Por un lado, se estructuran con ritos hegemónicos como honores y juramento a la bandera, desfile, premiación de la reina de las fiestas patrias, declamación de poemas, etc., que se encadenan con otros ritos que denomino revolucionarios, que por su poética, territorialización y simbolismo edifican también la memoria política, que en el libro es una reflexión importan-

te que realizan las autoras y el autor a partir de los “simulacros”.

La memoria política son ritos o no es memoria. Y me refiero a aquellos ritos y/o escenas de ahorcar a los gachupines en Acatempan, o cuando en Quebrantadero “el rey es apresado por los apaches que lo descoronan y lo llenan de pintura roja, donde la reina, ya sin rey y sin su ejército, deja la corona y baja de su carro para cederle su lugar a la patria” (71); o el rapto de “la Patria” en Tetelipa; la sentida entrega de los hijos y la toma de la Alhóndiga en batalla campal con tamales de cenizas, en Jantetelco; la firma del Plan de Ayala en Villa de Ayala; la última arenga de Hidalgo en Chilacachapa y las escena y/o ritos impactantes en Ixtlilco el Grande, como el rito del pastoreo, la tienda de raya, el ataque al cuartel federal, el maltrato de campesinos, el juicio popular a un general federal y la escena de la llegada de Zapata a Chinameca y con ello su muerte producto de una traición. Todos estas escenas que he denominado ritos, fundamentalmente por el simbolismo emitido, posicionamiento colectivo frente a la historia y construcción de una narrativa propia, hacen posible que se interioricen y cíclicamente se repitan para estar en la historia nacional, pero fundamentalmente en la actualidad de la comunidad. Los “simulacros” como rituales, también tienen la función de reescribir la historia con sus propias memorias y palabras. La memoria política se manufactura recurrentemente con ritos de esta naturaleza.

LUGARES SIMBÓLICOS

Los “simulacros” se desenvuelven en un sistema de lugares. Lugares de dos densidades diferentes. Me refiero, en primer lugar a todos aquellos que son en realidad sitios en donde se llevan a cabo las representaciones como calles, plazas, cerros, casas particulares, oficinas municipales, canchas de fútbol, etc., que funcionan como escenario naturales de la representación y se incorporan fácilmente al performance campesino, el espacio cotidiano se transfigura en lugar de dramatización. En segundo término, me refiero a sitios que son auténticos lugares de memoria. En los “simulacros” emergen lugares con mucho simbolismo, con densidad cultural que los hace diferentes a los demás por las prácticas históricas que albergaron. Por ejemplo, la “piedra del juramento” en Jaltetelco, donde “Matamoros advirtió a sus primeros cuatro seguidores que el camino a emprender era a favor de la patria” (49). El kiosco de Villa de Ayala donde Pablo Torres Burgos dio el grito de la revolución del sur y el árbol de la Parota donde Zapata colgaba a los traidores. Tlaltizapán es histórico, entre otras cosas, por albergar el cuartel general de Zapata; así también está, entre otros, “la casa donde nació el general Salgado, revolucionario guerrerense de Telo-loapan. Todos ellos son lugares de memoria, actuales, apropiados y significados. Lugares de memoria que anclan los acontecimientos históricos al territorio próximo, lugares practicados ritualmente que no son monumentalizados. También

de lugares de memoria está constituida la memoria política.

ORGANIZACIÓN SOCIAL

Un rasgo muy importante que resaltan las autoras y el autor del libro es la organización autónoma campesina que hace posible las conmemoraciones. A diferencia de la conmemoración del 5 de mayo en Puebla, fue el Estado el organizador principal de los festejos. Por ejemplo, en 2012 el gobierno de Puebla contrató una empresa extranjera, especializada en espectáculos para organizar la conmemoración de la batalla del 5 de mayo. Los uniformes que se utilizaron en la escenificación de la batalla en el cerro de Loreto y Guadalupe fueron manufacturados en China, la elaboración de un documental sobre el hecho de guerra fue por una productora extranjera, etc. La conmemoración es pretexto para hacer política a través de obras, conciertos, feria y un sinnúmero de banalidades que convierte la remembranza en festival de “pre-verano”, el hecho histórico se espectaculariza y con ello se vacía el sentido profundo de la gesta heroica. No se cimenta memoria política, se hace política de Estado. A diferencia, los “simulacros” campesinos son organizados por el propio pueblo, así se signa en el libro. Se organizan los habitantes en comités, clubs sociales, comisiones de festejo, clubs de ayuda mutua o asociaciones de diversa índole para llevar a cabo las conmemoraciones. Por ejemplo, en Acatempan, Guerrero: “primero se forma un comité de 8 o 10 personas y ese comité se encarga de hacer las in-

taciones para apaches, soldados, aztecas y mecos, nombran ahí mismo al que la va hacer de general,... además piden una cooperación a todos y el pueblo apoya con lo que le piden” (66). Es un festejo propio del pueblo, se dice en el libro. Se dispone de la organización de las mayordomías, la gente coopera hasta con especie, las mujeres confeccionan los trajes, los migrantes envían dinero, todo se realiza con trabajo voluntario; casi siempre sin apoyo del gobierno. Esto marca una diferencia fundamental, son los campesinos los que sufragan el gasto de los “simulacros” y con ello el significado es otro, no es un dato menor, porque la organización colectiva autónoma posibilita un involucramiento emotivo de la población, así la historia es políticamente emocional y no se rememora sólo como espectáculo o como un deber impuesto. La memoria política se alimenta de la organización social campesina.

El libro no trata sobre los “simulacros” sino lo que construyen éstos: una memoria política que muda en capital social. Trata, como se dice en el libro, de un patrimonio inmaterial de carácter cívico, público y forjado a partir de una herencia cultural, esa es la riqueza del texto.

