



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía

*Nijin xochisones: construcciones y bases
de conocimiento maseual*

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

Maestro en Estudios Amerindios y
Educación Bilingüe

Presenta:
Herminio Monterde López

Dirigido por:
Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz

Querétaro, Qro., noviembre, 2020.

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciatario no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

 **Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.

 **NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).

 **SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

Nijin xochisones: construcciones y bases de conocimiento maseual

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de Maestro en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

Presenta:
Herminio Monterde López

Dirigido por:
Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz

Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz
Presidente

Dra. Adriana Terven Salinas
Secretario

Dr. David Alejandro Vázquez Estrada
Vocal

Mtra. Libertad Mora Martínez
Suplente

Mtro. Ignacio Silva Cruz
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Noviembre, 2020, México

Dedicatorias

A Juana Vázquez y Luis Monterde, mis maestros.

Por darme el *talnamikilis*, *tamatilis* y *taixmatilis*.

Agradecimientos

Al Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz por su tiempo y dirección para la elaboración de este trabajo. A la Dra. Adriana Terven Salinas, al Mtro. Ignacio Silva Cruz, a la Mtra. Libertad Mora Martínez y al Dr. David Alejandro Vázquez Estrada quienes fungen como lectores. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico brindado durante mis cursos de maestría. A la Universidad Autónoma de Querétaro, a la Facultad de Filosofía, al Núcleo Académico de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe. A los músicos que contribuyeron sobre los *xochisones* y a las mujeres organizadoras que aportaron acerca del baile *pakilis*.

Tasojkamatik.

RESUMEN

Nijin xochisones: bases y construcciones del pensamiento maseual profundiza la intelectualidad local por medio del estudio de los *xochisones* como sistema de saber y de conocimiento en la comunidad de San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla. Se sustenta con las aportaciones de los músicos, usuarios y organizadoras del baile *pakilis* como autores de estas producciones. La aplicación de una metodología y técnicas participativas como la observación y conversación en idioma originario, permitió, a través de las corrientes ideológicas sobre el perspectivismo amerindio, las oralitegrafías y de los conceptos propios, realizar un análisis profundo que visibiliza la perspectiva *maseual*. Con los resultados se expone la necesidad de repensar las ontologías de las minorías y los componentes no humanos como agentes que intervienen en las sociedades. Gracias al diálogo con los autores y con las teorías existentes se explora el sistema de construcción, adquisición y socialización de sabiduría, habilidades y conocimientos. Así mismo, a partir del análisis de los *siuasones* o *sones* de mujer se identifica la base del pensar que rige a los miembros de la población.

Palabras clave: *maseual*, *xochisones*, *talnamikilis*, saberes, conocimientos, música, sistemas locales

ABSTRACT

Nijin xochisones: bases and constructions of maseual thought deepens the local intellectuality through the study of *xochisones* as a system of knowledge in the community of San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla. It is supported by the contributions of the musicians, users and organizers of the *Pakilis* dance as authors of these productions. The application of a participatory methodology and techniques such as observation and conversation in the original language, allowed through ideological currents on Amerindian perspectivism, oralitegraphies and own concepts, to carry out an in-depth analysis that makes the *maseual* perspective visible. The results expose the need to rethink the perspectives of minorities and non-human components, as agents involved in the elaborations. Through dialogue

with the authors and with the existing theories, the system of construction, acquisition and socialization of wisdom, skills and knowledge is explored. Likewise, from the analysis of the *siuasones* or *sones* of women, we identified the foundations of thought that is still present within this community and its members.

Keywords: *maseual, xochisones, talnamikilis*, knowledges, wisdom, music, local systems

TEYIN KIPIYA

Nijin xochisones: itaktson uan itasalol nijin maseualtalnamikilis kinextiya nijin milajkatamemilil ika nijin xochisones nemachtil kemej se tachiuj kampa moajsi tamatilis uan taixmatilis itech nijin xolal San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla. Nijin talnamikilis mochikaua ika intajtol tatsotsonanij, takakinij uan siuamej akin kichiuj ne pakilis, yejan kixmatij nijin chiualismej. Tikuikej tanojnotsalis uan tachiyalis iuan tokniuan ika tomaseualtajtol, ijkon uelik iuan nijin nemachtlanemilil amerindiotalnamikilis, tajtolnextil uan totajtoluan, tikchiuake se ueyi neixyejyekol teyin kitemaka maseualtachiyalis. Teyin tikajsikej ika tikitaj keyej moneki maj se kinemili inuikalis tokniuan uan ne tachiujmej teyin no touan tekitij itech tochiualis. Ika intanojnotsalis taixmatinij uan tajkuilolmej tiktemouaj keniuj mochijchiua, motemaka uan monextiliya ne tamatilis, uelilis uan taixmatilis. No ijkon, tikixpejpenkej ne siuasones kampa tikajsikej katin yeja tanemilil onkak teyin kiueyichiua totalnamikilis.

Tajtolmej: maseual, xochisones, talnamikilis, tamatilis, taixmatilis, tatsotson, maseualchiualismej

Índice

Capítulo I: <i>Ika moxochimakaj. Sones de entrada (para la entrega de flores)</i>	12
Marco teórico-metodológico	12
El perspectivismo amerindio	13
Oralitegrafía, los <i>xochisones</i> como sistema de saber y conocer <i>maseual</i>	19
El saber y conocimiento local	22
El concepto <i>mati</i> e <i>ixmati</i> , el saber y el conocer <i>maseual</i>	27
El <i>talnamikilis</i> como expresión del perspectivismo y sistema de construcción del saber y conocer <i>maseual</i>	31
Música tradicional indígena mexicana y la música <i>maseual</i> de San Miguel del Progreso	34
Metodología	41
Definición de los instrumentos de construcción de conocimientos	42
Procesamiento y análisis de datos	43
Técnica de análisis de datos	44
Definición de participantes.....	44
Guía de conversación para la intervención con los músicos	45
Guía de observación para la intervención con los músicos	51
Guía de conversación para la intervención con las organizadoras del baile <i>pakilis</i>	54
Etapas de trabajo	58
Capítulo II: <i>Nauixochit. Sones de introducción (cuatro flores)</i>	61
Marco contextual. El espacio como escenario de producción.	61
Sierra Nororiental de Puebla	62
La huasteca y el pueblo <i>maseual</i> , el último rincón de la Huasteca Poblana	63
<i>Maseualxolal</i> : el pueblo <i>maseual</i> de San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán	66
Estructura tradicional	68
<i>Notakton</i> : mi origen, la historia del pueblo <i>maseual</i>	71
Sistemas relacionados con la música.....	76
Capítulo III: <i>Tatekpanalis. Sones de desarrollo (poner en fila a los sones y a las personas)</i>	81
Componentes del sistema musical	81

Parte I: <i>Siuasones</i> (sones de la mujer)	81
Actores y símbolos	81
<i>Tatsotsonkej</i> : el músico local.....	82
El <i>Auít</i> : el instrumento musical.....	87
<i>Nijin xochisones</i> : Música local como sistema <i>maseual</i>	89
<i>Pakilis</i> : el baile y los <i>xochisones</i> . Símbolos y significados	96
Parte II. <i>Tagasones</i> (sones del hombre)	112
Sistema de saber y conocer <i>maseual</i>	112
Conceptos <i>maseual</i> , la explicación de la visión local	112
Capítulo 4. <i>Ika tamij nauin. Son</i> de cierre (para la finalización de los cuatro)	141
Estudios desde la perspectiva local, otra manera de hacer investigación desde la cultura propia.	141
Conclusiones	150
Anexo 1. Pensar como la música. Recurso educativo para el fortalecimiento del pensamiento y la identidad <i>maseual</i> en los jóvenes a partir de la música.....	158
Bibliografía.....	167

INTRODUCCIÓN

Nijin xochisones: bases y construcciones de conocimiento *maseual* retoma la visión local a través del estudio de la música como un sistema de saber y de conocimiento, así como de las terminologías locales donde se profundiza y reconoce la intelectualidad de las personas involucradas. Por medio de una rigurosa vinculación comunitaria aplicamos técnicas participativas en los diferentes contextos en donde se llevan a cabo diversas actividades relacionadas con el tema que se indaga.

Con este trabajo de exploración e interpretación hacemos un primer acercamiento de carácter investigativo a la comunidad de San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla. Después de un proceso de sistematización, presentamos fuentes primarias que en su mayoría han sido resguardadas en la oralidad. Dicha comunidad se encuentra entre las grandes montañas de la Sierra Noreste de Puebla, que se bañan con la neblina en el otoño e invierno. En la primavera y verano el calor invita a visitar el río Zempoala y Ateno. Mientras se transita en las partes altas de la carretera Interserrana, a lo lejos se pueden apreciar muchos pueblos. Dicha vía nos regala hermosos paisajes en cada población con hermosas casas tejadas que entretienen la historia de cada lugar. El camino pasa entre maizales y cafetales, donde a lo lejos puede verse el cerro *Kosoltepet*, el más alto de la sierra, colmado de historias *maseual* y *totonak*.

Al llegar, se escucha a Milaj y su lengua que la gente guarda celosamente. Se aprecian los colores y el mundo tejido con las manos de las mujeres creadoras de diseños, y el rebozo en sus ropajes. Se ve el *mekapal* y los huaraches de los hombres que llenan la tierra de *mil* o siembra del maíz que enverdece los cerros en cada primavera. El *maj niyouj* es el saludo que dan hombres, mujeres, jóvenes y niños a la gente que se cruza en su sendero y donde el forastero siempre es bienvenido.

El *maseualtajtol* es la lengua oficial de San Miguel del Progreso, su grado de vitalidad se encuentra en la oralidad puesto que muy pocos la escriben. El idioma se aprende desde la casa, y aunque ciertas familias implementan el español como lengua materna, de acuerdo con el contexto, los niños aprenden la lengua local.

En este mismo sentido, describimos y analizamos el *xochison* y el *pakilis* como elementos intrínsecamente relacionados para la generación de conocimientos y saberes en la sociedad *maseual*. Consideramos en primer lugar a la comunidad como escenario de ejecución y creación de dichos productos. Posicionamos como base las terminologías que expresan el pensamiento, lo anterior para entender el tejido social así como el papel que desempeña cada interlocutor, que es el autor de las aportaciones y afirmaciones obtenidas; le dimos mayor atención a los componentes no humanos como agentes de acción recíproca de acuerdo con la perspectiva local.

La importancia de este trabajo radica en la investigación desde una mirada interna, de alguien que pertenece a la comunidad, y se puede contrastar con los pocos referentes que se pueden encontrar en torno a la música y lo social de este lugar, como el del etnomusicólogo Roberto Téllez Grirón (1938), del antropólogo James Mounsey (1976, 2007 y 2013) y Jessica Gottfried (2010). Mounsey describe la vida y las tradiciones de los *maseualmej* en la década de 1970, analiza con amenidad los grupos domésticos compuestos por familias que comparten un mismo hogar en la cabecera municipal de Huitzilan de Serdán a la cual pertenece San Miguel del Progreso.

En el desarrollo de la investigación de Mounsey se pueden observar dos puntos de vista muy interesantes. El de los que no se adscribían como indígenas sino como *koyot* o mestizos y el de los *maseual*. El primero influyó en la descripción que presenta el autor, se puede observar, porque en vez de destacar la voz de los “estudiados”, se invisibiliza, y la información se interpretó con base en lo que proporcionaron los *koyomej* porque son los que hablaban español.

Es evidente cómo es la interpretación de un estudio en un pueblo indígena con perspectiva externa con otro que parte de lo local con conceptos propios donde se resalta la palabra de los participantes como autores. En cuanto a la temática que nos interesa, sobre la descripción de la música de Huitzilan, Mounsey describe a los *xochisones* de manera general, presenta fotografías de los elementos que acompañan la realización del *pakilis*, o el baile-ritual como el *xochikouit* o ramo de

flores y el *xochikoskat* o collar de flores. En este estudio los *xochisones* y el *pakilis*, son vistos como simples prácticas que llevan a cabo los “indios”.

Por otro lado, Jessica Gottfried (2010) analiza los informes de Téllez Girón sobre las entrevistas y la música que registró dicho autor. Téllez clasifica la música con el término “pioncitos”, con base en los datos de los entrevistados no indígenas, el concepto no se encuentra en el vocablo de los artistas. El mismo autor define “pioncitos” como “el término con que los mestizos llaman a los indios que viven diseminados en los montes” (p. 321) y a pesar de que indica que las melodías que documentó son del género *maseual xochisones* o *xochipiitsauak* no lo reconoció como tal.

Actualmente se puede encontrar vasta bibliografía sobre diversos sistemas de los pueblos *maseual*, pero con certeza se puede confirmar que pocos las posicionan como parte de la intelectualidad de la comunidad de estudio. Ante tal afirmación, la falta de estrategias y trabajos con los elementos vivos nos han generado diversas dificultades como miembros de estas sociedades minoritarias.

En este mismo sentido, la muerte de las lenguas minoritarias y la preocupación por salvarlas es el tema de moda en la actualidad en el campo de las ciencias sociales. Se han enseñado y estudiado desde diversas áreas con metodologías des-contextualizadas que excluyen las formas de pensar, y las culturas a las que pertenecen dichos idiomas han sido teorizadas desde una perspectiva, en el mayor de los casos, extranjera. Existe más una preocupación por documentar que preservar a través de los sistemas locales, como la música o los *xochisones* que son las bases y construcciones de saberes y conocimientos. Siendo la música un elemento vivo con una presencia importante, es significativo darlo a conocer como una forma alterna para poner a la luz otras formas de intelectualidad.

El problema no siempre está en las comunidades minoritarias sino en la sociedad mayoritaria y en la academia, donde se decide qué hacer con estas poblaciones porque sus erudiciones no son reconocidas como tal. La negación de la existencia de conocimientos en las sociedades amerindias aunadas por diversos factores como la discriminación y la violencia, ha hecho también que los mismos

maseualmej o nahuas niegues su propia cultura. Es una realidad que la solución de los problemas está en las comunidades, está en las manos de las personas, y lo que el investigador “occidentalizado” llama “problema” para estas sociedades no lo es, o simplemente no existe.

Para repensar sobre nuestras sociedades ante tal problemática dentro de la línea “Escrituras indígenas, estudios sobre oralidad y etnicidad” de la maestría, abrimos un espacio con este trabajo hacia los estudios de los componentes culturales vivos en un pueblo originario. En este sentido, Puebla es la séptima entidad federativa con mayor número de hablantes de lenguas originarias, aproximadamente el 11% de la población de cinco años y más, habla alguna lengua diferente al español (INEGI, 2010). De las siete que hay en el estado, el *maseualtajtol* o náhuatl, es una de las lenguas que más se habla, y las variantes se encuentran distribuidas en distintos municipios de las regiones Centro, Mixteca, Sierra Norte, Sierra Nororiental y Sierra Negra. En San Miguel del Progreso casi todos los niños mayores de 5 años tienen como primera el *maseual*. La presencia del idioma es muy importante en esta localidad, ya que juega un papel muy importante para la conservación de los distintos sistemas culturales, saberes, habilidades y conocimientos.

En el transcurso de los años se han invisibilizado a los pueblos indígenas rechazando la posibilidad de ser sociedades intelectuales, situación ocasionada desde la época de la conquista cuando los evangelizadores comenzaron a desestimar el pensamiento de los conquistados (Arias, 2018). Lo anterior, ha generado un extractivismo de conocimientos como afirma Tuhiwai (1999), en donde las personas que colaboran jamás son mencionadas en la academia como autores, sino vistas como informantes, y los investigadores ganan renombre dentro de las distintas disciplinas científicas. Tuhiwai, sostiene la importancia que tiene el reflexionar sobre y desde la propia lengua donde no se imponen conceptos fuera de contexto.

Por tal motivo, es relevante retomar las ontologías ancestrales vigentes, pues al reconocer el valor que tienen y posicionarlos a un nivel de importancia, los

miembros de las comunidades pueden cambiar la forma en que son vistos desde fuera. De acuerdo con lo anterior, nos planteamos el objetivo de analizar los conocimientos y saberes en una comunidad *maseual* de la Sierra Nororiental de Puebla en los *xochisones*, en su música, con la intención de demostrar que es un elemento donde se practica, reconoce y profundiza el pensamiento local.

Para ello, describimos a la comunidad y el *pakilis* como escenario donde se lleva a cabo la producción de conocimientos a través de la ejecución de la música. Así como el análisis de los *xochisones* y sus componentes desde el conocimiento de los músicos, donde se busca que estos adquieran un posicionamiento intelectual e identificar la construcción, socialización y adquisición del saber, habilidad y conocer desde el sistema propio para responder las siguientes cuestiones planteadas, a) ¿Qué saberes y conocimientos se expresan en los *xochisones* como producto intelectual? y b) ¿Cómo es la construcción del conocimiento *maseual* a partir de las terminologías locales?

Partimos de las diversas aportaciones y corrientes sobre el estudio y creación de postulaciones que sugieren retomar la configuración originaria en la investigación, empleamos elementos del **perspectivismo amerindio físico y sonoro** como un medio ideológico que conecta con la visión *maseual* por medio de los *xochisones*. Por otro lado, la **oralitegrafía** (Rocha, 2018), es el puente que ubica a la música local como una fuente de conocimientos-textualidad.

De la misma manera, ahondamos sobre la conceptualización académica de las nociones “saber” y “conocimiento” y sus diferentes denominaciones como “local, tradicional o indígena”. Lo anterior para contrastar con la visión *maseual* sobre el uso, función y significado en diversos contextos de estos mismos términos. Al mismo tiempo indagamos sobre la construcción del saber y conocimiento en donde damos mayor énfasis a las terminologías “*matí*” o saber e “*ixmatí*” o conocer, entre otros que intervienen en los procesos como el *talnamikilis* o el encuentro con la tierra que revindica la filosofía amerindia y el pensamiento de la sociedad en cuestión.

La aplicación de estos conceptos nos permite explicar las fases, procesos y niveles que pasan las personas para la adquisición de los aprendizajes. También

comprendemos que desde esta visión se considera cómo, dónde y qué se sabe o se conoce. Los términos que analizamos son usados de manera frecuente en los diferentes contextos comunitarios, es decir, la vitalidad de la lengua y sus componentes son altas. Por tal razón, la validez y la importancia que tienen, es indiscutible. Bajo esta misma dinámica, puntualizamos a la música “tradicional indígena” y la local de San Miguel del Progreso. Discutimos en cuanto a los estudios de la música de los pueblos con métodos y herramientas antropológicas participativas, como la etnomusicología. En este caso, consideramos a la música como un producto sistémico y para su estudio, la cultura es la base fundamental.

En otro contexto, resaltamos la situación actual sobre los músicos indígenas que no son reconocidos como expertos, pues no tienen títulos escolares que avalen su conocimiento musical. Lo anterior porque los pueblos originarios rompen con los estatus canónicos que no solo reflejan las visiones culturales, espirituales y evocaciones, sino que van más allá de las perspectivas y contextos como escenarios de producción basados en la vida social, política y sitios no visibles.

La música indígena se encuentra en constante cambio y también sufre discriminación que la orienta al riesgo de ser desplazada por otros géneros dominantes. Por eso, al comportarse como elemento primordial como la lengua, presenta variantes y diferentes usos, por otro lado, también puede ser tratada y estudiada como los idiomas, con métodos y técnicas universales.

En cuanto a la intervención y vinculación, trabajamos con siete personas varones y cuatro mujeres, originarios de la comunidad de San Miguel del Progreso, y para la selección de estos autores tomamos en cuenta el siguiente criterio: los que aprendieron a ejecutar los *xochisones* desde hace más de diez años. Las mujeres son las que han sido partícipes en la planeación del baile *pakilis* que amenizan los *sones*, siendo uno de los pilares de esta realización.

Como siguiente paso dimos preferencia a los músicos que dominan el violín, que de acuerdo con los mismos, es el instrumento más importante, porque es el que guía y determina qué *sones* se tocan, así como el uso del idioma maseual como primera lengua. Las once personas que colaboran directamente en este proyecto

viven distribuidas en diferentes puntos de la comunidad, principalmente en las secciones tercera y segunda. La mayoría de ellos tiene o tuvo familiares que se dedican o se dedicaron a la música. La actividad económica principal de los hombres, además de la música, es el campo. Mientras que las mujeres en la medicina, en la casa y en el campo en la siembra de maíz y producción de café.

Las mujeres han tenido una trayectoria como organizadoras de las fiestas ya sea en el seno familiar, vecindad o comunidad. Es importante recalcar que entre las actividades realizadas para el *pakilis* participan tanto hombres como mujeres. En el caso de la música, las mujeres no la ejecutan pero conocen el trayecto de los hombres, de sus hijos o de sus esposos. Por ello adaptamos algunas guías que usamos con los músicos con el fin de obtener la perspectiva de ellas como usuarias. También nos apoyamos con las aportaciones de otras personas que no son músicos o son foráneas, las cuales se citan en los apartados correspondientes de acuerdo con las afirmaciones que dieron.

Bajo esta dinámica realizamos conversaciones directas y abiertas que nos ofrecen información requerida de forma natural, esta técnica reverencia la integridad del actor involucrado, puesto que en las comunidades, el conversar implica un respeto mutuo. Implica escuchar y entrar en la memoria, el compartir un momento íntimo con la historia, experiencia y lo sagrado para la gente. Además, tiene una alta factibilidad siendo el idioma *maseual* una lengua de tradición oral.

Con las conversaciones registramos y ratificamos sobre los saberes y conocimientos (en su sentido más amplio) de los músicos. Platicamos sobre la experiencia, de las formas de hacer música, el origen, qué, cómo y por qué se toca o se cantan esos *sones*, así como de los tipos de piezas musicales, instrumentos y fases del baile con las mujeres.

De la misma manera, la observación es una técnica de investigación básica, establece la relación entre la persona que observa y el individuo, componente o acto que es observado; es un primer acercamiento para la comprensión de la realidad. Como miembro de esta comunidad, esta técnica la llevamos a cabo de una forma

fluida en lengua local. Hicimos una conversación de carácter libre en las casas y en las actividades de los músicos.

Para la observación participante asistimos a las actividades que llevan a cabo las personas involucradas en el proyecto. Dichas actividades se pueden llevar a cabo dentro de las casas o fuera de ellas, dependiendo del trabajo y disponibilidad de los interlocutores.

Para el procesamiento y análisis de la información utilizamos el programa de transcripción ELAN y traducimos de manera literal, libre e interpretativa las afirmaciones que usamos para el sustento y diálogo en los capítulos de este trabajo. Los fundamentos de la conversación y de la observación también los registramos en una nota de campo y en otros medios digitales como el programa de edición y procesamiento de textos Word. Lo anterior responde a un análisis exploratorio.

Sucesivamente se hizo un análisis contextual donde clasificamos los datos que aplicamos de acuerdo con el contexto donde fueron obtenidos. Esto permite al lector entender la importancia que tiene el escenario donde se lleva a cabo la producción o agente estudiado, y de las actividades donde se desenvuelven los involucrados.

En la interpretación explicamos la función que tienen los sistemas culturales en cuestión y los conocimientos identificados, los elementos considerados para este fin como la música, los instrumentos, el baile y las terminologías locales ocupan un papel relevante. Así mismo exponemos los usos del idioma *maseual* y algunas expresiones que no son comunes en el español, y que su entendimiento y comprensión requieren una interpretación explicativa.

En cuanto a las técnicas de análisis, realizamos una de contenido de la terminología de carácter sociolingüística y semántica-pragmática, y sobre el contexto de los registros transcritos. Identificamos la importancia que tiene la música *xochisones* y el baile *pakilis*. Por último, profundizamos sobre los componentes no vivos de los sistemas que intervienen en los ambientes y espacios donde se ejecutan las elaboraciones *maseual*. Asimismo analizamos la construcción, adquisición y socialización del saber y conocer a partir de *mati*, *ixmati* y *ueli* como

conceptos que reflejan las formas del pensar. También hicimos una clasificación de los conocimientos locales que se manifiestan en las melodías que permitió conocer la base que sustenta el pensamiento local por medio de los *siuasones* o *sones* de la mujer.

El *xochison* como sistema de saber y conocimiento *maseual* es multidisciplinario, se puede abordar desde distintas áreas. En este contexto, desde lo social, cultural y formativo tienen un fuerte impacto para los usuarios en la enseñanza actitudinal y ética de las personas. Los distintos tipos de *sones* que están intrínsecamente relacionados con las fases del baile *pakilis*, tejen un sistema ético con la destreza del procedimiento y roles del *compalejyot* o compadrazgo. Bajo esta misma lógica, las temáticas de las piezas musicales nos aportan saberes y conocimientos que nos ayudaron a determinar la base que rige el pensar local que es el “ver” y “hacer” hombre a los componentes vivos y no vivos, representado con la visión del *tonal*.

Las terminologías locales son esenciales para la explicación de diversos sistemas, en este caso, tienen un papel central para el análisis sobre la construcción del saber y conocer. De esta manera identificamos que todas las producciones llegan a tener las fases, procesos y niveles donde las personas pasan para adquirir alguna función como *tamatini* o sabedor, *tamachtijkej* o *tanextilijkej* que es el maestro o el que enseña, respectivamente y como *taixmatijkej* que es el conocedor.

Los instrumentos ocupan un espacio fundamental para los músicos, pues son actores que entablan una relación entre humano-instrumento, lenguaje-sonido y lengua-canto. Por otro lado, en el baile existen agentes dominantes que turnan a las personas por medio de un lenguaje concertado con el sonoro de los *xohisones* para ejecutar el *pakilis*.

Los hallazgos que presentamos tienen una mayor relevancia para los estudios e investigadores que trabajan en las comunidades con sistemas, productos y componentes indígenas, puesto que se muestra una visión totalmente diferente al considerar la perspectiva *emic*. Este primer acercamiento invita muy atentamente a entablar el diálogo con los autores y actores de estos sectores, con las teorías

existentes y con los académicos, para llegar a una verdadera interculturalidad de la que tanto se discute en nuestros días.

Desde esta mirada, nos ayuda a posicionar a las minorías como productoras de saberes y conocimientos con un valor como el de los mayoritarios, sustentado en el diálogo y respeto a la diversidad. Los futuros estudios que involucran a las temáticas y poblaciones indígenas, deben considerar el enfoque que rige el sistema local que es lo que hace una justa interpretación. Se tiene una construcción del conocimiento a partir de una triple exégesis que retoma la aportación empírica y científica desde los expertos del tema, usuarios no expertos y los intérpretes investigadores.

En el transcurso de los cuatro capítulos el lector encontrará diversas voces para la construcción de conocimientos para una mayor comprensión del tema en cuestión. Los títulos de los apartados llevan el nombre de los cinco tipos de *sones* que existen en el repertorio de los *xochisones*, y que al mismo tiempo determinan las fases del *pakilis*. En el primero, titulado “*Ika moxochimakaj o sones de entrada*”, presentamos el marco teórico-metodológico con las corrientes y conceptos que empleamos para el desarrollo de esta propuesta. En este mismo describimos el proceso metodológico, las técnicas y las actividades que se llevaron a cabo en campo por medio de guías de observación y conversación. En el segundo capítulo “*Nauixochit o sones de inicio*”, hacemos una descripción contextual detallada del espacio como escenario de producción musical y sus componentes. Consideramos a la región geográfica, cultural y aspectos comunitarios como sociales, naturales y lingüísticos.

En el tercer capítulo “*Tatekpanalis o poner en fila a los sones*”, encontramos dos apartados que describen a la música y sus componentes considerados como sistema de saber y conocer. En la primera parte, “*Siuasones o sones de la mujer*”, profundizamos el papel de los músicos autores y sobre los instrumentos como agentes dentro del tejido social, así como la estructura del baile *pakilis*, y el origen de la música local. Por último, tocamos el tema de los símbolos y significados que intervienen en la ejecución sonora.

En la segunda parte “*Tagasones o sones del hombre*”, presentamos el análisis del sistema de construcción, socialización y adquisición de los saberes y conocimientos locales a través de los conceptos *maseual*. En este mismo apartado describimos el pensamiento relacionado con la música, de acuerdo con las aportaciones de los músicos, usuarios y organizadoras del baile obtenidos en la intervención comunitaria, y cerramos con el análisis de dos *siuasones* que reflejan las bases del pensar.

En el cuarto y último capítulo “*Ika tamij nauin* o el son del cierre”, hacemos una reflexión sobre el estudio desde una perspectiva local. Sugerimos la consideración de los elementos que intervienen en nuestras elaboraciones como miembros de un pueblo amerindio. En los estudios desde la cultura y lengua propia debemos repensar que las producciones que existen en nuestra sociedad no solo son prácticas que deben ser vistas como atractivos para los externos, sino que funcionan para nuestra formación, pensar y actuar. Por último, hacemos una propuesta de fortalecimiento del pensamiento y la identidad *maseual* a partir de la música y de las terminologías, dirigido para jóvenes de San Miguel del Progreso.

Capítulo I: *Ika moxochimakaj. Sones de entrada (para la entrega de flores)*

Marco teórico-metodológico

“xiknejnemili katin yeja son, xikuika itech motanemilil para no ijkon mokakis” ‘piensa qué son tocar, llévalo a tu mente para que se escuche así’.

Pensar como la música: Luis Monterde (2019).

Este capítulo lleva el nombre de los *sones* de entrada de los *xochisones* conocidos como *Ika moxochimakaj* o para la entrega de flores, que se lleva acabo para la apertura del baile *pakilis*, en este mismo sentido, abrimos esta sección de discusión teórica y metodológica con la que sustentamos este trabajo. En esta propuesta de investigación se busca hacer un diálogo con las teorías y métodos provenientes de occidente, con el pensamiento local con un enfoque intercultural e inclusivo que retoma la visión del pueblo *maseual*. Para ello, usamos el **perspectivismo amerindio** como la manera en que los pueblos originarios interpretan una realidad simbólica a través de las producciones culturales como la danza, las historias, la música, los textiles, entre otras.

De acuerdo con lo anterior, el perspectivismo amerindio es un medio ideológico que conecta con la visión de los *maseualmej* (nahuas) por medio de los *xochisones* o *sones* de las flores. Por otro lado, la **oralitegrafía**, es el puente que ubica este sistema musical como una fuente de conocimientos-textualidad. En este mismo tenor, se le da mayor importancia a las terminologías propias para posicionar la intelectualidad *maseual* con los conceptos, **mati** o saber, **ixmati** o conocer, **talnamikilis** o el encuentro con la tierra, así como otros que se usan en los procesos del saber y conocimiento.

El perspectivismo amerindio

Los estudios con perfil etnográfico, en la actualidad no deben limitarse ni considerarse como aquellos trabajos descriptivos, escritos solo por la élite académica, disponibles para aquellos lectores que deseen conocer alguna temática de los “otros” de carácter exótico y con otras etiquetas que atraen al público. Como sostenta Miguel Alberto (2003), la etnografía en nuestros días debe proponer soluciones que se sustenten a partir del diálogo entre sociedades del conocimiento.

Ahora la sociedad en su conjunto y especialmente la clase política, están obligadas a tener mayor información respecto a estas sociedades alternas a la propia, las que no pueden seguir siendo imaginadas sino que deben ser conocidas para poder ser entendidas. No puede haber un diálogo igualitario construido como monólogo, en el cual uno de los interlocutores pretende imaginar al otro de acuerdo a su propia lógica o fantasía (p. 203).

En nuestros florecen cada vez más nuevas investigaciones e interpretaciones desde una perspectiva *emic*, que en esta investigación denominaremos “local” a aquellos sistemas y componentes que presentan una característica particular determinado por la ubicación, contexto, ambientes y cultura de un lugar. Bajo esta mirada, dicho concepto permite llamar a los procesos y elaboraciones dependiendo de la cultura generadora como el caso de los *xochisones* o música *maseual*.

En cuanto a la investigación producida por intelectuales pertenecientes a las sociedades o pueblos estudiados dan una nueva forma de construir el conocimiento en donde es criticado aún por ciertos científicos sociales. Las sugerencias que se nos hace es el desarrollar una alta “capacidad de asombro” que permita una interpretación objetiva.

Debe evitar el riesgo de engolosinarse con la exotización de la diferencia. La capacidad de asombro pasa en estos contextos por entender en sus propios términos las lógicas sociales que constituyen lo extraño sin exotizarlo, mostrando cuán familiar y consistente puede

ser desde la perspectiva de los actores sociales (Restrepo, 2018, p. 35).

El autor resalta la “des-trivialización” de los fenómenos puesto que el percibir con normalidad y familiaridad a ciertas situaciones nos lleva a posicionar el trabajo interpretativo a un “peligro” de exotizar, engolosinar o “romantizar” los sistemas de estudio. Lo anterior da a entender que debe permear la objetividad en los estudios en sociedades colectivos y recíprocos con los elementos humanos y no humanos.

Un punto de mayor importancia que se debe destacar es que a pesar de pertenecer a la misma sociedad, existen sistemas que de los cuales no todos los integrantes somos partícipes. Es decir, son colectivos en cuanto al uso y participación pero no todas las personas intervienen en el proceso de construcción de saberes y conocimientos en las áreas. Existen algunos que solo son llevados a cabo por personas de algún sector determinado y otras por una persona específicamente. Lo anterior nos hace entender, como sostiene Restrepo (2018), con el contacto de las teorías y métodos externos e internos se puede establecer una capacidad de asombro y sumergirse para su exploración e interpretación.

La capacidad de asombro está en poder explicar cómo funcionan en realidad cada una de las realizaciones que en la mayoría de los pueblos originarios no se conocen como “rituales” o “prácticas tradicionales”. Al estar inmerso en el escenario de producción, se lleva a cabo la observación y la participación no directa en cada una de las actividades o procedimientos comunitarios (como se verá en el capítulo tres). Lo adquirido se pone en experimento en los juegos y se convierten en una actividad laboral en la vida adulta. La importancia de reconocer la nueva veta de investigación con enfoque local se sustenta con la aportación de Alberto (2003) quien reconoce la condición de pertenecer a la misma sociedad de estudio.

Todo antropólogo sabe ahora que, en mayor o menor medida y de acuerdo a los distintos contextos regionales, su obra será leída y criticada por un creciente número de estudiantes e intelectuales indígenas. Y es cada vez más frecuente que los otros se nieguen a ser representados por nosotros, o que no encuentren en los escritos

etnográficos un reflejo verídico del mundo del cual forman parte y en el cual puedan reconocerse a sí mismos. La legitimidad del conocimiento adquirido no es ahora sólo objeto de análisis y crítica por parte de la comunidad académica, sino también por aquellos que protagonizan la vida que pretendemos exponer en nuestros escritos (Alberto, 2003, p. 205).

De acuerdo con lo anterior, optamos el término **perspectivismo** que es el mejor permite sustentar los diversos procesos que se tienen en los pueblos “amerindios”. Es importante recalcar que combinamos con el **físico** que presenta Eduardo Viveiros (2010) y el **sonoro** de acuerdo con las aportaciones de Matthias Lewy (2015), Bernd Brabec (2015) y otros seguidores de estas posturas que incluyen diversos agentes con las que se relacionan los sistemas de estudio, como la música, los cantos o las historias.

El perspectivismo sonoro permea lo que los ojos no pueden alcanzar a percibir, es el lenguaje que existe entre los elementos con los que convivimos en el medio. La producción de los sonidos tiene una relación estrecha con los sentidos y las formas de percepción y respuestas de los que se involucran. Como se verá en los capítulos siguientes, los músicos traducen el lenguaje sonoro al idioma de los usuarios *maseual*, sin olvidar que estos intérpretes se expresan con el violín que es un elemento que se posiciona en la misma categoría de importancia que los humanos.

El perspectivismo amerindio es una propuesta y corriente que surge desde la experiencia etnográfica amazónica. De acuerdo con el traductor de la obra “*La inconsistencia del alma salvaje*” de Viveiros (2018), Guillermo David contextualiza el origen del perspectivismo que el antropólogo brasileño ha puesto a la luz dentro de la academia, especialmente en las ciencias sociales. El concepto nace después de las interpretaciones de las canciones de guerra *araweté* aproximadamente en el año 1982. En 1992, derivado de dicho análisis se publicó una monografía. En ella se definía el perspectivismo como una operación pronominal. Por lo tanto, invitaba a reformular de manera integral el pensamiento.

Lo anterior nos da a entender que el concepto nació a raíz de un conflicto social y no del chamanismo como se pudiera pensar años más tarde después de ser aplicado en los estudios antropológicos, especialmente en las sociedades minoritarias. Los movimientos y resistencias colectivas desde “abajo” a través de la academia se han valido de este concepto a través de la literatura y otras expresiones o producciones culturales de las que se hablará más adelante. El pensamiento es dinámico y cambia con el paso del tiempo, por ello es necesario hacer nuevas propuestas para entender el tramo y la complejidad social.

De acuerdo con lo expuesto, la adopción del perspectivismo por académicos en los estudios de los pueblos originarios de nuestro continente, retoma la perspectiva del otro. Esto contrapone con los estudios culturales tradicionales que conocemos actualmente. Desde esta visión ahora llamada amerindia, se considera necesario retomar la filosofía local y de la relación que existe entre los elementos bióticos y abióticos. El perspectivismo amerindio, para construir y analizar los conocimientos y saberes de los *maseual*, como expresa Viveiros (2010) es una manera de generar una antropología indígena en donde los interlocutores sean considerados como autores. Es el “devolvernos una imagen de nosotros mismos”, esa imagen que ha sido descrita desde el occidente y en la que no nos reconocemos.

En este mismo contexto, el perspectivismo reconfigura un complejo de ideas y prácticas en la cual la capacidad de revolución intelectual local no ha sido valorada. Bajo este mismo contexto, la metafísica occidental no se puede utilizar para describir la cosmología no occidental (Viveiros, 2010), puesto que los pueblos amerindios tienen un pensamiento casi inverso a los del occidente, claro ejemplo cuando se observa que la serpiente representa divinidades como el del agua en la Sierra Poblana y el mal para la cultura europea.

Los pueblos americanos tienden a tener una praxis de hacer cuerpos, diferenciar especies, y son socioespirituales. Existe una unidad espiritual y diversidad de los cuerpos bajo una relación y reconocimiento de los objetos, humanos y precisamente, los objetos son humanos intencionales con caras visibles

y no visibles “constituidos por relaciones sociales y existentes bajo el doble modo pronominal de lo reflexivo y lo recíproco, o sea de lo colectivo” (Viveiros, 2010, p. 35), por ello se puede hablar de un multinaturalismo, sin perder de vista lo que nos dicen los lenguajes de otras especies.

La sociedad asigna roles a los “objetos”, plantas o animales, y pasan a ser actores que complementan la función comunicativa a través de los sonidos. Un lenguaje en donde una de las partes observa y escucha, como sostiene Juana Vázquez (2019), los árboles poseen *talnamikis* o esencia y ayudan a olvidar los penares si se les cuenta o suplica que los eliminén. Con la afirmación se reconoce la capacidad que tienen, puesto que “la comunicación entre las entidades humanas y no-humanas está basada mayormente en los *ánen* (cantos de plegarias) y puede usar animales, sueños o almas como medios o portadores de mensajes” (Brammer, 2015, p. 71). La música o los cantos que acompañan los sonidos humanos o de algunos instrumentos también cumplen una función comunicativa transcendental de acuerdo con el grupo que los produce.

A través del canto, habilita un modo de comunicación que propicia la comprensión del contenido por parte de seres no-humanos, particularmente por parte de los espíritus, pero también de ciertos animales o de plantas poderosas. Existen más canciones, usualmente graciosas, que emplean metáforas muy elaboradas y requieren un oyente informado que entienda el sentido escondido detrás de las palabras. Son formas de apreciación estética (Brabec, 2015, p. 105).

El perspectivismo amerindio muestra nuevos horizontes en el estudio de las sociedades invisibilizadas por la hegemonía. Abre las brechas para alcanzar lo que por mucho tiempo se ha renegado, y es el puente de diálogo intercultural. Por otro lado, Arias (2018) en su artículo “*From Indigenous Literatures to Native American and Indigenous Theorists: The Makings of a Grassroots Decoloniality*” enfatiza que a pesar de que en la actualidad existen muchos aportes desde las miradas internas, los autores, pocas veces han sido citados o retomadas sus ideas por académicos prestigiados.

En dicho artículo se puede observar la problemática que ha existido desde siglos atrás, el saber y el conocer local subalterno no han tenido un valor ni un espacio privilegiado en los discursos de construcción de conocimientos. Bajo este debate nace esta propuesta de investigación, pues en México escasos autores se conocen, mientras que en otros contextos de nuestro continente es posible obtener una gama de propuestas de escritores pertenecientes a sociedades indígenas que han generado una red para el debate, discusión y difusión de los trabajos amerindios ante la academia.

De acuerdo con los espacios y ambientes de las culturas mayoritarias y minoritarias, con el acceso y alcance tecnológico se desarrollan los conocimientos locales como afirma Mato (2019). El autor resalta que no existen los conocimientos universales sino culturales, en este caso, se puede denominar como saber o conocer occidental, *maseual* o chino, no obstante, pueden ser aplicados o usados de manera universal cuando son divulgados por las élites, estados e instituciones o corporativos.

La perspectiva y el pensamiento de los grupos sociales juegan un papel fundamental para la construcción de lo que se sabe y se conoce como afirma Castilleja (2011) sobre los sistemas de conocimiento en competencia. Esto nos da a entender que dichos sistemas se innovan conforme cambia la sociedad poseedora. La autora considera necesario conocer los aspectos y la configuración de la vida en comunidad. También sostiene que las concepciones locales están relacionadas con la vigencia del modo de percibir, conocer, y explicar la dimensión espacio temporal del tejido social.

Para acercarnos al contexto local de este trabajo, dentro de los saberes y conocimientos generados por los *maseualmej*, se encuentran los *xochisones*, los cuales representan un *talnamikilis*, concepto que no excluye los elementos de la flora y fauna, siendo la existencia misma de la cultura, la memoria, el conocimiento y la esencia del *maseual*. La investigación desde la visión de los estudiados, de los subalternos o de las minorías es un gran reto que se afronta frente a las

metodologías occidentales que han desvanecido los sistemas locales, y la ciencia ha negado la existencia de lo que no conoce como afirma el mismo Viveiros (2010). Consideramos que el perspectivismo amerindio (físico y sonoro) ofrece una visión integradora e invita a reconocer las producciones culturales como parte de la intelectualidad, para ello, el investigador Miguel Rocha (2018) ha propuesto el término “oralitografías” para su clasificación, que incluye a los textiles, música, relatos y otras representaciones simbólicas.

Oralitegrafía, los *xochisones* como sistema de saber y conocer *maseual*

El investigador colombiano Miguel Rocha (2018) en su obra “*Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*” propone un diálogo con las teorías decoloniales e interculturales con autores que trabajan o escriben en y desde su propia lengua. Desde la visión de los propios portadores y productores de textos que representan las vivencias de las comunidades del continente.

Bajo esta misma postura en su obra “*Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*” (2012) el autor explica las características de los cantos *pasto* que la mayoría de estas se asemejan con los *xochisones* en donde aparecen animales con ciertos atributos como la astucia, la rapidez o la belleza. Así como el uso de instrumentos de cuerda, y algunos cantos de carácter religioso. Los escenarios de producción de estas oralituras son colectivos, en ambientes agrícolas, políticos y de convivencia que él denomina “mingas del pensamiento” y “se caracterizan por ser trabajos colectivos e intergeneracionales entorno a la memoria, la palabra y la creatividad predominantemente oral y musical” (Rocha, 2012, p. 40), equivalente al concepto que en este trabajo usamos, el *talnamikilis* o el encuentro con la tierra.

Las oralituras expresan la importancia del uso y reconocimiento de las lenguas originarias, además actualizan y registran la memoria simbólica expresada por los mayores. Es una propuesta para aproximar la escritura alfabetica y el arte verbal, la relación entre memoria-oral-simbólica y memoria-ideo-fonética (Rocha,

2012). Por último, el autor reconoce que el término oralitura no fue propuesto por algún escritor indígena sino por el historiador africano Yoro Fall en 1992 que separa entre lo oral y lo escrito, en este trabajo, como se ha mencionado, se usa como lo sugiere Rocha, como un término con carga emancipadora en entre la memoria oral, escritura, es decir, la diversidad de escrituras.

La oralitegrafía nos ofrece las bases para sustentar el proceso que se ha seguido para la construcción de estos conocimientos y saberes con los músicos, así como otros actores involucrados como las mujeres y usuarios de la música y el baile *pakilis*. En este transcurso estamos escribiendo con el sistema alfabético el saber y el conocer que vive en la oralidad, producto de nuestro contexto, forma de pensar y sociedad. La oralitegrafía, en este mismo sentido, nos permite dar a conocer a otras culturas las producciones intelectuales como los *xochisones* a través de la interpretación en otras lenguas.

Con lo anterior, sostenemos a los *xochisones* como una textualidad que denota y escribe los conocimientos y el pensamiento local reflejados en la siguiente estrofa del *son nípanouaya mokalteno* ‘pasaba por el patio de tu casa’, ejecutado por la familia Hilario grabado en el año 1994. Este sustenta la vitalidad de la perspectiva expuesta a través del sistema sonoro.

Se puede ver cómo el músico expresa que después de morir se convertirá en un armadillo, al final del último verso en *nikisatiuj kampa tikochi* ‘llegaré hasta donde duermes’ está expresando la habilidad del animal, en la lengua *maseual* con la oración *nikisatiuj* ‘llegaré’ carga todo el proceso y habilidad que hace el animal para construir su madriguera bajo tierra. Queda claro que una persona adquiere las cualidades del animal, al morirse, el hombre se convierte en animal como en la siguiente transcripción.

Transcripción maseual	Traducción al español	Observación
<i>Nochipa nimitsiliyaya nimokuepas niayotochin, nimokuepas niayotochin, nochipa nimitsiliyaya. Nochipa nimitsiliyaya nimokuepas niayotochin,</i>	Siempre te decía me convertiré en armadillo, me convertiré en armadillo, siempre te decía. Siempre te decía me convertiré en	Las frases se repiten tres veces, con la última se da el mensaje y normalmente se busca alguna rima con la palabra que se cierra y

<i>nimokuepas niayotochin, nochipa nimitsiliyaya. Nochipa nimitsiliyaya nimokuepas niayotochin, amo keman ximomojmoujti nikisatiuj kampa tikochi.</i>	armadillo, me convertiré en armadillo, siempre te decía. Siempre te decía me convertiré en armadillo, nunca te espantes llegaré hasta donde duermes.	con la que cierran las anteriores. En este caso, el humano es animal y existen otros casos en donde el animal es humano.
---	--	--

Tabla 1. Verso del *xochison*. *Elaboración propia*.

Dentro de los *xochisones* no sólo se guardan los conocimientos sino también los sentimientos más íntimos de las personas *maseual* expresados a través de los sonidos del *aulil* o del instrumento musical. Castilleja (2011) sostiene que el saber local tiene un sentido práctico basado en distintos procesos dinámicos, apropiación y reelaboración de símbolos con elementos propios y de otras culturas.

Lo anterior, como denomina Bonfil (1989) la “desindianización” de las prácticas, cuando estas tienden a adquirir otras matices. En el ejemplo citado, se puede observar cómo los versos del *son* son construidos en rimas. Además los instrumentos y el ritmo tienen que ver con el contacto con la música regional huasteca o huapangos que manifiestan una apropiación *maseual*.

Retomamos la propuesta de Rocha (2018) para integrar y considerar a los actores productores de la música y al mismo tiempo, esta como un sistema de producción literaria no escrita alfabéticamente pero leída a través de los sonidos y movimientos como se verá en los siguientes capítulos. Toledo (2011) reconoce que actualmente existe una discusión académica, teórica y conceptual sobre los saberes y conocimientos pero no es común la integración en estos discursos a los portadores directos, ocasionando una relación asimétrica entre lo moderno y lo tradicional. La inexistencia de este diálogo de saberes que el investigador denomina “diálogo de fantasmas” ha sido factor para la violencia epistemológica que se ejerce hacia las culturas subalternas.

En el siguiente apartado se analizan los conceptos saber y conocimiento desde la perspectiva académica, en el ámbito internacional, nacional y local. Por último se revisan trabajos realizados en contextos comunitarios de México que conceptualizan o describen los sistemas de noción no canónicos.

El saber y conocimiento local

El saber se basa en conocimientos directos, empíricos y repetitivos acerca de las cosas. Las cosmologías juegan un papel muy importante en las comunidades epistémicas y se complementan de manera restringida con otras comunidades eruditas. La sabiduría es menos arraigada en conceptos epistémicos (Toledo y Barrera, 2008).

En este mismo sentido, el saber, de acuerdo con Gómez, J. A. y Gómez (2006) es aquello que permite a una cultura resolver diversas situaciones de supervivencia. Dichos autores, han trabajado con los saberes agrícolas y afirman que la sabiduría que se aplica en el campo para la obtención de cereales como el maíz, es tan compleja y tiene una estructura completamente definida.

El conocimiento, para Toledo y Barrera (2008) se fundamenta en bases científicas compartidas por cierta comunidad epistémica; las teorías, que junto con postulados observables y relacionales, producen un conjunto de proposiciones fundadas en un razonamiento suficientemente objetivo. Ambos son formas de creer, reconocer y significar el mundo. Son mantenidos, modelados, construidos y legitimados mediante prácticas individuales y sociales, las cuales influencian su construcción de manera cualitativa, este proceso permite la formación del conocimiento cultural no intuitivo, mitológico y ritual como sostiene Déléage, (2009). En el siguiente apartado se analizan las propuestas que se han dado para ambas nociones enfocadas a lo local o “tradicionales” en donde la mayoría de los casos se usan como sinónimos.

En nuestro país y en el mundo, diversos estudios han salido a la luz sobre los saberes y conocimientos locales, los cuales señalan, en su mayoría como parte de la memoria colectiva. Existen diversas propuestas de académicos que surgen en México a cerca de la reflexión y discusión sobre diversas demandas emergentes a nivel local, nacional y global. Dentro de los estudios se pueden ubicar los sistemas de saberes colectivos y el diálogo de saberes (Argueta, 2011). Los estudios sobre los conocimientos y saberes locales buscan una interacción de enseñanza en la

actualidad, para visibilizar a los grupos minoritarios y como ejercicio de los derechos humanos. Así mismo para construir una sociedad equitativa y sustentable.

Los saberes de los distintos pueblos originarios están siendo desplazados gracias a las ideas generadas en las grandes concentraciones de poder, en la academia y en las legislaciones de los estados que pretenden homogenizar a una nación multicultural. En este sistema que rige la sociedad, los pueblos han conservado una vasta riqueza cultural que han ayudado a dichas poblaciones resolver distintas problemáticas desde hace siglos.

Desde la perspectiva académica se usan diversos términos para los sistemas de saber en cuestión, desde saberes indígenas, saberes campesinos, conocimientos tradicionales, sistemas de saberes, saberes locales, entre otros, como afirma Argueta (2011). Para fines de esta investigación se usarán los términos de “saber” y “conocer o conocimientos” locales, entendiendo que pueden variar de acuerdo con el contexto comunitario o cultural, incluso si las poblaciones poseedoras pertenecen a la misma región, territorio o cultura.

Para la conceptualización del saber local Argueta analiza diversas fuentes que construyen una definición desde organizaciones internacionales y regionales, en convenios y de académicos, partiendo de distintas áreas de conocimiento. En este mismo contexto, se puede encontrar del Foro electrónico sobre la Construcción de Indicadores de Conocimiento Tradicional como aquello que es transmitido por los abuelos y abuelas y lo que se enseña a los hijos de generación en generación de manera oral.

De acuerdo con la Relatora Especial de la Subcomisión de Prevención de las Discriminaciones de Protección a las Minorías de las Naciones Unidas, se define a los saberes considerando elementos más amplios y producciones que consideramos centrales en este trabajo.

Esta expresión abarca todo lo que en la legislación internacional, se considera como creación del pensamiento y de la destreza del ser humano, como por ejemplo, canciones, historias, conocimiento científico y obras de arte. Incluye también el patrimonio histórico y

natural, como los restos humanos, las características naturales del paisaje y las especies vegetales y animales autóctonos con las cuales un pueblo ha estado tradicionalmente vinculado (Daes, 1997, como se citó en Argueta, 2011, p. 18).

Por otro lado, en el ámbito regional el Grupo de Trabajo de Expertos Indígenas sobre Conocimientos Tradicionales de la Comunidad Andina de Naciones (CAN) define como aquellos saberes que poseen los pueblos originarios, “son intangibles e integrales, por lo que constituyen el patrimonio intelectual colectivo de los pueblos indígenas hacen parte de los derechos fundamentales” (De la Cruz, 2004, como se citó en Argueta, 2011, p. 17).

Mientras tanto en el Convenio sobre la Diversidad Biológica (CDB) en el artículo 8, literal (j) refiere que los estados que firman los convenios deberán hacer respetar, preservar y mantener los conocimientos locales de acuerdo con arreglo a su legislación nacional. Convocado por la Unión Mundial para la Naturaleza (UICN), del 11 al 13 de diciembre de 2003 se realizó el Foro Internacional Indígena en Biodiversidad, en Quito, Ecuador, donde participaron 48 expertos de diversos países de nuestro continente, entre ellos México. Derivado de este, de acuerdo con el documento final, se diseñó de manera participativa indicadores que permitan medir la eficacia de la aplicación de las políticas públicas y acciones de protección de los Conocimientos Tradicionales (CT).

En este mismo documento se conceptualizan a los conocimientos tradicionales como aquellos que se vinculan con el entorno de los grupos sociales o la naturaleza, resalta que no solo se limita con los elementos biológicos sino que se asocia con otros sistemas. En este caso los lugares sagrados, las artes, la danza, la música, el manejo y clasificación de las semillas. Reconoce que los CT son parte esencial de la vida de los pueblos originarios y pocas veces son reconocidos y tomados en cuenta.

Otro de los puntos que vale la pena destacar de dicho documento es que resalta y sugiere, que a nivel mundial se requiere un marco normativo para la protección de estos conocimientos ya que en la mayoría de los casos los sistemas

de protección existentes en este ámbito, se hacen con instancias privadas o corporativas para fines comerciales. Lo anterior, como sostiene Vandana Shiva (2010) conduce a una práctica del saqueo de la naturaleza y del conocimiento, un acto que la autora denomina “biopiratería”. Aunado con lo anterior, los estados y los acuerdos económicos multinacionales no reconocen los derechos y la intelectualidad colectiva de los pueblos, ya que otra de las características de los CT es que son colectivos y no son verificados como individuales.

Los indicadores son señales, guías y prácticas. Son datos que ofrecen información del estado de algún elemento en relación a un aspecto de la realidad sobre los CT. Al mismo tiempo también son conocidos como indicadores culturales porque reflejan el estado de los CT. En el documento se proponen tres tipos de indicadores, los culturales son el reconocimiento general de los derechos individuales y colectivos de acuerdo con la legislación de cada país participante. Los de procesos, son los programas y políticas relacionados con la aplicación de los derechos antes mencionados. Por último el de los resultados, tiene que ver con los logros de los colectivos que hacen cumplir los otros indicadores.

Se exhorta que se debería trabajar con el estado desde la legislación, con las organizaciones internacionales y con los actores sociales para el cumplimiento de lo establecido en los distintos convenios y foros. Las ideas y las propuestas siguen plasmadas en documentos lejos del conocimiento de los productores de los procedimientos y sistemas en cuestión, que se consideran parte de los “conocimientos tradicionales” como se maneja en el documento que se debate.

Retomando el contexto nacional y ambientes culturales de la región, encontramos el trabajo y la propuesta de Rodríguez, Paradowska y Tauro (2011) sobre los procesos de aprendizaje de los saberes “tradicionales” entre los totonacos, donde hacen una propuesta de educación no formal en una comunidad en el Norte del Estado de Veracruz. Los autores comparan los procesos de aprendizaje institucional y los “tradicionales comunitarios”. De acuerdo con el diagnóstico realizado acerca de las formas de transmisión, consideran necesario desarrollar espacios para el desarrollo de los saberes y conocimientos locales. El diseño de

una metodología con patrones de transferencia considerando las prácticas como herramientas de educación y sin horarios como se hace en las escuelas oficiales, permitirá enseñar a las nuevas generaciones las ciencias que se encuentran amenazados por desplazarse.

Así mismo, la familia, la comunidad y los factores internos son los componentes que permiten tanto la transmisión como el desplazamiento de los sistemas de saber y conocer. Por último, consideran necesario generar necesidades para el uso y ejercicio de estos sistemas, como la apertura de espacios y con modelos de habilidad (personas) y bolsa comunitaria de habilidades (tipos de sistemas y prácticas en espacios definidos). Rodríguez *et al.* (2011), sostiene relevante considerar las emociones, la imitación, observación, participación y la espiritualidad como puntos clave para los procesos de aprendizaje.

En este mismo contexto, los idiomas nativos o *maseualtajtolmej* en sus respectivos repertorios lingüísticos, tienen términos para expresar, denominar, transmitir y conservar lo que se sabe y conoce. Cada concepto guarda en su significado más profundo, literal e interpretativo grandes procesos que giran en torno a lo comunitario.

La perspectiva de cada nación o pueblo guarda la esencia, la historia y la visión que se ha generado a lo largo de los años. Por ejemplo, desde el pasaje andino, el concepto aymara *amawt'a* propuesto por Esteban Ticona, responde a una resolución de distintas problemáticas a través del liderazgo (Arias, 2018). En este mismo tenor, si nos remontamos en el paisaje mesoamericano, encontramos el concepto *totonak* (totonaco) ***aq-sqalala*** que significa “persona que piensa o sabe con la cabeza”, la interpretación de los conceptos anteriores va más allá de lo visible y lo tangible. Es una manera de estar consciente y actuar conforme al saber, conocimiento y pensamiento.

En el siguiente apartado se analizan los verbos *mati* que es el saber e *ixmati* o conocer que se usan para expresar los procesos y dinámicas para la adquisición y socialización de saberes, habilidades y conocimientos. Es importante considerar la terminología local en el estudio de las lenguas y culturas indígenas (Tuhiwai,

1999), ya que a través de ella se pueden explicar fenómenos lingüísticos e ideológicos. Lo anterior nos permitirá, en gran medida, entender las diferencias que existen en el tejido social a través del idioma.

El concepto *mati* e *ixmati*, el saber y el conocer *maseual*

La variante del náhuatl o *maseualtajtol* de la Sierra Noreste de Puebla, específicamente la que se habla en San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla ha sido poco estudiada. De hecho, los estudios de esta giran entorno a la que se habla en el municipio de Zacapoaxtla (Wright, 2016), y del municipio de Cuetzalan del Progreso, principalmente. El grado de vitalidad de la lengua en la comunidad es alta y a pesar de ello, casi no se escribe o mayor porcentaje de la población no cuenta con la preparación de lecto-escritura en este idioma.

Para el propósito de esta investigación, se analiza la derivación y formación de los verbos *mati* o saber e *ixmati* o conocer, así como la formación de otros verbos en donde estos dos funcionan como bases, esto con la finalidad de conocer a los términos locales que se emplean para entender el sistema de saber y conocer *maseual* a través de un análisis, relación de la lengua, cultura y la música local. En esta sección, se analizan principalmente esta clase de palabras porque es el campo semántico más importante de una lengua.

La derivación permite formar verbos a partir de otros verbos o de sustantivos. Los verbos derivados se comportan como raíces que aceptan los afijos de flexión como el prefijo sujeto, plural, objeto, reflexivo, direccionales, y afijos de tiempo. De acuerdo con (Wright, 2016) en la lengua *maseual* o náhuatl se pueden encontrar verbos causativos, aplicativos, iterativos e intensivos, denominativos, peyorativos, reverenciales y compuestos. De estos últimos se hablará en este apartado debido a que los verbos que se analizan forman parte de esta categoría.

En la derivación por compuestos, las raíces se pueden unir con otras raíces para formar otros verbos. También se pueden construir a partir de dos verbos, el segundo ocupa una función adverbial que modifica el significado del primero. Para fines de esta investigación se retoma el caso de la formación de verbos compuestos

mediante un sustantivo y un verbo. De esta manera, los sustantivos que se integran funcionan como objetos (k) incorporados o como adverbios.

El término *mati* significa “saber” o “percibir” dependiendo de la composición. Es importante analizar primeramente la derivación del verbo *ixmati* “conocer” para comprender la formación de los demás. Para algunos lingüistas la raíz o núcleo de este verbo es *mati* “saber”, y se compone con el prefijo *ix* de la palabra *ixti* “rostro” y literalmente significa **saber del rostro**.

ix-mati

ixti-mati

rostro-saber

Conocer

Se puede observar que cuando se le anexa el prefijo /ix/ el significado cambia de saber a conocer. Una vez explicada la formación del verbo conocer, es importante poner atención a la formación de otros verbos con el *mati* e *ixmati* entendidos ahora, como dos verbos distintos.

Mati

Saber o percibir

Derivación de *mati* con un sustantivo.

Yekti-mati

Pureza-saber

Saber con pureza

Saber bien

Derivación de *mati* con otro verbo. En estos casos /ka/ funciona como liga que une a los términos en cuestión.

Ajsi-ka-mati

Llegar-ka-mati

Llegar a saber

Saber muy bien

Formación del *mati* con el adverbio *ueyi* “grande” en este caso, mucho.

Ueyi-mati

Grande-saber

Saber con grandeza

Saber mucho

Dentro de la formación de estos verbos se pueden seguir construyendo otros como el *ueyi-ajsi-ka-mati* de *ueyi* grande, *ajsi*, llegar y *mati* que en conjunto significa “llegar a saber con grandeza o mucho”.

Formaciones con el verbo compuesto *ixmati*.

Ix-mati

ixti-mati

rostro-saber

Saber el rostro

Conocer

Derivación de *ixmati* con un sustantivo.

Yek-ix mati

Pureza-rostro-saber

Conocer el rostro con pureza

Conocer bien

Derivados del verbo *ixmati* con otro verbo.

Ajsi-ka-ix-mati

Llegar-ka-rostro-saber

Llegar a conocer el rostro

Conocer muy bien.

Derivación del verbo *ixmati* con el adverbio *ueyi* “grande, mucho”.

Ueyi-ix-mati

Grande-rostro-saber

Conocer con grandeza el rostro

Conocer mucho

Verbo	Significado libre	Interpretación
<i>Ma-ti</i>	Saber o percibir	Saber

<i>Yek-mati</i>	Saber con pureza	Saber bien
<i>Ajsi-ka-mati</i>	Llegar a saber muy bien	Saber muy bien
<i>Ueyi-mati</i>	Conocer con grandeza	Saber mucho
<i>Ix-mati</i>	Saber o percibir el rostro	Conocer
<i>Yek-ix-mati</i>	Conocer con pureza	Conocer bien
<i>Ajsi-ka-ix-mati</i>	Llegar a conocer muy bien	Conocer muy bien
<i>Uey-ix-mati</i>	Conocer con grandeza	Conocer mucho

Tabla 2. Términos relacionados con el saber y conocer. Elaboración propia.

Existen otros dos prefijos que son de suma importancia conocerlos ya que aparecerán en diversos conceptos que se analizan en este trabajo. Estos definen a las personas, animales u objetos que experimentan el estado o la acción del verbo. Siempre aparecen antes del verbo, después de los prefijos con los que se componen los verbos analizados, es decir, llegan a tener el papel de interfijos, aparecen en medio como en los ejemplos que se muestran a continuación.

Te: para personas

Te-mati: sabe de alguien o de personas

Te-ix-mati: conoce a alguien o de personas

Yek-te-mati: sabe muy bien de alguien o de personas

Ta: para animales, objetos o abstractos

Ta-mati: sabe de animales, objetos, cosas abstractas o algo

Ta-ix-mati: conoce de animales, objetos, cosas abstractas o algo

Yek-ta-ix-mati: conoce muy bien de animales, objetos o cosas abstractas

Por último, es importante observar que *mati* es el núcleo que aparece en todas las palabras formadas y que dan significado a las que se integran en él. Los afijos juegan un papel muy importante para la formación de palabras flexivas, aquellas que no modifican el significado sino que indican el tiempo, persona y cantidad, y derivativas que son las que cambian de significado pero que mantienen *mati*.

Comprender la estructura del lenguaje, la formación de los términos y el uso que se le da dentro de la cultura que se involucra en la investigación, nos ofrece una gama de herramientas para la comprensión del pensamiento local. En esta

sección observamos que los términos con los que se denomina el saber y el conocer tiene una relación intrínseca en cuanto a la formación y origen, al mismo tiempo que se pueden encontrar diversos conceptos que resaltan el nivel de saber y conocimiento que puede poseer un ser humano, en este caso. La investigadora Kelly McDonough (como se citó en Arias, 2018) presenta el término *ix-tla-mati-ni* que en la lengua *maseual* se usa para referir a una persona que conoce, es decir, califica el rol que tiene en la sociedad.

La lengua como producto cultural refleja la visión de los individuos, y en esta investigación y construcción de conocimientos consideramos que el idioma y su repertorio en los distintos campos semánticos como centrales e inseparables de otras producciones culturales. Usamos como bases para sustentar el pensamiento, la práctica, construcción y la socialización de los saberes y conocimientos que se expresan en los *xochisones*.

Gran mayoría de los conceptos necesitan ser interpretados y explicados al español puesto que la forma de concebir y explicar el saber y el conocer son muy distintos. Resaltamos que en estos términos se guardan no solo las dinámicas y formas de transmisión de estos sistemas sino que nos brindan grandes revelaciones pocas veces explicadas que permiten encontrar estrategias para su fortalecimiento y reconocimiento ante la sociedad del conocimiento.

Los conceptos locales, hacen posible ver que la lengua *maseual* construye vocabularios de acuerdo con los sistemas pragmáticos que responden a los distintos contextos culturales. Por tal razón, se considera necesario retomar los siguientes conceptos que a continuación se analizan permitiendo una mejor comprensión de la visión por medio del idioma.

El *talnamikilis* como expresión del perspectivismo y sistema de construcción del saber y conocer *maseual*

Para la realización del análisis e interpretación, se usó información obtenida por medio de conversaciones y observaciones con personas adultas. El registro se hizo en notas de campo y se digitalizó en el programa de edición de textos Word. Es

importante destacar que ambas actividades (conversación y observación) han sido llevadas a cabo en lengua *maseual* por más de cinco años y ha formado parte de las actividades del eje Vinculación Comunitaria de la Universidad Intercultural del Estado de Puebla y a partir del mes de agosto de 2018, la construcción de este conocimiento forma parte de esta investigación.

Una de las preguntas más llamativas que se hacen en los contextos donde se comparten tanto la palabra como el trabajo es la siguiente: “*¿Keyej ijkon titayekoua, xe amo titalnamiki?*” ‘¿Por qué actúas así, acaso no te encuentras con la tierra?’ Lo anterior hace necesario profundizar sobre los *maseual-tajtol-mej* o conceptos *maseual-mej* que intervienen en este apartado como sugiere la investigadora maorí Tuhiwai (1999). El ***Tal-namiki-lis*** se deriva del ***tal*** ‘tierra’, ***namiki*** ‘encuentra’ y ***lis*** sufijo de abstracción. Como sustantivo se interpreta como **el encuentro con la tierra**. Su definición más profunda no se limita con pensamiento, esencia, conciencia, razón, visión u opinión.

La pregunta citada en el párrafo anterior, el *talnamiki* tiene la función de verbo y se acerca al ‘tener conciencia y la capacidad de razonar, de mirar y percibir’. El *talnamiki* es una acción que mueve el sistema de pensamiento *maseual* y circula en la praxis que da lugar al *talnamikilis*. Entonces, si juntamos los sustantivos *maseual* y *talnamikilis* podemos interpretar como la perspectiva nahua que tenemos los *maseualmej*, puesto que para opinar, dar un punto de vista, contar una historia, bailar, adornar, se muestran actos de *talnamiki*.

La música, la vestimenta, la comida es *talnamikilis*, los *xochisones* son una práctica del *maseualtalnamikilis*. Si reconocemos estas producciones culturales como portadores orales de conocimientos, elevamos a un espacio digno la intelectualidad de la minoría como respalda (Chikangana, 2014). En este trabajo usamos el término “producciones culturales” para referirnos a los distintos productos que se han generado en los pueblos originarios. Con este concepto reconocemos a las historias, los *xochisones*, el baile, la danza, los productos hechos a mano, la comida, los textiles, entre otros, como sistemas de saber y conocimiento y no como simples expresiones como se maneja en otros discursos.

En el *maseualtalhamikilis* se encuentra la construcción, transmisión, adquisición y socialización del *matilis* e *ixmatilis* (saber y conocer). La oralidad juega un papel importante en este proceso. En los últimos años, gracias a los registros orales, como afirma Rocha (2014) con el término **oralitura** se dan a conocer grandes y profundas reflexiones filosóficas que son parte de un sistema de pensamiento. Como sostiene el autor citado, damos a conocer a otras sociedades el valor intelectual de las poblaciones subalternas, que es la finalidad que tiene este trabajo de investigación.

Bajo este mismo análisis, en la academia, los saberes y conocimientos locales se les han dado poca visibilización e importancia. Como consecuencia, ha causado que muchas personas de los distintos pueblos del mundo dejen de transmitirlos con las generaciones más jóvenes porque que la sociedad del conocimiento cadémico tiene un papel crucial para la formación de los miembros de distintos colectivos. Cuando se deja de transmitir, se pierde la identidad y se desplaza la lengua y las producciones culturales. He aquí la importancia de estos sistemas, implícitos en este caso, en los *xochisones*, y como enfatiza Hernández (2010) es importante retomar lo olvidado por la ciencia en los estudios de la música convencional.

Retomemos los aportes de Rocha (2012) y Tuhiwai (1999), es muy importante profundizar el pensamiento amerindio a partir de las terminologías locales, en este caso, de la sociedad *maseual*. En el idioma *maseualtajtol* se le llama *tajtol-mati-kej* o *tajtol-ix-mati-kej* a la persona que puede compartir su saber o conocer por medio de la palabra (orador), y *ta-mach-tij-kej* el que lo hace por medio de la acción, ejerciendo el saber y conocer (maestro). *Tajtolmatikej* literalmente significa **sabedor de palabras** mientras que *tamachtijkej*, **enseñante de la percepción o apreciación del conocimiento**.

Tajtol significa **lengua**, que también refiere a una palabra, a una historia o relato que se cuenta en las comunidades, lo que se conoce como mito, leyenda o cuento en otras lenguas, aquí se coloca en un solo concepto. Los consejos de los ancianos también son denominados con este vocablo (*tajtol*, *sanil* o *ueuej-tajtol*).

El *tajtol-mati-kej* o *tajtol-ix-mati-kej* puede dictar lo que conoce o sabe, lo que ha adquirido a través de su vivencia y acción, por ello también puede ser el *tamachitijkej* o maestro. Este punto nos orienta a profundizar que la persona que conoce o sabe es como el científico de las plantas medicinales, de la salud en general, sobre la música o de la siembra, por mencionar algunos. También es el que aconseja y su palabra es escuchada.

Actualmente existen muchas investigaciones antropológicas, socio-culturales y de otras disciplinas que han considerado un minúsculo grado de la lengua y de los conceptos de las comunidades de estudio. Gran mayoría de investigadores han descrito desde una perspectiva extranjera diversas prácticas sistémicas, en donde las interpretaciones, en su mayoría de las veces, están alejadas de la realidad de las personas que se involucran en los proyectos de investigación (Tuhiwai, 1999). Los trabajos de académicos que provienen de investigadores minorizados, especialmente del área de las humanidades y sociales, estamos buscando la manera de indagar desde perspectivas diferentes a través de la convergencia entre el saber y conocimiento local y canónico con epistemologías diferentes a las científicas ya conocidas.

Música tradicional indígena mexicana y la música *maseual* de San Miguel del Progreso

En este apartado retomo la situación de la música conocida como “tradicional indígena mexicana” que separa de la “tradicional mexicana” sin la etiqueta “indígena” como el mariachi, las rancheras, el son jarocho o los huapangos que para otros autores, son expresiones musicales “mestizas”. Por último, describo de manera general a la música *maseual xochisones* y sus principales elementos para su ejecución.

La etnomusicología es el estudio de la música de los pueblos con métodos y herramientas antropológicas participativas. En este caso, se considera a la música como un producto cultural y para su estudio, la cultura es la base fundamental. La diferencia entre la musicología es que la etnomusicología considera la melodía de

los rituales, de costumbres, de danzas entre otras, y el investigador convive con los músicos.

Dentro de los estudios musicales de México diversos autores consideran que no existe un pensamiento o modelo a seguir (Olmos, 2003). El enfoque de lo que actualmente conocemos como etnomusicológico, en primera instancia los investigadores se dedicaron a generar material digital apoyados por instituciones como el Instituto Nacional Indigenista y Nacional de Antropología que por un periodo se quedaron resguardados en la capital del país lejos de los lugares de uso y producción (Navarrete, 2003).

Por otro lado, la proliferación de dichos estudios de las músicas en las poblaciones originarias fue sustentada e influenciada por ideologías y modelos occidentales y norteamericanas. Como consecuencia, existe una separación entre el contexto, autores y la visión que se tiene hacia estos sistemas musicales porque los intereses eran, principalmente, el registro sonoro.

Por tal motivo, aunque no sea la primera vez que se proponga, en este trabajo consideramos diversos componentes y actores que intervienen en la producción sonora. Además, reconocer que los *xochisones* son un sistema de saber y conocer *maseual* porque “la parte musical de la cultura es un sistema que participa activamente en el conjunto de conocimientos que soportan la identidad colectiva, y que al igual que otro sistema cultural” (Olmos, 2003, p. 50).

Reconocer el lenguaje sonoro como parte de un procedimiento de construcción y formación social implica el entender, comprender, hablar y consumir dicho sistema y participar dentro del tejido social. Miguel Olmos (2003) reconoce con las siguientes palabras que dan sustento a la intrínseca relación que existe entre los involucrados para la presencia de las melodías.

La interpretación de los fenómenos musicales son efectivamente representaciones de alguien o de algo, y dar cuenta de esta información no es inocente, sino que involucra al sujeto junto con todo su cuerpo identitario. El mecanismo funciona como si fuera un conjunto

de vasos comunicantes, que vinculados entre sí, conformarán una interpretación principal" (p. 50).

Por otro lado, Pomaina (2016) reconoce a la musicología indígena como una ciencia musical basada en la vida social, cultural, política y espiritual. Afirma que la expresión musical se sustenta en cuatro dimensiones de vida comunitaria, la divina, natural, ancestral y social. Así mismo en ella se expresan emociones de la vida, alegrías y tristezas.

Los musicólogos indígenas no son reconocidos porque no tienen títulos escolares que avalen su conocimiento musical, además como se mencionó anteriormente, la música de los pueblos originarios rompe con los estatus canónicos que no solo reflejan las visiones culturales, espirituales y conmemoraciones, sino que va más allá de las perspectivas y contextos como escenarios de producción basados en la vida social, política y espacios no visibles (Poima, 2016).

En este mismo tenor, la música es un "patrimonio", práctica y producto de una cultura (Bilou, 2016), que se transmite de generación en generación por medio de la oralidad, mantienen los conocimientos y saberes de una comunidad específica. La música tradicional de México está en constante cambio. Mucha de su riqueza es aún desconocida, por lo que es necesario investigar y difundir sus variantes (Martínez, 2010). En la música tradicional se expresa el pensamiento y la perspectiva de las diferentes culturas, además Brotherston (1997), en su obra *La América Indígena en su Literatura: Los libros del cuarto mundo*, reconoce a las producciones culturales como textos del cuarto mundo, es decir, los coloca a un nivel literario. Los tejidos, los relatos, los códices, la música, entre otros, al respecto refiere:

Sólo reconociendo el texto indígena como una entidad en sí mismo podemos abordar adecuadamente la cuestión de su estructura y de la secuencia interna de sus episodios. Los investigadores que trabajan, por ejemplo, con los textos en caribe, barasana, guaraní y otros de la selva tropical, también con los de los mapuche, han subrayado la necesidad de identificar los ciclos sucesivos de mitos y lo que se ha

dado en llamar su “secuencia-matriz” dentro de un abanico de versiones y variantes (Brotherston, 1997, pp. 78-79).

Mientras tanto, si la música se considera patrimonio de la comunidad, como afirma López, (2016) en el Cancionero Yolitli, es un producto cultural como la lengua y en la actualidad también se encuentra amenazada por desaparecer. La música tradicional indígena también es discriminada, y puesta como elemento distinto que la música de moda (Armijo, 2016).

En este sentido, Armijo (2016) destaca que no toda la música de los pueblos originarios está relacionada con lo sagrado o la naturaleza; también existe música que incluye aspectos de la praxis de la vida diaria. Existen canciones de siembra, de amor, de cuna, de cantos y danzas. En este mismo contexto, el aporte de Brotherston (1997), Rocha y Chikangana (2014) sobre las oralituras, nos invitan a ver a los *xochisones* como una fuente de conocimientos que expresan el intelecto *maseual* de la población serrana del estado de Puebla.

Puebla es una de las entidades de nuestro país con mayor riqueza cultural, concentrada principalmente en sus pueblos originarios de la región Sierra Norte y Nororiental o zona de la Huasteca Poblana. Dentro de la región, la música huasteca tiene muchas variantes dependiendo de la zona geográfica donde se ejecute (Virginia, 2010), especialmente en las comunidades con hablantes de una lengua originaria, que de acuerdo con su contexto y prácticas, la música se adapta para poder ser integrada a las festividades.

En este caso, el género *xochison*, se adaptó a la cultura *maseual* del municipio de Huitzilan de Serdán, considerado como “el último rincón de la huasteca poblana”. Aquí se encuentra la importancia que tiene esta música en la comunidad, ya que aparte de ser un complemento para las fiestas del lugar es la expresión del *maseual-tal-namiki-lis* o sistema de pensar.

El *xochison* o *son de la flor* antiguo es ejecutado por dos personas con violín y con guitarra huapanguera y no se canta. Los *sones* que no se cantan para algunos investigadores son de tradición-ritual como afirma Méndez (2016) en su investigación sobre los *sones* huastecos en un municipio totonaco de la sierra de

Veracruz. Sin embargo, actualmente dicha música es interpretada por tres personas y cantada al estilo *huapango* o música regional huasteca. Los melodías revelan el respeto que hay hacia la naturaleza y resaltan la belleza femenina, así como las formas de vivir con diversas temáticas (político, económico, violencia y amor) dentro de la sociedad y amenizan casi todas las fiestas religiosas y no religiosas.

El argumento anterior da a entender que los *xochisones*, como el propio nombre lo indica: *sones* de las flores, son música ritual, que con el paso del tiempo adquieren otros estilos y ritmos como pasa con los huapangos regionales, de acuerdo con Virginia (2010) en su estudio sobre los viejos *sones* de la sierra poblana. Es importante recalcar que en este trabajo de investigación se indaga más allá de los matices rituales y se propone que la música es una producción intelectual basada en los sustentos de los interlocutores-autores.

Los instrumentos con los que se tocan son denominados *auil* que de manera literal significa juguete. En otras regiones, como sostiene Hernández (2010), son conocidos como instrumentos de diversión, puesto que en su estudio en una comunidad *maseual* o nahua de San Luis Potosí, describe que los *sones* son para amenizar fiestas, rituales u otros eventos religiosos. Esta afirmación, da certeza sobre la importancia de la música local de San Miguel del Progreso. No obstante, sobre el término *auil* que se le asigna al instrumento es algo más que una simple herramienta de diversión, el violín, principalmente, es un actor portador de significados, bajo la aportación de Latour (2005) sobre su teoría de actor-red, los instrumentos adquieren un rol que los posiciona como intermediarios. Son los que hacen que suceda la acción (Gell, 2016).

Los “agregados” sociales tienen una durabilidad con un poder que ejercen de manera voluntaria o involuntaria. Los objetos llevan a cabo acciones que el ser humano le asigna para su beneficio, como el músico al violín para expresar sus sentimientos y pensamientos. “Si nos mantenemos en nuestra decisión de partir de nuestras controversias sobre actores y agencias, entonces *cualquier cosa* que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor, si no tiene figuración aun, un actante” (Latour, 2005, p. 106), es importante considerar que las acciones

no se limitan *a priori*, si vemos el resultado nos damos cuenta que hay cambios y esos cambios son llevados a cabo por actores o actantes, una relación de reciprocidad, humano-no humano y viceversa. Este proceso, los pueblos amerindios lo han profundizado en todo momento, mucho antes de las teorías y propuestas que podemos encontrar en la actualidad por académicos, se puede decir que la ciencia “moderna” apenas se da cuenta de lo que ha existido siempre.

Los *sones* establecen un baile-ritual conocido como *pakilis*, y tiene una estructura perfectamente definida al momento de llevarlo a cabo. El *pakilis* se compone de cuatro fases y en cada una de ellas se tocan *sones* específicos para el momento. En el inicio conocido como *moxochimakalis* que es la entrega de flores (ramo o *xochikouit* y collar o *xochikoskat*), se tocan dos *sones* de *ika moxochimakaj* o para la entrega de flores, también se les llama *kalanpasones* porque se tocan en la entrada de la casa. Después de esta fase, sigue el *nauixochit* y se tocan cuatro *sones* que se les denomina con el mismo nombre. En esta fase entran los invitados y bailan como un acto inaugural. Antes de pasar a la siguiente fase, normalmente se hace el *tatakualis*, que es el convivio entre las personas más importantes en una fiesta.

El *tatekpanalis* es el desarrollo del baile, en este momento se tocan los *siuasones* o *sones* de la mujer en donde las mujeres son las que portan el *xochikouit* e invitan al hombre a bailar. Posteriormente se tocan los *tagasones* o los del hombre, en donde los varones hacen el mismo proceso invitando a las mujeres para el baile. Anteriormente era común que bailaran personas del mismo sexo o de manera individual como afirma Juana Vázquez (2019).

Una vez terminada esta fase se prosigue con el cierre o *tamij nauin*. En este momento bailan nuevamente las cuatro personas más importantes de la fiesta. El *son* es conocido como *ika tamij nauin* ‘para el cierre de los cuatro (personas)’. Se hace una representación simbólica de un tejido que representará el respeto mutuo entre las personas involucradas en el baile. Entre círculos y semicírculos de esquina a esquina, el intermediario con el *popochkaxit* o incensario guía el movimiento al ritmo del *son*. Al terminar el cierre, se tocan otros cuatro *sones*, *ika tami* que son los

sones de “despedida”. Después de estos sones se deshace el *xochokouit* y el *xochikoskat*, se reparten los panes del adorno a los presentes y el *pakilis* (alegría) simbólica ha terminado para iniciar la práctica en la vida real. La dinámica del baile y de los sones, así como la descripción de los símbolos se retoman en el capítulo tres.

Respecto a los estudios de la música de Huitzilan de Serdán podemos encontrar el registro de Roberto Téllez Girón quien visitó la cabecera municipal en la década de 1930. De acuerdo con el análisis de los informes que realizó Jessica Gottfried (2010), en el tercero y último, escrito en diciembre de 1938, se pueden ubicar datos en una entrevista con Juan Bonilla, un músico con incapacidad visual, no indígena que llegó a dominar los *xochisones* y otros géneros que se constata con la información que proporciona su nieto Mariano Bonilla (2020).

A partir de la entrevista, Téllez agrega una denominación a la música del lugar con el vocablo “pioncitos” que en sus propias palabras, como lo cita Gottfried (2010) define: “el término con que los mestizos llaman a los indios que viven diseminados en los montes” (p. 321). La autora resalta que dicha tipificación no es reconocida por los músicos actuales en el lugar cuando realizó una investigación en el año 2009 visitando las comunidades y familiares de los músicos con los que trabajó Téllez.

La razón por la cual los músicos no ubican este tipo de melodías no radica en que los sones hayan desaparecido sino que la conceptualización externa ha sido incorrecta. Las piezas musicales prevalecen con cambios en cuestiones de “estilística, correcciones en los acentos y marcadas ligaduras para unir las notas” Gottfried (2010, p. 320), como se sostiene con los resultados de intervención en sesiones de reconocimiento en donde se tocaron los sones para encontrar semejanza o diferencia a los registrados en los años de 1930.

Por último se puede observar que el término *xochisones* era acuñado en ese entonces para este género *maseual/o nahua*, sin embargo, se construyó el concepto de “sones de los pioncitos”, desde la mirada de los que hablaban español. Lo anterior nos puede vislumbrar cómo es que en aquellos años no se consideraba la

visión de las personas productoras de los sistemas locales. En esta investigación tomamos el vocablo *xochisones* porque es con el que los adultos conocen a su música así como *xochipitsauak* por los más jóvenes. Este último no refiere a una sola pieza musical como en la Huasteca Hidalguense sino que es el conjunto de sones del repertorio de los pueblos *maseual* de la sierra que comparten un sistema musical similar como el caso de Huitzilan de Serdán y Cuetzalan del Progreso.

Las producciones culturales de los pueblos originarios son representaciones simbólicas para la explicación de la realidad, compuestas por humanos y no humanos que fungen como actores con roles, que transmiten un significado para la sociedad poseedora. Por esta razón, en el pueblo *maseual* el instrumento y otros elementos del *pakilis* tienen un papel primordial que se ubican en una posición con atributos como el músico o el ser humano. Retomo la expresión que exaltan los abuelos en la culminación de un *pakilis* o baile: “*nikan timatamij ika nijin pakilis, maj mosentoka nijin yekitalis itech tonemilis*” ‘aquí culminamos esta textualidad-discurso simbólica (*pakilis*-alegría), ahora que prosiga en la práctica este diálogo bilateral’ (Vázquez, 2019).

Metodología

Esta investigación es de carácter cualitativo con enfoque etnográfico sustentado en técnicas participativas adaptadas al contexto de la comunidad donde se hace la intervención, de acuerdo con las aportaciones de Orlando Fals Borda (1975) sobre una investigación-acción participativa. Esta propuesta parte desde las dinámicas de interacción comunitaria. En este caso, las más importantes son la conversación, participación en el habla espontánea y la intervención en las actividades corporativas que permite llevar a cabo una observación tanto participante como la no participante. A continuación se describe la estructura de cada técnica de recolección, procesamiento y análisis de datos, así como las guías con las que se realizó la aplicación en el trabajo de campo.

Definición de los instrumentos de construcción de conocimientos

A continuación se describen las técnicas participativas que se emplearon en la comunidad para la construcción de conocimientos. Estas responden a las dinámicas comunitarias de interacción, socialización, observación participativa y reproducción de lo observado con los participantes.

Conversaciones libres: Las conversaciones directas y abiertas ofrecieron información requerida de forma natural, esta técnica reverencia la integridad del actor involucrado, puesto que en las comunidades, el conversar implica un respeto mutuo, implica escuchar y entrar en la memoria, el compartir un momento íntimo con la historia, experiencia y lo sagrado de la gente. Además tiene una alta factibilidad siendo el idioma *maseual* una lengua de tradición oral. Conversamos en dicha lengua con los músicos tradicionales y organizadoras de baile en sus casas. La información fue registrada en audio y video y en notas de campo. Las personas adultas dan acceso a una conversación de este tipo, ya que siempre buscan a alguien que se interese en escuchar sus palabras, el uejkaujtajtol, la palabra antigua.

La conversación tuvo por objetivo registrar los saberes y conocimientos (en su sentido más amplio) de los músicos y de las mujeres organizadoras del *pakilis*. Hablamos de la experiencia, de las formas de hacer música, qué, cómo y por qué se toca o se cantan esos *sones* y de la realización del baile por medio de una guía de conversación. En el *masueual-tajtol* se guardan elementos muy importantes que se manifiestan en el habla, tales como historias ancestrales, filosóficas-ontologías comunales, relaciones con el medio donde se desarrolla la sociedad y el exterior, etc. Por ello, es de suma importancia entablar una conversación con las personas para obtener la información de primera mano y desde su perspectiva en este tipo de investigación.

Observación: La observación es una técnica de investigación básica, establece la relación entre el observador y la persona, objeto o acto; es un primer acercamiento para la comprensión de la realidad. Como miembro de esta comunidad, esta técnica

la llevamos a cabo de una forma fluida. Los datos fueron registrados en notas de campo y vaciados en el programa de edición de textos Word.

Observación libre: la realizamos de forma libre en las casas y en las actividades de los músicos. Es importante recalcar que hay actividades que no pueden ser compartidas con personas ajenas a la familia. También existen casos en que ciertos trabajos sólo son realizados por hombres o por mujeres, por tal motivo esta técnica fue de mucha utilidad en estos contextos.

Observación participante: formamos parte de las actividades que llevaron a cabo las personas que participaron en el proyecto, siguiendo la sugerencia de Fals (1957) y su Teoría de la Acción Participante, donde implica que el observador es un participante activo y no un mero observador pasivo. Dichas labores se pueden llevar a cabo dentro de las casas o fuera de ellas dependiendo del trabajo y disponibilidad de los actores involucrados.

Procesamiento y análisis de datos

Los datos digitales obtenidos fueron en lengua local por lo que utilizamos el programa de ELAN para la transcripción y sucesivamente hicimos la traducción al español de la información que citamos en los capítulos. Los datos de la conversación y de la observación también los registramos en una nota de campo o en otros medios digitales como el programa de edición y procesamiento de textos Word.

Análisis exploratorio: hicimos un análisis general de los datos de la transcripción. En este caso seleccionamos toda la información utilizada para el proyecto. Tomamos en cuenta algunos lenguajes no verbales como los sonidos que solo pueden tener significado en el contexto *maseual*.

Descripción contextual: En este análisis describimos los contextos y características de los ambientes y componentes de donde se obtuvo la información. Lo anterior permite al lector entender la importancia que tiene el escenario donde se lleva a cabo la ejecución del sistema estudiado, de las actividades donde se desenvuelven los involucrados y uso de las terminologías aplicadas.

Interpretación: Se explica la función que tienen las prácticas culturales y los conocimientos identificados, de acuerdo con los elementos considerados para este fin como la música, los instrumentos, el baile y las terminologías locales. Se explican los usos del idioma *maseual* y algunas expresiones que no son comunes en el español, y que su entendimiento y comprensión requieren de una interpretación explicativa.

Técnica de análisis de datos

Análisis de contenido: Análisis de los datos y del contexto de los registros transcritos. Identificamos la importancia que tiene la música tradicional o *xochisones* y el *pakilis* o baile ritual así como los componentes de estos sistemas como los instrumentos, ornamentos. Consideramos a los interlocutores como autores y sus aportaciones sustentan las aseveraciones que se hacen en cuanto a los saberes y conocimientos *maseual*. Las terminologías locales tienen un papel primordial, para ello, las analizamos desde su contenido morfológico, semántico y pragmático.

Elaboración de tipología: Se elabora una clasificación de los conocimientos locales que se manifiestan en la música tradicional. Así mismo del concepto de saber y conocer desde las terminologías locales. Se analiza la construcción, adquisición y socialización del saber y conocer local a partir de *mati*, *ixmati* y *ueli* como conceptos que reflejan las formas del pensar *maseual*.

Definición de participantes

Músicos y mujeres organizadoras del baile *palkilis*.

Trabajamos con siete personas varones y cuatro mujeres, originarios de la comunidad de San Miguel del progreso y para la selección de los actores se tomaron en cuenta los siguientes criterios: de acuerdo con el testimonio de cada músico, las personas que han tenido una trayectoria amplia son los que poseen los conocimientos de un tema específico. Dichas personas, desde niños aprendieron a ejecutar los *xochisones*, es decir, tienen una experiencia de más de diez años. Es importante destacar que la misma sociedad determina el trayecto que puede poseer

el músico al momento de escuchar qué tipo *son* que ejecuta. Por otro lado, las mujeres son las que han sido participes en la planeación del baile *pakilis* que amenizan los *sones*.

En cuanto a los músicos dimos preferencia a los músicos que dominan el violín, que como ellos afirman, es el instrumento más importante porque es el que guía y determina qué *sones* se tocan. Otro criterio fue es que dichos actores, hombres y mujeres tengan el idioma *maseual* como primera lengua. Las once personas que participan en el proyecto viven distribuidas en diferentes puntos de la comunidad, principalmente en las secciones tercera y segunda (en el capítulo dos se habla del contexto). La mayoría de ellos tiene o tuvo familiares que se dedicaron o se dedicaron a la música. Su actividad económica principal, además de la música, es el campo. Mientras que las mujeres en la medicina, en la casa y en el campo en la siembra de maíz y producción de café.

Las participantes han tenido una trayectoria como organizadoras de las fiestas ya sea en el seno familiar, vecindad o comunitaria. Es importante recalcar que entre las actividades para el *pakilis* participan tanto hombres como mujeres. En el ámbito de la música, las mujeres no la ejecutan pero conocen el trayecto de los hombres, de sus hijos o de sus esposos, en algunos casos. Por ello, se adaptaron algunas guías que se usaron con los músicos con el fin de obtener la perspectiva de ellas como organizadoras-usuarias en la realización del *pakilis*. En los siguientes apartados presentamos las guías que aplicamos en campo con los interlocutores mencionados.

Guía de conversación para la intervención con los músicos

Para la construcción de conocimientos en el periodo de trabajo de campo se diseñó la siguiente guía de conversación que responde a las dinámicas de conversaciones del contexto *maseual* y se adapta de acuerdo con las formas de interacción comunitaria. Las pláticas entre personas del mismo género siempre son más fáciles, puesto que se puede empezar con alguna experiencia personal, alguna broma o hablar del clima, de algún trabajo o actividad. Las guías tienen formato

monolingüe con una interpretación escrita al español, es decir, no necesariamente coinciden, pues la intención es contextualizar al lector.

La siguiente guía se divide en cuatro momentos, y cada apartado contiene una serie de preguntas con una finalidad específica que a continuación se define. El primero, contiene siete interrogantes y tienen como objetivo obtener datos sobre la historia u origen de la música local en la comunidad de San Miguel del Progreso.

El segundo apartado consta de seis interrogantes y su objetivo es la recolección de información para definir la estructura y formas de ejecución de los *xochisones*. En el último, contiene doce interrogantes y su intención es identificar los conocimientos locales que se expresan en la música. Todas las conversaciones se llevaron a cabo en los respectivos hogares de los músicos.

De los *xochisones* y los conocimientos locales

HISTORIA U ORIGEN DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA COMUNIDAD

1. Xipeua xiknojnota kemej teja tiknekis (kemej takauaniya, o so taseseya, kani tekiti, o tensa teyin onkas)/ Iniciar la plática con alguna temática dependiendo del contexto (del clima, de la siembra, del trabajo, etc.).
2. Xiknojnota achtopa teyin tiktajtoltisneki. Amo niman xiktajtolti/ Hacer una pequeña plática introductoria antes de preguntar, nunca cuestionar directamente.
3. ¿Keniuj tachijchiujtoya nikan San Miguel del Progreso? ¿Toni kachi tikuelitaya ne keman? ¿Onkaya o so yetoya tensa teyin amo tikuelitaya?/ ¿Cómo era San Miguel del Progreso? ¿Qué es lo que más te gustaba de aquel entonces? ¿Había algo que no te gustaba?
4. Xinechnojnota toni tikyelnamiki keman tiuelik titatsotsonak/ Platícame qué te acuerdas cuando aprendiste a tocar. ¿Toni tikyelnamiki de nijin maseualtatsotson keman tipili ok katka?/ ¿Qué te acuerdas de los *sones* cuando eras niño? ¿Cómo era la música?
5. ¿Aksa mitsnextilij xitatsotsona o so xiktsotsona (toni kitsotsona)?/ ¿Alguien te enseñó a tocar (nombre del instrumento)?
6. ¿Toni tikchiuaya o so kan titekitiya keman tiuelik titatsotsonak?/ ¿Qué hacías cuando empezaste a aprender la ejecución (nombre del instrumento)?
7. ¿Mitsilitinemij kan ualeuak nijin maseualtatsotson *xochisones*?/ ¿Te han platicado de dónde vino el *xochison*?

ESTRUCTURA Y FORMAS DE EJECUCIÓN DE LOS XOCHISONES

1. ¿Keniuj katka nojon tatsotson, keniuj se kinixmatiya? / ¿Cómo eran esos *sones* y cómo se conocían?

2. ¿keniuj se kinyoleuaya, o so mitsyoleuayaj xitatsotsonati? / ¿Cuál era la dinámica de la invitación para amenizar las fiestas?
3. ¿Katin yejan sones onkayaj keman tiuelik titatsotsonak? / ¿Cuáles son los sones que existían antes, cuando aprendiste a tocar?
4. ¿Tikixmati nochin sones teyin kintsotsonaj nikán? / ¿Te acuerdas de los nombres de algunos sones?
5. ¿Katin yeja son kachi ouij/amo maouij? / ¿Cuál es el son más fácil de ejecutar? ¿el más difícil?
6. ¿Katin yeja son kachi kuelitaj tokniuan itech se pakilis? / ¿Qué son le gusta más a la gente en las fiestas?

CONOCIMIENTOS LOCALES EN LOS XOCHISONES

1. ¿Tikmati keyej ijkón se tatsotsona? / ¿Por qué se toca así?
2. ¿Ueli se kinejnemilis toni o so keniuj se mokuikatis o so se tatsotsonas? / ¿Kemaniyan? / ¿Uelis se kinextis itech tatsotsonalis toni se kinemiliya? / ¿Se puede crear sones o cantos? ¿en qué momento? ¿puedo decir en los sones lo que pienso?
3. ¿Ika nijin tatsotson uelis se kinextilis neje konemej maj kuali nemikan, maj teyiuitakan? / ¿Con la música se puede transmitir el vivir bien, los valores como el respeto?
4. ¿Teyin tikchiuaj mostaj nesi itech nanmotatsotson? ¿No ijkón teyin tiknemilijtok uan teyin tikmachiliya, takan titayokoya o so tipaki? / ¿Se refleja en la música lo que hacemos en la vida cotidiana? ¿También lo que estás pensando y sintiendo en el momento, si estás triste o feliz?
5. ¿Keman peuak titatsotsonak tikmachilij ke tensa mopatak mouan? ¿kuali o so amo kuali nojon teyin tikmachilij? / ¿Después de empezar a tocar, sentiste que cambió algo en ti? ¿son buenos o malos?
6. Itech nojon tatsotson masat, moijtoua ke se okuilin ueli tensa kichiua kemej tejan, ¿toni tiknemiliya nojon? (Uelis tikteneuialis okse nekuikatil). En el son de masat, dice que un animal también hace lo que nosotros hacemos, ¿qué piensas al respecto?
7. ¿Tikixmati nochin sones teyin kintsotsonaj nikán? / ¿Te acuerdas de los nombres de algunos sones que se tocan aquí en San Miguel?
8. ¿Akoni se kikuikatiya (cantarouiliya)? ¿keyej se tatsotsona o so se mokuikatiya? / ¿Para quién se toca o canta? ¿por qué se toca o se canta?
9. Xinechnojnota keniuj, itech nijin pakilis-bailej semi moneki maj onka maseualtatsotsonalis/ Háblame del pakilis- baile y la relación que hay con los xochisones.
10. Xikili maj kitsotsona se son teyin kachi kiuelita./ Pedir que toque un son.
11. ¿Keniuj timokuikatiskiya? ¿Qué letra le pondrías? (en caso de no tener letra).
12. Takan xiknejnemili se son, keniuj monotsaskiya? / Si tuvieras que crear un son, ¿cómo se llamaría?

Para el cierre de una conversación siempre es recomendable escuchar con atención a la persona que habla, puesto que es el agradecimiento más importante, incluso más que decir *tasojkamatik* o gracias.

Tabla 3. Guía Xochisones. Elaboración propia.

Una vez que los músicos compartieron su experiencia y trayectoria en las conversaciones, se identificó en el momento de la conversación, que es necesario realizar otras pláticas relacionadas con los tipos de *sones* o piezas musicales que existen dentro los *xochisones*. Los *sones* definen las etapas que conforman el *pakilis* y las etapas determinan los tipos de *sones* que se ejecutan, están intrínsecamente relacionados.

Diseñamos la siguiente guía y la aplicamos para obtener información para los tipos *sones* de manera general. Se conversó en el primer momento con el objetivo de conocer más la dinámica de los *xochisones*, así como el concepto que se le da desde el punto de vista del músico.

A partir del segundo momento, se conversó sobre los tipos de piezas musicales que existen específicamente en cada fase del baile-ritual. En este apartado se platicó de los *sones* de entrada o *ika moxochimakaj*. En el siguiente momento, del *nauixiochit* o de los *sones* de apertura de dicho baile.

Posteriormente se conversó sobre la etapa del *tatekpanalis* que es el desarrollo del baile. En este proceso, se ejecutan la mayoría de los *siuasones* y los *takasones* de los que se hablará con detalle en el capítulo tres. Por último se habló acerca del *tamij nauin* o del *son* de cierre del *pakilis*. Las piezas musicales tienen un papel fundamental en esta investigación puesto que son la evidencia viva del tema que se estudia.

De los *sones*

DATOS GENERALES DE LOS XOCHISONES

- Tikmati keniuj mouikaj nijin xochisones / Dinámicas de ejecución de los *xochisones*
- Kipiyaj intokay in *sones* / Nombres de los *sones*
- Katin yejan siuasonesmej / *Sones* para el baile de la mujer
- Katin yejan tagasonemej / *Sones* para el baile del hombre

<ul style="list-style-type: none"> • Kenuj monotsaj teyin kintsonaj kalan / <i>Sones de entrada</i> • Akonimej mijtotiyaj / Actores que ejecutan el baile
IKA MOXOCHIMAKAJ (SONES DE ENTRADA)
<ul style="list-style-type: none"> • Axkan timonojnotsati uan tikakitij nijin sones teyin ika moxochimakaj / Conversación sobre los sones de entrada. El músico puede ejecutar el <i>son</i> si existe la posibilidad. • ¿Kanachi sones onkakej? / ¿Cuántos sones existen? • ¿Keyej ijkon intokay nijin sones? / ¿por qué se conocen así?
NAUIXOCHIT (CUATRO SONES O CUATRO FLORES)
<ul style="list-style-type: none"> • Xinechnojnotsa katin yejan monotsaj nauixochit / Plática sobre el <i>nauixochit</i> o los cuatro <i>sones</i> • ¿Keyej ijkon monotsaj? / Plática sobre el origen y del nombre
SIUASONES (TATEKPANALIS)
<ul style="list-style-type: none"> • Maj timonojnotsakan kenuj peua nijin tatekpanalis ika siuasones / plática sobre la etapa de tatekpanalis con los <i>siuasones</i>. • ¿Katin yejan motsotsonaj? / ¿Cuáles son los momentos y sones (ejecución)? • ¿Tikixmati intokay? / ¿Conoce los nombres de los <i>sones</i>? • ¿Akonimej mijtotiyaj? ¿Quiénes bailan? • ¿Keyej ijkon se kichiua ikuak se iluit (pakilis)? / Plática del por qué y origen del baile.
TAKASONES (TATEKPANALIS)
<ul style="list-style-type: none"> • Maj timonojnotsakan kenuj peua nijin tatekpanalis ika takasones / conversación sobre el inicio de la fase del baile de los <i>sones</i> del hombre. • ¿Katin yejan motsotsonaj? / ¿Qué <i>sones</i> se tocan? • ¿Tikixmati intokay? / ¿Conoce los nombres de los <i>sones</i>? • ¿Akonimej mijtotiyaj? / ¿Quiénes bailan? • ¿Keyej ijkon se kichiua ikuak se iluit (pakilis)? / Plática sobre el origen y del por qué se lleva a cabo de tal manera.
IKA TAMIJ NAUIN (SONES DE CIERRE)
<ul style="list-style-type: none"> • Maj timonojnotsakan kenuj mochiua keman tamij nauin / Plática sobre la fase del cierre. • ¿Kipiya itokay nijin son? / ¿Tiene nombre el <i>son</i>? • ¿Akonimej mijtotiyaj? / ¿Quiénes bailan? • ¿Kenuj se kichiua nijin najnauin? / ¿Cómo se hace el baile del <i>najnauin</i>? • ¿Keyej ijkon tami se pakilis, toni kijtosneki? / Plática sobre el significado y del porqué del cierre del <i>pakilis</i>

Tabla 4. Guía sones. Elaboración propia.

De acuerdo con la información obtenida en las conversaciones y en las observaciones, el instrumento musical, para la ejecución de los *xochisones* tiene un papel muy importante, principalmente el violín. Es el instrumento que guía a los

demás, puesto que “*maj amo yej violin amo ueli se tatsotsona*: sin el violín no hay música” afirma el músico Luis Monterde.

La finalidad de esta guía de conversación es obtener información sobre la concepción local en cuanto a los instrumentos. Al conocer dicha concepción permitirá una interpretación más cercana a la realidad del tema en cuestión.

De los instrumentos musicales

AUIL (VIOLÍN, GUITARRA GUAPANGUERA Y JARANA)
1. ¿Keniuj monotsa nojon teyin tiktsotsona ika maseual? ¿Ika koyotajtol? / ¿Qué nombre tiene el instrumento que tocas en lengua <i>maseual</i> ? ¿En español?
2. Xinechtapoui itatekiujtilis nojon auil. / Platícame sobre la función del instrumento.
3. ¿Kan nankikuiyaj keman namomachitiyayaj? / ¿Dónde conseguían o de dónde venía el instrumento que usaban para ensayar?
4. ¿Keniuj nankitokaytiyaj nochí nojon tataman teyin ika chijchiujtok? / ¿Cómo se les llama a los accesorios y partes importantes de tu instrumento?
5. ¿Akonimej ueliskej san kinkuiskej uan kan?/ ¿quiénes pueden usarlos y dónde se usan?

Tabla 5. Guía instrumentos. Elaboración propia.

Las personas que participan, además de dedicarse en las labores del campo, también trabajan con la música local, los *sones* de danzas y los *sones* regionales huastecos. La mayor parte del tiempo, los músicos permanecen en la comunidad y se comunican en lengua náhuatl como primera lengua. Se consideraron los siguientes puntos que a continuación se presentan puesto que pueden influir en la producción de la música como en el contenido de la letra, el ritmo y matiz.

De los músicos

DATOS DE LOS MÚSICOS-COLABORADORES
Datos personales del colaborador
Nombre
Lengua
Estado civil
Sociales
Dedicación
Lugar de residencia
Religión
Migración

Culturales
Relaciones dentro de la comunidad
Lingüística
Idiomas que habla
Bilingüismo

Tabla 6. Guía músicos. Elaboración propia.

En la siguiente tabla se muestran los datos que se consideraron al momento de realizar el registro del material de las conversaciones. El objetivo de realizar el registro de dichos datos es que al sistematizar y analizar permitirá una mejor comprensión y contextualización de la información.

Del material de registro

DATOS DEL MATERIAL DE REGISTRO (VIDEO)
1. Fecha
2. Participantes
3. Contexto
4. Actividad
5. Tema
6. Lengua

Tabla 7. Datos de registro. Elaboración propia.

Guía de observación para la intervención con los músicos

Durante el trabajo de campo y durante los talleres de *xochisones* que se llevaron a cabo los días sábados, hicimos observaciones participantes y no participantes. En las observaciones no participantes colaboramos en la realización de una grabación de la música y en la presentación de la misma ante la comunidad como parte de las actividades del grupo de difusión cultural “*pakilis*”. Algunos puntos que consideramos fueron consultados en *Studying and Describing Unwritten Languages* (Simha, Arom y Dournon, Taurelle, 1976).

En la participante, asistimos a los talleres de música tradicional, así mismo visitamos a los músicos en sus respectivas casas y nos integramos en sus ambientes laborales. La guía de observación se compone de los siguientes apartados e hicimos registro en una libreta de campo. Digitalizamos dicho registro el programa de edición de textos “Word” de acuerdo con el orden y formato de la guía que se presenta más adelante.

A pesar de que hemos estado en contacto con la música local desde la infancia, decidimos realizar una observación no participante más profunda sobre los *xochisones* de manera general en los talleres de música cada fin de semana (periodo 16 de febrero a 16 de marzo de 2019) y en los bailes o presentaciones en las fiestas tradicionales. Esta actividad tuvo como objetivo conocer muy de cerca y complementar lo que los músicos habían compartido en las conversaciones. Es necesario recalcar que la observación y registro de datos sobre la temática de este apartado la hacemos desde el año 2017.

En el segundo apartado elaboramos una guía para una observación con los músicos en los espacios de trabajo o producción musical, en este punto tomamos en cuenta datos sociales, culturales y lingüísticos. Lo anterior con la finalidad de determinar cuál es impacto que pueden tener dichos factores para la concepción de los *xochisones*. En este apartado hicimos observaciones participantes colaborando en los ensayos de violín. Cabe destacar que las pláticas siempre acompañaron en todo momento.

Como se mencionó anteriormente, el instrumento tiene un lugar privilegiado para la ejecución de los *sones* de acuerdo con los músicos. Para ello, diseñamos otra guía para llevar a cabo una observación participante al interactuar y no participante en el momento de la presentación en fiestas tradicionales. Con los datos obtenidos en este apartado también se puede determinar el origen tanto de la música y de los instrumentos mismos desde la perspectiva *maseual*. Las pláticas fueron fundamentales para estas actividades.

Por último, consideramos necesario realizar una observación profunda sobre el contexto comunitario como escenario donde se lleva a cabo la ejecución de la música y la interacción de los músicos. Por tal razón, en este apartado la observación fue no participante, puesto que se realizó de manera libre en las cuatro secciones, y principalmente donde viven las personas involucradas en este proyecto.

SOBRE LA MÚSICA
Colección (si es posible fecha, u otros datos)

<p>Vocal</p> <p>Datos: género, lengua, título, circunstancia, etc.</p> <p>Quién los hizo o quienes</p> <p>Características del sonido (letra del son si lo acompaña)</p> <p>Circunstancias (lugar y tiempo donde se ejecuta)</p> <p>Función circunstancial (ocasiones, temas, cambios y estilo)</p> <p>Grabación: datos, transcripción de la letra si lo acompaña, instrumentos</p>
<p>SOBRE LOS MÚSICOS</p>
<p>Sociales</p> <p>Características del contexto donde se desenvuelve</p> <p>Ubicación de su residencia</p> <p>Procesos de adquisición musical</p>
<p>Culturales</p> <p>Costumbres y tradiciones que lleva a cabo (puede vivir en la misma comunidad pero no necesariamente lleva a cabo todas las prácticas).</p> <p>Asignación de los roles de género</p>
<p>Lingüísticas</p> <p>Lenguas que habla</p> <p>Bilingüismo</p>
<p>SOBRE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES</p>
<p>Denominaciones</p> <p>Nombre en lengua local</p> <p>Nombre onomatopéyico</p> <p>Nombre convencional</p>
<p>Localización</p> <p>Dónde se usa</p> <p>Dónde se hace</p> <p>Quiénes lo hacen</p> <p>Quienes más lo usan, quienes lo usan más</p>
<p>Categoría del instrumento y manera de producción de sonido</p>
<p>Descripción física</p> <p>Accesorios</p> <p>Material</p>
<p>Manufactura y preservación</p> <p>Fabricación</p> <p>Para qué</p> <p>Cuidado</p>
<p>Uso</p>
<p>Ejecución</p> <p>Formas</p> <p>Técnicas</p>
<p>Función sociocultural y sus repertorios</p> <p>Para qué se toca, dónde se toca, por qué</p>
<p>SOBRE LA COMUNIDAD-CONTEXTO</p>

Sociales
Características de la comunidad
Ubicación
Economía
Espacios- servicios
Culturales
Sistemas locales (manifestaciones culturales)
Música
Asignación de los roles de género
Lingüísticas
Lenguas en contacto
Diglosia
Bilingüismo

Tabla 8. Guía sobre observación general. Elaboración propia.

Guía de conversación para la intervención con las organizadoras del baile *pakilis*

Durante el periodo del 02 al 30 de septiembre de 2019 realizamos el segundo trabajo de campo e interactuamos con cuatro mujeres, con la finalidad de obtener una perspectiva distinta que la de los expertos sobre la música y su relación con el baile ritual. En el siguiente apartado presentamos las guías de conversación y observación con las que se construyeron los conocimientos con las interlocutoras que se encargan de hacer los preparativos para el baile. Las conversaciones fueron sobre las fases del *pakilis*, principalmente, sobre los *xochisones* y los instrumentos musicales que fueron necesarios porque el baile está intrínsecamente relacionado con la música.

Conversación sobre el *pakilis*

GUÍA DE CONVERSACIÓN SOBRE EL BAILE *PAKILIS* CON MUJERES

- Keyej ijkon monotsa/ Sobre el nombre del ritual
- Keniuj mochiua/ Estructura y fases
- Toni moneki o so mokui/ Elementos para su ejecución
- Akonimej kichiuj/ Quiénes participan
- Keyej ijkon mochiua/ Por qué se hace de esa manera
- Toni kijtosneki/ Interpretación local
- Kemaniyan nesik, kox momati/ Origen u otra historia que se conozca sobre ello
- Keniuj katka,axkan uan keniuj yaski/ Vitalización y evaluación para el futuro
- Moxochimakalis/ Entrada
- Nauixochit/ Inauguración
- Tatekpanalis: siuasones, tagasones/ Desarrollo y tipos de sones

Tamij nauin/ Cierre

Toni onkak satepan/ Continuidad entre realidad y símbolo

Tabla 9. Guía conversación *pakilis*. Elaboración propia.

Conversación sobre las fases del *pakilis*

La siguiente guía tiene como objetivo identificar los procesos que se llevan a cabo en las cinco fases del *pakilis*, así como registrar los tipos de *sones* que aparecen en cada una de ellas.

DATOS GENERALES DE LOS XOCHISONES

- Tikmati keniuj mouikaj nijin xochisones / Dinámicas de ejecución de los *xochisones*
- Kipiyaj intokay in *sones* / Nombres de los *sones*
- Katin yejan siuasonesmej / *Sones* para el baile de la mujer
- Katin yejan tagasonemej / *Sones* para el baile del hombre
- Keniuj monotsaj teyin kintsonsonaj kalan / *Sones* de entrada
- Akonimej mijtotiyaj / Actores que ejecutan el baile

MOXOCHIMAKALIS (SONES DE ENTRADA)

- Axkan timonojnotsatij ika nijin ika moxochimakaj / Conversación sobre los *sones* de entrada.
- ¿Kanachi *sones* onkakej? / ¿Cuántos *sones* existen?
- ¿Keyej ijkon intokay nijin *sones*? / ¿por qué se conocen así?

NAUIXOCHIT (CUATRO SONES O CUATRO FLORES)

- Xinechnojnotsa katin yejan monotsaj nauixochit / Plática sobre el *nauixochit* o los cuatro *sones*
- ¿Keyej ijkon monotsaj uan kan ualeuak? / plática sobre el origen y del nombre

TATEKPANALIS –SIUASONES (SONES DE LA MUJER)

- Maj timonojnotsakan keniuj peua nijin tatekpanalis ika siuasones / plática sobre la etapa de *tatekpanalis* con los *siuasones*.
- ¿Keniuj uan katin yejan motsotsonaj? / ¿Cuáles son los momentos y *sones* (ejecución)?
- ¿Tikixmati intokay? / ¿Conoce los nombres de los *sones*?
- ¿Akonimej mijtotiyaj? ¿Quiénes bailan?
- ¿Keyej ijkon se kichiua ikuak se iluit (*pakilis*)? / Plática del por qué y origen del baile.

TATEKPANALIS –TAGASONES (SONES DEL HOMBRE)

- Maj timonojnotsakan keniuj peua nijin tatekpanalis ika tagasones / Conversación sobre el inicio de la fase del baile de los *sones* del hombre
- ¿Katin yejan motsotsonaj? / ¿Qué *sones* se tocan?
- ¿Tikixmati intokay? / ¿Conoce los nombres de los *sones*?

<ul style="list-style-type: none"> • ¿Akonimej mijtotiyaj? / ¿Quiénes bailan? • ¿Keyej ijkon se kichiua ikuak se iluit (pakilis)? / Plática sobre el origen y del por qué se lleva a cabo de tal manera.
NAJNAUIN (SONES DE CIERRE)
<ul style="list-style-type: none"> • Maj timonojnotsakan keniuj mochiua keman tamij nauin / Plática sobre la fase del cierre • ¿Keniuj se kichiua? / ¿Cómo se hace, ejecuta? • ¿Kipiya itokay nijin son? / ¿Tiene nombre el <i>son</i>? • ¿Akonimej mijtotiyaj? / ¿Quiénes bailan? • ¿Keyej ijkon tami se pakilis, toni kijtosneki? / Plática sobre el significado y del porqué del cierre del <i>pakilis</i>

Tabla 10. Guía conversación sobre *pakilis*. Elaboración propia.

Conversación sobre los *xochisones*

Se aplica la misma guía con serie de interrogantes aplicados con varones, siendo las mujeres no productoras de música, las preguntas se adaptaron en sentido de usuarias.

HISTORIA U ORIGEN DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA COMUNIDAD
<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Keniuj tachijchiujoya nikán San Miguel del Progreso? ¿Toni kachi tikuelitaya ne keman? ¿Onkaya o so yetoya tensa teyin amo tikuelitaya? / ¿Cómo era San Miguel del Progreso? ¿Qué es lo que más te gustaba de aquél entonces? ¿Había algo que no te gustaba? 2. Xinechnojnotsa toni tikyelnamiki keman tikixmatik in maseualtatsotson/ Pláticame qué te acuerdas cuando conociste los <i>xochisones</i>. ¿Toni tikyelnamiki de nijin maseualtatsotson keman tipili ok katka? ¿Keniuj kichijchiuayaj inauil? / ¿Qué te acuerdas de los <i>sones</i> cuando eras niña? ¿cómo eran o cómo hacían sus instrumentos? 3. ¿Aksa kinextilij maj tatsotsonakan? / ¿Alguien les enseñó a tocar (músicos)? 4. ¿Mitsilijtinemij kan ualeuak nijin maseualtatsotson xochisones? / ¿Te han platicado de dónde vino el <i>xochison</i>?
ESTRUCTURA Y FORMAS DE EJECUCIÓN DE LOS XOCHISONES
<ol style="list-style-type: none"> 5. ¿Keniuj katka nojon tatsotsonmej, keniuj se kinixmatiya? / ¿Cómo eran esos <i>sones</i> y cómo se conocían? 6. ¿Keniuj se kinyoleuaya? / ¿Cuál era la dinámica de la invitación para amenizar a las fiestas? 7. ¿Katiyejan sones onkaya achto? / ¿Cuáles son los <i>sones</i> que existían antes? 8. ¿Tikixmati nochin sones teyin kintsonaj nikán? / ¿Te acuerdas de los nombres de algunos <i>sones</i> que se tocan aquí?

9. ¿Katin yeja son kachi maouij timoliya? ¿Uan teyin amo? / ¿Cuál crees que es el *son* más fácil de ejecutar? ¿El más difícil?
10. ¿Katin yeja son kachi kuelitaj tokniuan itech se pakilis?/ ¿Qué *son* le gusta más a la gente en las fiestas?

CONOCIMIENTOS LOCALES EN LOS XOCHISONES

11. ¿Tikmati keyej ijkon se tatsotsona?/ ¿Por qué se toca así?
12. ¿Ueli se kinejnemilis toni o so keniuj se mokuikatis o so se tatsotsonas?/ ¿Kemaniyan?/ ¿Uelis se kinextis itech tatsotsonalis toni se kinemiliya?/ ¿Se pueden crear *sones* o cantos? ¿En qué momento? ¿Puedo decir en los *sones* lo que pienso?
13. ¿Itech nijin tatsotson uelis se kinextilis neje konemej maj kuali nemikan, maj teyuitakan? / ¿En la música se les puede enseñar a los niños a vivir bien y a respetar?
14. ¿Teyin tikchiuaj mostaj nesi itech intatsotson? ¿No ijkon teyin kinemilijtok uan teyin kimachiliya, takan tayokoya o so paki? / ¿Se refleja en la música lo que hacemos? ¿También lo que siente y piensa, si está triste o feliz?
15. Itech nojon tatsotson masat, moijtoua ke se okuilin ueli tensa kichiua kemeje tejan, ¿toni tiknemiliya nojon? (Uelis tikteneuilis okse nekuikatil). En el *son* de *masat*, dice que un animal también hace lo que nosotros hacemos, ¿qué piensas al respecto?
16. ¿Akoni se kuikatiya (cantarouiliya)? ¿Keyej se tatsotsona o so se mokuikatiya?/ ¿Para quién se toca o canta? ¿Para qué se toca o se canta?
17. Xinechnojnotsa keyej itech nijin pakilis-bailej semi moneki maj onka maseualtatsotsonalis/ Háblame del *pakilis* y la relación que hay con los *xochisones*.
18. ¿Keniuj timouikatiskiya takan xitatsotsonani? ¿Cómo tocarías un *son* si pudieras hacerlo?
19. Takan xiknejnemili se *son*, ¿keniuj monotsaskiya?/ Si tuvieras que crear un *son*, ¿cómo se llamaría?

Tabla 11. Guía conversación *xochisones*. Elaboración propia.

Observación sobre en un baile sobre la ejecución de la música. (En la fiesta patronal, 26/09/19).

Observación del baile *pakilis* y *xochisones*- contexto comunitario

OBSERVACIÓN BAILE RITUAL *PAKILIS* Y *XOCHISONES*

Situación: dónde, cómo.

Participaciones: quién, quiénes, qué (todos).

Finalidades: para qué.

Actores: quiénes lleva a cabo, o si hay interacción o no.

Códigos: lenguas y temáticas.

Instrumentos: oral, escrito o símbolos.

Reglas: de qué manera se lleva a cabo.

Género: ritual, ceremonia, celebración.

Tabla 12. Guía observación *pakilis* y *xochisones*. Elaboración propia.

Observación sobre las fases del baile: ámbito casa-vecindad

OBSERVACIÓN BAILE RITUAL *PAKILIS Y XOCHISONES*

Situación: dónde, cómo.

Participaciones: quién, quiénes, qué (todos).

Finalidades: para qué.

Actores: quiénes lleva a cabo, o si hay interacción o no.

Códigos: lenguas y temáticas.

Instrumentos: oral, escrito o símbolos.

Reglas: de qué manera se lleva a cabo.

Género: ritual, ceremonia, celebración.

Tabla 13. Guía observación *pakilis* y *xochisones*, vecindad. Elaboración propia.

Etapas de trabajo

Primer periodo de trabajo de campo del 18 de febrero al 18 de marzo de 2019.

Para la observación participante acudimos a clases del *son xalxokoxochit* con violín con un músico, y en la observación no participante participamos en los talleres de *xochisones* los fines de semana durante este periodo. Las conversaciones son adaptadas de acuerdo con las dinámicas con las que se interactúa dentro de la comunidad, y tomamos en cuenta el contexto donde se llevaron a cabo dichas pláticas. El instrumento empleado se diseñó después de una observación participante y se realizaron dos piloteos con músicos jóvenes.

Las pláticas entre personas del mismo sexo normalmente abren una gama de oportunidades para la recolección de información. Una de las dinámicas más importantes en estas actividades es entablar una conversación con una broma, albur, sobre el clima o del trabajo del que se esté realizando.

También asistimos con trío huastecos que tienen una trayectoria mayor a diez años de carrera para consultar si contaban con alguna grabación digital. Obtuvimos material del trío “Los Hermanos Hilario” que data del año 1994, de acuerdo con la información proporcionada por el representante de este grupo.

El álbum contiene 12 sones de los cuales, siete son *siuasones*, un *tagason*, el *son del nauin* o de cierre y tres huapangos (música regional). El material, aunque

no está completo, contiene los sones básicos que conforman el *pakilis*. Es un material suficiente del que se tiene, la mayoría de los *siuasones* son cantados. Lo anterior, sirvió para contrastar con los que se obtuvieron en las grabaciones de las siguientes actividades.

Grabación de música local antigua y actual

Participamos en la gestión y solicitud de grabación de los *sones* de antaño y actuales en la estación indigenista “XECTZ La Voz de la Sierra Norte” ubicada en el municipio de Cuetzalan, Puebla. Cuatro grupos de los integrantes del grupo Pakilis grabaron distintos tipos de *sones*. De los cuatro, uno grabó los antiguos que no son cantados, el segundo de los *siuasones* actuales con verso, el tercero de los *tagasones*, y el último de los huastecos (huapangos) cantados en español. Obtuvimos una copia de cada tipo de *son* grabado que nos permitió hacer una comparación entre ambas modalidades que responde a uno de los objetivos de este trabajo.

Talleres de *xochisones*

Participamos los días sábados durante el trabajo de campo (16 de febrero al 16 de marzo de 2019) con el grupo de difusión cultural-musical “*pakilis*”. Este grupo está conformado por diez personas, cuatro jóvenes y seis adultos. En estas actividades se llevaron a cabo observaciones participantes y no participantes de acuerdo con las guías de observación. Los talleres se imparten de manera permanente como parte de las actividades de Pakilis y no están implicados con este proyecto.

Cabe destacar que dos de los interlocutores están aprendiendo los *sones* antiguos puesto que solo tienen dominio de los actuales. Dos de los instructores de los talleres colaboran esta en investigación y pertenecen a una de las primeras familias músicos.

Segundo periodo de trabajo de campo del 02 al 30 de septiembre

En el segundo periodo de trabajo campo conversamos con cuatro mujeres para el registro de los procesos en cada fase del baile *pakilis*. A continuación describimos las actividades realizadas para la ejecución de las guías elaboradas para este fin.

Visitas domiciliarias a las mujeres que organizan el *pakillis*

Realizamos cuatro visitas domiciliarias para dialogar con las mujeres que organizan el baile *pakilis* ya sea en sus respectivas familias o en casas ajenas o a nivel comunidad. Las pláticas se registraron en video que posteriormente se hizo una observación sobre las dinámicas del trabajo femenino para digitalizar la información en el programa de edición de textos Word.

Organización de un Primer Encuentro de Xochisones

Para llevar a cabo la observación participante sobre la dinámica de ejecución del baile e identificar los *sones* que aparecen en él, organizamos un encuentro de *xochisones* el día 26 de septiembre de 2019 en el marco de la fiesta patronal en honor a San Miguel Arcángel. En el encuentro participaron cuatro personas que aportaron información en este trabajo de investigación, dos forman parte del grupo que reciben talleres de *xochisones* y dos son instructores del grupo *pakilis*. En este evento se involucraron a las mujeres con las que conversamos y otras que no participan en este trabajo.

Es importante recalcar que el objetivo de esta actividad fue identificar cómo es la dinámica de ejecución del baile en el ámbito comunitario. Por tal motivo, realizamos un baile, invitamos a la población en general con la ayuda de las autoridades locales, eclesiásticas, profesores, músicos y organizadoras.

Asistencia a una fiesta de *pakilis*

Para la realización de la observación participante sobre la ejecución del *pakilis* en el ámbito familiar, asistimos a un baile de compadrazgo con la familia López Refugio y Calderón Gómez. En la fiesta observamos cómo se lleva a cabo el baile ritual desde el inicio hasta el final. Se llevaron a cabo todas las fases del baile y, las cuales no todas las pudimos registrar en video pero observamos de acuerdo con la guía que se elaboró para esta tarea. Participamos en los bailes y convivio.

Las técnicas básicas que aplicamos fueron la conversación directa y la observación participante y no participante. Las actividades de integración descritas nos permitieron la ejecución de las guías que diseñamos para el registro y construcción de conocimientos sobre los *xochisones* y el *pakilis* y sus respectivos componentes, así como de las dinámicas de realización.

Capítulo II: *Nauixochit. Sones de introducción (cuatro flores)*

Marco contextual. El espacio como escenario de producción

*¡Masat, masat! ¿Kani tinemi?
Nijin motasojtsin moka chokatinemi.
¡Venado, venado! ¿Dónde te encuentras?
Tu amada/o anda llorando por ti.*

Verso del son *masat*.

En este capítulo se contextualiza a la comunidad donde se lleva a cabo esta construcción de conocimientos y saberes con los músicos, la cual es considerada como escenario de producción de los *xochisones*. El capítulo se titula *nauixochit* o cuatro flores, que es un conjunto de cuatro *sones* consecutivos que se tocan después de la fase del baile *moxochimakalis* o entrega de flores.

El *nauixochit* simboliza el acto inaugural del *pakilis*. Es la segunda fase del baile, dentro del repertorio musical a este conjunto de melodías se le conoce con el mismo nombre, *nauixochit*, es decir, a las piezas musicales también se les denomina *xochit* o flor. Los *sones* que lo conforman son *siuasones* o los de la mujer que se tocan en la fase de *tatekpanalis* o poner en orden a las melodías. Al ritmo del *xalxokoxochit* o la flor de guayabo, *nipanouaya mokalteno* o pasaba por tu casa y otros dos que no tienen nombre específico se bailan antes del *tatakualis* o convivio entre compadres.

Los diversos elementos que se usan para la ejecución del baile responden al contexto serrano, como las flores y los diseños del adorno que es en forma de cuadro en una mesa con una altura aproximada de tres metros que a su vez funciona como altar junto con imágenes católicas. En este mismo espacio se suele colocar ofrenda para las personas que ya no viven pero que son recordadas cuando

hay una fiesta *pakilis*. En cuanto a los alimentos y bebidas, dependen de la obtención económica de cada familia y del trabajo temporal a la que se dedica.

Sin lugar a dudas las cuestiones geográficas, climatológicas, económicas y entre otros factores como el acceso a la tecnología y a los servicios digitales, hacen que esta fuente de conocimientos y saberes resumidos para muchos en tradición se moldeen y adapten en el mundo globalizado. La Sierra Nororiental, de la que se hablará en el siguiente apartado, como región política ha sido testigo de estos cambios, pues es el hábitat de este sistema ancestral vivo en cada *son maseual*.



Ilustración 1. Mapa de la sierra nororiental de Puebla y ubicación de Huitzilan de Serdán. Tomada de <http://siglo.inafed.gob.mx/encyclopedia/EMM21puebla/municipios/21078a.html>.

Sierra Nororiental de Puebla

El estado de Puebla se divide en siete regiones socioeconómicas. La Sierra Nororiental se encuentra en la región II con cabecera en Teziutlán. Se caracteriza por ser una zona montañosa con una alta población rural conformada por 28 municipios, de los cuales 18 son considerados plenamente indígenas y representa el 9.2% de la población del estado con 532,017 habitantes desde el año 2010.¹

Las culturas *maseual*, mestiza y totonaco conviven en muchas comunidades o -en las zonas semiurbanas como Zacapoaxtla o Teziutlán, que son los principales centros de intercambio comercial. En las zonas bajas y cálidas, entre las colindancias con la región Sierra Norte, se encuentra el río Zempoalan que divide el Totonacapan y la zona nahua de la Sierra Nororiental.

Las principales actividades económicas de esta zona son la producción de café y pimienta. El cultivo del maíz temporal es una actividad que cubre el sustento

¹ Gobierno del Estado de Puebla (julio de 2015). [«Fichas regionales»](#). Consultado el 05 de noviembre de 2019.

familiar. El turismo es otro de los elementos que promueve la economía, principalmente en los Pueblos Mágicos y dentro de la ruta “Sierra Mágica”.²

El turismo también ha modificado estructuras y dinámicas de producción de los sistemas culturales. Es común ver que muchas “tradiciones” y “costumbres” se hacen con el fin de mostrar al visitante una exótica planta, platillo, danza, baile o música. En cuanto a esta última, los conocidos *sones huastecos*, se colocan en el primer lugar como mecanismo de persuasión para los visitantes. Concursos, encuentros y bailes de huapangos se promueven en cada fiesta a lo largo del año. Diversos tríos huastecos de la región compiten en ser mejores productores de música y en los municipios que no sonaban los *sones*, actualmente los han optado como los mejores atrayentes para los foráneos.

Por otro lado, como afirma Bilou (2016), la música como “patrimonio tradicional” regional y producto de la cultura, favorece la continuidad de las prácticas a través de la oralidad en relación entre memoria y práctica pero con diferentes matices para las nuevas generaciones. Ante tal afirmación se puede observar que en muchas comunidades *maseualmej* o nahua suena el *xochipitsauak* o *xochisones* que junto con el huapango amenizan y crean un ambiente tan particular dentro del espacio cultural conocido como “El rincón de la Huasteca Poblana”, cuando se habla específicamente de música. En cuestiones lingüísticas, esta zona se le conoce como “Nahua de la Sierra Nororiental de Puebla” para diferenciar del “Totonacapan Poblano”.

La huasteca y el pueblo *maseual*, el último rincón de la Huasteca Poblana

Una combinación de sonidos del violín, guitarra y jarana definen a la región conocida como Rincón de la Huasteca Poblana. Resonancias y cantos en lenguas *maseual*, *totonak* y español forman *sones* que amenizan las fiestas tradicionales. Definir a la

² Ruta turística que ofrece tres recorridos, desde la Sierra Norte, Sierra Nororiental y Sierra Negra. Los principales atractivos son los paisajes naturales, gastronomía, artesanía y expresiones culturales de los pueblos indígenas y no indígenas.

región cultural Huasteca es difícil, puesto que presenta una gran diversidad cultural y lingüística con expresiones únicas en cada lugar.

Definir desde la historia de la misma sería una cuestión de debate, diversas investigaciones han tratado este tema. Muchos la definen desde su etimología *maseual Kuextekatl* que significa “lugar de las serpientes-coralillos” y otros afirman que *Kuextekatl* era el nombre del líder de los primeros habitantes de la región como sostiene Arvizo (2009).

Otra de las hipótesis que resalta Arvizo es que el término huasteca se deriva de *uixin* o guajes. De acuerdo con la lengua *maseual* de la variante Sierra Nororiental parece ser más acertada esta idea. Entonces *uaxtecat*, sería utilizado como gentilicio para referir a los habitantes de la tierra de los guajes. Es muy probable que con el paso de los años y con la articulación y escritura, se haya reducido a Huasteca, como sucede con los nombres de muchos lugares.

La Huasteca no sólo se define con la etimología o con la música, la huasteca rompe sus propias fronteras imaginarias y llega hasta donde es bienvenida su manifestación. Los pueblos de la sierra tienen rasgos en común pero en cada espacio se manifiesta de manera diferente de acuerdo con el contexto, lengua y cultura.

La huasteca poblana en los últimos años ha expandido territorio en municipios donde no se bailaba, tocaba y escuchaba el huapango. De tal manera, hace aproximadamente una década, Huitzilan de Serdán era el único municipio de la zona *maseual* que sus músicos tocaban aquellos *sones* que llegaron gracias a la primera estación cultural de la XECTZ La Voz de la Sierra Norte que se encuentra en Cuetzalan del Progreso, como afirma el señor Luis Monterde (2019) “*nijin peujkej momajmachtijkej keman kikakiyaj itech radio uapankos de ne tani Zozocolco*” ‘empezaron a enseñarse el huapango cuando se oyó en la radio, de los huapangueros de Zozocolco’ (pueblo totonaco de Veracruz). Esta misma aseveración es la que presentaba Téllez Girón en los años de 1930 sobre la música que encontró en la sierra e incluso la clasificó como “la que los indios aprenden escuchando las transmisiones de las radiodifusoras de México; la de los *sones* de

fandango, en la que se encuentra una poderosa influencia de la música veracruzana, y por último la música de las danzas" (Téllez, 1963, como se citó en Gottfried, 2010, p. 322).

Los músicos productores de los *xochisones*, empezaron a integrar dentro de su repertorio los famosos *sones huastecos* o *huapangos*, asunto que traería cambios para las melodías locales. Huitzilan de Serdán fue un pueblo importante que inspiró a otros músicos de los municipios cercanos a ejecutar los *huapangos*, pues en las fiestas patronales de sus comunidades se realizaban encuentros y concursos de *huapangos*, además "en Huitzilan se tocaban los *huapangos* aunque no eran demandados, desde la época de mi abuelo a principios de 1900, no se bailaba" sostiene el profesor Mariano Bonilla (2020).

"El último rincón de la Huasteca Poblana" se denominó en algunos años a Huitzilan en las promociones y anuncios de sus eventos culturales de su fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción. Más tarde, la influencia de los músicos locales llegó a Xochitlán de Vicente Suárez, donde actualmente no sólo el *huapango* se puede oír, sino también los mismos *xochisones* Huitziltecos.

En Zapotitlán de Méndez proliferó el *huapango* gracias a los músicos descendientes de Huitzilan que viven en esta comunidad. Los *xochisones* se escuchan también en este pueblo de origen totonaco con familias *maseual* que han migrado de San Miguel del Progreso y Huitzilan, principalmente.

Actualmente, la Huasteca Poblana se extiende desde la región Sierra Norte hasta en el extremo de la Sierra Nororiental, en las ciudades de Zacapoaxtla, Cuetzalan del Progreso, Tlatlauquitepec y Teziutlán. El territorio huasteco es un espacio y entidad vivo que avanza como el hombre mismo. Sonidos, flora, fauna y lenguas se ponen en contacto, en un solo territorio con características únicas. Cada comunidad adapta, en este caso, el *son huasteco* de acuerdo con sus dinámicas de producción cultural.

Maseualxolal: el pueblo maseual de San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán

San Miguel del Progreso, también se conoce como Milaj o Lugar de Sembradíos, pertenece al municipio de Huitzilan de Serdán. Enclavado en el corazón de la Sierra Nororiental del Estado de Puebla, entre los límites del totonacapan al norte del territorio municipal. Al norte colinda con los Pueblos totonacos Nanacatlán y Tuxtla, pertenecientes al municipio de Zapotilán de Méndez (INEGI, 2010).

Tiene una altitud media de 896 m.s.n.m. en donde los terrenos son declinados y en ellos corren riachuelos que se unen con el río Zempoala en las faldas del cerro. De acuerdo con los datos del INEGI (2010) cuenta con una población total de 2,408 habitantes, de los cuales 1,160 son mujeres y 1,248 hombres, con un total aproximado de 477 viviendas. De acuerdo con la observación que se realizó tiene una alta población hablante del *maseualtajtol* o náhuatl, es decir, la vitaliad de la lengua local es alta.

San Miguel del Progreso se encuentra entre las grandes montañas que se bañan con la neblina en el otoño e invierno. En la primavera y verano el calor invita a visitar el río Zempoala o Ateno que son los límites entre los pueblos *maseual* y los *totonak* o totonacos. Mientras se transita en las partes altas de la carretera Interserrana a lo lejos se pueden apreciar muchos pueblos. Un aire, entre frío y caliente, nos recuerda que hemos llegado al corazón de la sierra después de cuatro horas de camino desde la capital poblana.

La Interserrana nos regala hermosos paisajes en cada pueblo con las casas tejadas. El camino pasa entre maizales y cafetales donde a lo lejos puede verse el cerro Kosoltepét (Cozoltépetl), el más alto de la sierra, colmado de historias de los pueblos que lo rodean. Después de seis horas desde la Ciudad de México, con el canto de los *papanes* y de las primaveras nos recibe el *tepeyoj* o sierra.

Al llegar, se escucha a Milaj y su lengua *maseual*, la cual la gente guarda celosamente. Se aprecian los colores y el mundo tejido con las manos de las mujeres artesanas, y el rebozo tradicional en sus ropajes. Se ve el mecapal y los huaraches de los hombres que llenan la tierra de *mil* o siembra del maíz que

enverdece los cerros en cada primavera. El *maj niyouj* es el saludo que dan hombres, mujeres, niños y jóvenes a la gente que se cruza en su sendero y donde el forastero siempre es bienvenido.

El *maseualtajtol* es la lengua oficial del lugar, su grado de vitalidad se encuentra en la oralidad puesto que un mayor porcentaje de las personas no la escribe. Los niños la aprenden desde casa, y aunque ciertas familias implementan el español como lengua materna, de acuerdo con el contexto comunitario, los niños aprenden la local.

Los habitantes de San Miguel del Progreso nos identificamos con el idioma *maseual*, y solo hablamos español cuando existe una necesidad, es decir, cuando interactuamos con gente foránea y cuando salimos de la comunidad. Se puede afirmar que el español se encuentra como una lengua minoritaria ya que solo se usa en algunos espacios institucionales atendidos por personas no hablantes de dicho idioma.

Nuestras dinámicas de pensar se expresan en los vocablos que usamos a diario cuando nombramos los elementos que nos rodean. Los nominales que usamos para las plantas y los animales, se originan de acuerdo con las características y función que cumplen en nuestra sociedad. Existen animales y plantas que nos comunican sobre sucesos positivos y negativos. Algunos de estos elementos, inclusive los abióticos también son recetados por los médicos locales para tratar enfermedades.

Dentro de la producción de los *xochisones* aparecen estos elementos. Entre los animales que se mencionan, nombres con los que se conocen algunas piezas musicales son el *masat* o venado como un animal sagrado que vive aventuras similares a las del humano. El colibrí, la mariposa, la pulga, el armadillo, etc. aparecen como seres que representan el regreso del hombre después de la muerte. Los animales domésticos como los perros, gatos y guajolotes representan las aventuras de los humanos relacionando con los actos que llevan a cabo dichos seres.

Las plantas también tienen un papel muy esencial dentro de la construcción de los versos, el *xalxokoxochito* la flor de guayabo es un elemento que muestra las distintas etapas de la vida humana. Distintos tipos de flores locales funcionan como ornamento en los pasajes y escenas del andar de los *maseualmej*, así como las montañas consideradas sagradas, y espacios toponímicos.

La flora, fauna y otros elementos abióticos se usan para representar los acontecimientos en los *xochisones* como una expresión de la relación intrínseca que existe con lo humano. Su dinámica de aparición depende de los tipos de *sones* y del mensaje que se quiere transmitir. Dicha información se presentará con mayor detalle en el próximo capítulo.

Estructura tradicional

San Miguel del Progreso se divide en cuatro secciones y en ellas hay distintos barrios con nombres no registrados oficialmente. En la sección primera está la Colonia Centro, Taltenco, Taltsintan y Tamayan, aquí se concentran la mayor parte de los centros escolares, religiosos y comerciales. En la sección segunda se encuentra Tetitan, Xapalnako y Ayoual, lugares menos poblados con grandes extensiones de tierras para el cultivo de maíz, pertenecen a un sólo dueño y son trabajadas a partir de un sistema de renta con algunos acuerdos internos de pago. En algunos casos, se paga económicamente y en otros se reparte la cosecha entre el trabajador y el dueño con el porcentaje (un cuarto o media) previamente acordado.

La sección tercera tiene los barrios Apanko, Ayoual, Gobiernojko; es la más grande en territorio, y la más accidentada en lomas y barrancos, cafetales y sembradíos de maíz. En esta sección se concentra la mayor población católica, con costumbres y tradiciones muy arraigadas. Por último, la sección cuarta tiene un gran territorio y concentra poca población, es accidentada en cerros, barrancos y maizales. En ella se encuentran Uaxinco, Tiyankis, y Tekuako. De acuerdo con la información proporcionada de la señora Juana Vázquez (2019), existía un lugar llamado Kakalotakotaj y actualmente ya no se le llama con tal nombre debido a la

extinción del árbol conocido *kakalot*. Lo anterior nos muestra que los componentes naturales determinan la historia y estructura del lugar. En casi todas las secciones existen lotes donde se lleva a cabo el sistema de labrado mencionado anteriormente.

Los elementos divisores de cada sección son las barrancas, calles, veredas y la carretera Interserrana que pasa por el pueblo. En los lugares más alejados del centro se ubican viviendas de familias que se dedican a la siembra de maíz para el autoconsumo y la cafeticultura, además de construcciones sobre la carretera Zacapoaxtla –Zacatlán, en donde la gente se dedica a la compra y venta de productos secundarios y terciarios. El pueblo no se divide en cuadras. Las casas están dispersas y las habitan grupos de familias en sus respectivos solares. La mayor parte de la población se concentra en el centro debido a que las condiciones del relieve son favorables para construcciones comerciales y religiosas.

Existen muchas casas que se encuentran alejadas de la parte céntrica y de la Interserrana. La mayoría de las viviendas de la comunidad no cuentan con drenaje del sector público y cada familia establece sus propias redes en sus propiedades, puesto que mucha gente posee solares suficientemente grandes. La energía eléctrica llega a un gran número de familias, y el agua que se consume proviene directamente de los manantiales. La mayoría de la población se comunica de forma terrestre por medio de veredas no pavimentadas y en pocos callejones empedrados. En las partes altas se comunica con una brecha.

El clima predominante es semicálido y subhúmedo con lluvias casi todo el año (INEGI, 2010). En la primavera, normalmente llueve poco y hace menos frío, en el verano es muy común que llueva en las tardes y amanezca despejado. En el otoño es época de lluvias y huracanes, y en invierno es frío, el último registro de nevada fue en el año de 1989.

La comunidad cuenta con una Unidad Auxiliar de Salud (UAS) de la zona jurisdiccional 03 Zacapoaxtla. Tiene tres jardines de niños: “José Vasconcelos” en la sección tercera donde asisten niños que viven alejados de las instituciones del centro, “Nueva Creación” en la primera y cuarta, y el Centro de Educación Preescolar Indígena: “Juan Francisco Lucas”. Dos escuelas primarias: Escuela

Primaria Bilingüe con Albergue, “Lic. Benito Juárez”, institución creada en el lugar, y la Escuela Primaria Federal “Máximo de la Cruz Rivera”.

Los jóvenes de San Miguel y de las comunidades circunvecinas de El Paraíso y Cuaxochpan del municipio de Xochitlán de Vicente Suárez acuden a la Escuela Telesecundaria “Manuel Gamio”. El Centro de Bachillerato Digital del Estado de Puebla No. 156 (CEBADEP) atiende a jóvenes de las cuatro secciones y de las comunidades de El Paraíso, y Xalticpac y Cuaxochpan, Xochitlán de Vicente Suárez. Dicha institución no tiene instalaciones propias y fue creada en el año 2010.

En cuestiones de comunicación digital en San Miguel, hay señal de telefonía celular. Línea de transporte público; ruta Zacapoaxtla-Zapotitlán, señal de televisión abierta y radio. Cuenta con un Auditorio local y un juzgado de paz, así como espacios comunitarios en donde se toman acuerdos en asambleas relacionados con asuntos del pueblo.

Su economía se basa principalmente en la producción de café y el comercio terciario. La siembra de maíz sólo es para el autoconsumo. La gente recuerda con tristeza cómo es que antes las tierras eran más fértiles y abundaba un sinnúmero de frutas y verduras de la región. El intercambio de productos es una práctica que aún se lleva a cabo en San Miguel, sin embargo, el pago de un día de jornada por maíz se ha desplazado por el pago económico.

La venta del café en sus diferentes presentaciones y aún más en molido para el consumo directo, es la actividad desarrollada principalmente por mujeres. Un cuarto de kilogramo de café se puede intercambiar por huevos de gallinas de corral. De hecho, el huevo sustituye en muchos casos a la moneda para la adquisición de productos caseros, pero el precio de estos depende también de la alza de los productos de la canasta básica.

Por último, mucha gente sale a las ciudades a pedir cooperación voluntaria, conocida en la comunidad como colecta. Esta actividad empezó a llevarse a cabo después de que Antorcha Campesina llegara a la comunidad y enseñara esa dinámica para obtener recursos económicos. Existen testimonios que afirman cómo

los propios líderes de dicha organización reunían gente para recabar fondos (Vázquez, 2019).

De acuerdo con la oralidad el *tekiuaj* o autoridad del pueblo se elegía por medio de un sistema propio sin que fuera representado por un partido político o alguna organización. Esta persona debía ser un habitante con experiencia en el trabajo, no sólo comunitario sino que cumpliera una buena figura en su hogar y familia. De edad adulta, humilde y de buena reputación ante el pueblo.

El *tekiuaj* se encarga de atender las distintas problemáticas que pudieran surgir en el pueblo; y también a las dificultades familiares de los habitantes. También organiza las faenas o *tamanojuilis*, el trabajo comunitario de ayuda mutua, y dirige a los “alguaciles” que son elegidos al azar en una asamblea comunitaria de las cuatro secciones.

Los alguaciles son los que ayudan al *tekiuaj* para las distintas actividades que le corresponde realizar. Una de ellas es el repique de las campanas durante la celebración de *tamanalis* o día de muertos, y en las mensajerías que tiene que dejar en las casas para alguna cita al juzgado de paz.

En San Miguel del Progreso la religión que predomina es la católica. Sin embargo, las variantes protestantes han ganado terreno en las últimas cinco décadas. Actualmente existen seis iglesias, la Pentecostés, Misionera Cristiana, Bautista, Bethelenos, La Luz del Mundo y Testigos de Jehová. Diversas prácticas ancestrales se llevan a cabo de bajo de muchas de estas ideas religiosas, como el visitar a las personas importantes que apadrinan los ritos de integración como graduaciones, u otros religiosos como bodas o presentación de niños ante la iglesia. Así como la elaboración de platillos (*tortajkualis*) en épocas tradicionales como las tortas de maíz o haba en *tajyouilis* o Semana Santa.

Notakson: mi origen, la historia del pueblo maseual

“Los pueblos indígenas tienen otras historias que contar” afirma Tuhiwai (1999), en su obra *A descolonizar metodologías, investigación y pueblos indígenas*. Muy acertada la idea de esta investigadora de origen maorí, ya que en los pueblos la

historia se sustenta a través de experiencias y con elementos simbólicos, en los nombres de los lugares y espacios que tienen una intrínseca relación con los agentes bióticos y abióticos. En este apartado se describe la historia local de San Miguel del Progreso con datos obtenidos por medio de conversaciones con hombres y mujeres *tajtolmatinij* o de “los que saben de palabras”.

El término *taktsón* significa raíz y también se acerca al vocablo “ancestro” en español. Se usa este concepto porque es una representación metafórica de las dinámicas de socialización de una historia. Porque en términos de la naturaleza, el *taktsón* es un conjunto de plantas que comparten la misma base o raíz, en donde una planta mayor alimenta a las demás. De esta manera nuestros abuelos nos transmiten la palabra, nos conectan al mismo lenguaje y al *talnamikilis* que es el encuentro con la tierra o el estar vivo y tener conciencia. Esta labor se complementa con la compilación de fuentes referentes al tema, tales como galerías anónimas y una etnografía de la cabecera municipal que se hizo en los años de 1968 a 1971 sobre el desarrollo de los grupos domésticos náhuatl por el antropólogo James Mounsey.

El cacique mexica Tototl y su familia, fundó el pueblo de Totutla (Tototlan), actualmente pertenece a la comarca de Huitzilan de Serdán como Junta Auxiliar,³ donde los grupos totonacos ya habían expandido territorio más allá del río Zempoala (Mounsey, 1979). Al ver la llegada de estos grupos, los totonacos regresan hacia la costa Totonacapan. Lo anterior nos da a entender que los grupos no se fusionaron, la hipótesis puede ser avalada por las lenguas de ambas culturas. En Huitzilan y en los pueblos totonacos circunvecinos no existieron familias con ambas lenguas, y las que se hablan en las comunidades no presentan rasgos de contacto muy estrecho. Más tarde por cuestiones comerciales, políticas y religiosas, es

³ Una Junta auxiliar en el estado de Puebla y del municipio de Huitzilan de Serdán está integrada por un presidente auxiliar municipal y cuatro miembros propietarios y sus respectivos suplentes. Las funciones de la autoridad auxiliar están sujetas al H. Ayuntamiento. Cuenta con seis inspectores municipales. Consultado en el mes de noviembre de 2019 en: <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21078a.html>.

posible observar una convivencia aunque con una separación cultural y lingüística marcada.

Después de la llegada de los evangelizadores que de acuerdo con los datos de la presidencia municipal data del siglo XVI.⁴ Cuenta la historia de los abuelos que en el yacimiento de agua Uitsilako (Huitzilaco) apareció Santiago Apóstol y pidió la construcción de su iglesia en el valle que actualmente es Huitzilan. La edificación del templo dio origen a Huitzilan, tierra o lugar del colibrí, la cabecera municipal.

San Miguel del Progreso, fue conocido como Milaj o lugar de cultivo, y fue fundado por familias provenientes de Huitzilan. Es muy probable que estas familias hayan huido en algún momento de las distintas etapas de la historia mexicana, de los evangelizadores o de la invasión francesa, que de acuerdo con los habitantes de San Miguel refieren lo siguiente: *miyakej tokniuan kincholouilijkej neje koyomej*: 'muchas personas huyeron de la gente que habla castellano' M. López (comunicación personal, 03 de diciembre, 2016) es decir, se fueron a vivir a su *milaj* en las alturas del cerro Takaloko. Ante esto se construyeron chozas de zacate cerca de las tierras de cultivo, de ahí el nombre de la comunidad porque vivían alejados del pueblo. Esta es la verdadera historia de la comunidad guardada en el nombre que se le dio en la lengua local. Los habitantes de Milaj fueron llamados *milajkaj* o los de las tierras de cultivo, y los de Milaj llamaron Tochan o nuestra casa a Huitzilan. "Nochin nijin totsonkiska uitsej neje Tochan, nochin onpa tikayomej, onpa ualeujkej toueyitatuan": 'todos nuestros apellidos provienen de Huitzilan, todos somos de allá, de ahí partieron nuestros abuelos' L. Monterde (comunicación personal, 13 de febrero de 2017).

No obstante, para los habitantes, este nuevo barrio también era denominado Ejekayan o lugar donde sopla el aire, debido a que se encontraba en las partes altas del actual San Miguel. Los restos de las construcciones de piedra y, aplanados de tierra y piedras encimadas se pueden observar hoy en día en lo más alto del cerro

⁴ Consultado en el mes de noviembre de 2019 en: <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21078a.html>

Takaloko que ocupan cafetales y tierras de cultivo de maíz y que el INEGI (2010) la presenta como comunidad inactiva.

Aproximadamente en la época de la Revolución Mexicana llegaron familias de *koyomej* a la cabecera (se les denominaba así a los que tenían el pelo rubio en la época de la colonia, dicho concepto fue adquiriendo otros significados que servían para denominar a las personas foráneas de la comunidad que hablan castellano). Las familias de esta comunidad se dedicaban al cuidado, siembra y cosecha de maíz en pequeñas porciones para el autoconsumo. Cuando había escasez, “*ne taoltsin tikonkuiyaj hasta Sakapouastan, tinejnemij ome tonal para tiyejkoskej*” ‘el maíz se traía desde Zacapoaxtla a pie que se tardaba hasta dos días de recorrido’ (Vázquez, 2019). Más tarde, en la zona, aproximadamente en la década de 1920 se introdujo la caña de azúcar y el café (Mounsey, 1978).

La construcción de la capilla a San Miguel Arcángel data en la década de 1910 después de la llegada de estas familias, que se aprovecharon de los terrenos para la producción de panela y café. Se puso la primera y única tienda. Tanto las personas de la misma comunidad como las recién llegadas, provenientes de familias acomodadas económicamente, empezaron a hacer préstamos económicos. Las deudas derivadas de las fiestas o de otros gastos eran pagadas con terrenos con precios injustos como lo muestra el siguiente testimonio: “*sekin talmej kinpatakej sayoj ika se pillo*” ‘algunos terrenos se intercambiaron o se pagaron sólo por un gallo’, afirma Vázquez (2019). Lo anterior ocasionó que muchas familias sean dueños de grandes extensiones de tierras que más tarde seguirían aplicando dinámicas de renta y préstamos bajo acuerdos que normalmente establecían los terratenientes.

Cito otro testimonio del señor J. Tino (comunicación personal 15 de agosto, 2018) una historia que muchas personas adultas conocen: “*sekin koyomej kinkajkayauayaj ne tokniuan, kintauantiyayaj uan kintalkuiliyayaj, yejan mismo kitepeuayaj seki tomin itech ojti uan kinkuikij maj kitemotij porque kiuintikapolojkej itech ojti, ijkon kineltokayaj kajsiyaj teyin kitamotakej. Kinkajkayauayaj ke kinixtauilijkej maski amo melauj, kineltokiliyayaj ika ne tomin teyin kiyajsiyaj itech ne*

oiji uan kitemakajya intalamauj", 'los *koyomej* emborrachaban a los *maseualmej* y les quitaban sus terrenos. Planeaban una trampa tirando dinero en el camino y venían por ellos para que lo fueran a buscar, les decían que les habían hecho un pago y lo perdieron en el camino de regreso a casa bajo los efectos del alcohol, así caían en la mentira porque efectivamente encontraban dinero en el camino. Así les mentían, les decían que ese dinero es parte del pago del terreno, y entregaban sus documentos de propiedad'. Los *koyomej* se hacían compadres de los *maseualmej* e invitaban convivir en las cantinas los días jueves de plaza en Huitzilan, afirma el señor Juan. Las familias que llevaban a cabo esta práctica para la obtención de terrenos eran de la cabecera, de Huitzilan con los de San Miguel, principalmente.

San Miguel del Progreso también se conoce como *Xamiquej* en mexicano. Este término sólo es empleado por las personas que viven lejos del centro por eso se solía decir: "*niyouj koyoko*" 'voy al lugar donde se habla el español', porque en las partes céntricas se establecían familias denominadas en aquel entonces *koyomej*. Milaj, el actual San Miguel del Progreso marcó la frontera de los grupos totonacos y *maseual* con el río Zempoala. Se dice que la palabra "Progreso" se le anexó años después por un educador de la primera escuela primaria aproximadamente en la década de 1940 a 1950.⁵ El término "Progreso" actualmente ha borrado toda una historia ancestral y también violenta que vive en la memoria de los adultos. A pesar de este nombre imaginario como modelo de desarrollo, los sanmiguelenos seguimos pensando, actuando y viviendo en los espacios y lugares que no son reconocidos oficialmente, agrupados en las cuatro secciones.

La primera institución educativa de San Miguel es la primaria bilingüe "Lic. Benito Juárez" que empezó a funcionar antes de 1940. La carretera federal Interserrana se apertura en la década de 1970 y obtuvo el servicio de electrificación unos años después de este suceso.

En las décadas de 1940 a 1960 los principales grupos de músicos tradicionales eran de familias específicas como los Pérez y Monterde. Es importante

⁵ Información obtenida en las historias de vida de San Miguel del Progreso en: <http://soysmp.mx/>

mencionar que más tarde muchas familias fueron adquiriendo este sistema sobre la ejecución de los sones de acuerdo con la experiencia y socialización que se llevan a cabo en las fiestas familiares. Otro punto relevante a destacar es que los *tatsotsonanij* o músicos reconocen que los *xochisones* que tocan son los mismos de la cabecera municipal. Lo anterior da a entender que es una producción cultural que ha pasado de generación tras generación y que San Miguel ha sido un lugar donde se ha conservado de acuerdo con las dinámicas de interacción.

Años más tarde, las problemáticas surgieron después de que los campesinos sentían una explotación tanto en la cabecera y sus comunidades por los *koyomej*. Se dice que del estado de Veracruz llegó la organización Unión Campesina Independiente (UCI). Hizo entrega de armas para autodefensa contra los terratenientes y así empezó una disputa que duró años afectando a la población. En 1984, llegó la Organización Antorcha Campesina, que para los habitantes de las comunidades trajo consigo el fin de este problema.

Las historias de los pueblos originarios no son contadas en la historia oficial, y retomando las ideas de Tuhiwai (1999) nuestros pueblos tienen otra historia que contar que no se encuentra en los archivos físicos o en las grandes bibliotecas. La historia se encuentra en los *tajtolmej*, *sanilmej* o relatos, en los textiles, en los nombres de los lugares, en la comida, música y danza. La academia pocas veces ha aceptado que estas producciones culturales representan una realidad simbólica que sólo es leída por los usuarios.

Sistemas relacionados con la música

La migración de las familias Huitziltecas favoreció la transferencia de sistemas culturales al nuevo poblado que se formaba. A continuación se describen algunas de estas elaboraciones que más destacan en la comunidad relacionadas con la música. Aquellas que necesitan ser amenizadas y dirigidas por los sonidos del violín, guitarra y jarana para que sea *iluit* o *pakilis*, fiesta o alegría.

El San Miguel *iluit* es la fiesta patronal que se celebra el día 29 de septiembre en honor a San Miguel Arcángel, y se realiza de una forma tradicional llena de

sincretismo, San Miguel es el patrón del pueblo para la población católica-tradicional por lo que la vida del pueblo puede estar relacionada a él. Por ejemplo, cuando llueve mucho, en los días de fiesta se puede decir que es ocasionada por él. En la educación de los hijos también existe una relación, ya que las madres o las abuelas suelen instruir a los hijos a dialogar con respeto y formalidad ya que en su defecto San Miguel les quitará la habilidad para hablar si no lo hacen.

La iconografía del santo juega un papel muy importante al portar un arma para matar, de tal manera se crean diferentes puntos de vista de cómo puede actuar hacia los habitantes de su pueblo. La tradición que prevalece en estas fechas es la elaboración del *altepecera* o la cera del pueblo. El encargado de la mayordomía es la autoridad local y es su obligación cumplirla sin importar su creencia religiosa. Anteriormente se organizaban concursos de *xochisones*, ya que siempre se le da un espacio a la música. Actualmente se hacen concursos de baile de *sones* en donde se les pide a los participantes que porten la indumentaria antigua. En estos eventos es muy común fusionar los *xochisones* con los conocidos huapangos regionales. Otra de las fiestas religiosas, la temporada de *tonatsin* o posadas, en algunas familias contrata a músicos para amenizar la ocasión. En esta normalmente se baila sólo unas horas antes o después de la media noche, por ello se dice que se recibe a la *tonantsin ika pakilis* o *ika xochit*, con alegría o con flores.

El *siuatalilis*⁶ es un acto prematrimonial en donde un hombre y una mujer se comprometen para una futura unión matrimonial. Después de varias visitas que se hacen, normalmente es la abuela o alguna otra mujer cercana a la familia quien realiza el *tajtoltamilis* o cierre del acuerdo y se establece el día que se llevará a cabo la fiesta de *siuatalilis*. Cuando llega la fecha se reúnen los familiares de las parejas en sus respectivas casas. En la casa del joven, reúnen los productos que anteriormente se le solicitó, una dote que consiste en una pierna de puerco,

⁶ Literalmente significa “sentar a una mujer” porque el hombre es el que hace el acto, el compromiso se reconoce que es de ambos y no sólo para la mujer como haría entender el término.

guajolotes, maíz, tercios de leña, frijol y los condimentos para la preparación del mole. La cantidad de estos varía y depende de lo que la familia de la joven solicita.

El *taselil* o la dote la reciben los padres, los abuelos y los padrinos de la pedida. La leña se lleva a la casa de la joven durante el día, y el resto en la noche. Durante esta fiesta se acostumbra, que cuando se llega a la casa, se cierra la puerta y, los visitantes deben saludar hasta que respondan, a esto se le da el significado de que a la muchacha no se les ofreció sino que se le ha pedido por “gusto”.

Después de que los padres responden, entra el joven con los padres. Junto con los abuelos de la joven u otras personas mayores, aconsejan a la nueva pareja, novios, que esperan a casarse. Una vez llevado a cabo el denominado “concierto o *moconciertouiyaj*”, se hace el *nauajtekilis*, el abrazo de compromiso, el novio entrega a la novia un rosario o collar y ella a él una medalla. Esto simboliza el compromiso que han adquirido. Este proceso es instruido por la *siuatankej* o la que pidió la mano, ella es la *tajtolmatikej* o sabedora de palabras.

A continuación la *siuatankej* reparte una bebida para brindar por el compromiso. Entran los demás invitados del novio, se hace entrega de la dote para empezar con baile. Los músicos tocan todo su repertorio en donde inician con el *nauixochit* y después con el desarrollo o *tatekpanalis*. Esta tradición ha adquirido nuevos matices en familias de otras religiones, muchas de las formas se conservan, pero en vez de un baile se hace algún acto religioso. Anteriormente, los novios entregaban rosarios o medallas con la virgen de Guadalupe y del crucifijo, ahora puede ser cualquier tipo de dije.

El *Monamiktilis* o las bodas tradicionales en la comunidad se caracterizan por ser acompañadas con el baile de *xochisones* y en los últimos años se han observado muchos cambios, se han introducido grupos de música de sonido, y se buscan más padrinos. Anteriormente sólo existían los del vestido que incluían los anillos, el lazo y las arras. Es uno de los ritos más importantes sin importar la religión que se practique. En las bodas se ejecutan todos los *sones* y se llevan a cabo todas las fases del *pakilis*.

El *kompalejyot* o compadrazgo es un proceso muy importante para la vida de las personas de la comunidad, esto crea un lazo de profundo respeto e importancia. Los *kompalejmej* o padres, por su adaptación lingüística del español a la lengua *maseual*, son aquellos que han hecho un favor muy grande como el casar a una pareja. Se dice que ellos casan ya que ellos se encargan de comprar lo que se necesite en el acto religioso.

Los padrinos que casan a los novios serán los mismos que bautizarán los hijos y los que acompañarán en el resto de sus sacramentos religiosos. Existen familias que en las graduaciones de los hijos invitan a los mismos para apadrinarlos. Otra característica es que el ahijado llevará el nombre del padrino de bautizo o *tokayit*, con esto se demuestra el respeto más grande y humilde que se le puede dar a la persona. Razón por la cual un ahijado llama *notokay* a su padrino que literalmente significa: mi nombre.

El *tatakualis*, convivio de compadrazgo, es un proceso por el cual todo compadre hace como símbolo de agradecimiento y se festeja con música, en la mayoría de los casos. Todos los rituales religiosos tienen *tatakualis* y también es adaptada actualmente por otras religiones. Se entrega el mismo *taselil* o dote sin el baile ritual sino que con algún acto religioso. Con ello muestra que el pensamiento de agradecer, y cumplir con los procesos comunitarios rebasa cualquier frontera ideológica.

En la siguiente tabla se observan cómo los tipos de *sones* de los *xochisones* y fases del *pakilis* aparecen de acuerdo con el sistema local y ámbito. Esto nos permite conocer cuál es la adaptación que tienen ambas producciones.

Las realizaciones locales y su relación con los <i>xochisones</i> y el <i>pakilis</i>			
Realizaciones	Xochisones (sones)	Pakilis (fases)	Ámbito
- <i>Tonantsin</i>	- <i>Siuasones</i>	- <i>Tatekpanalis</i>	Familiar, parentela y vecindad
- <i>San Miguel iluit</i>	- <i>Siuasones</i>	- <i>Tatekpanalis</i>	Comunitario
- <i>Siuatalilis</i>	- <i>Nauixochit</i> - <i>Siuasone</i> - <i>Ika tamij tauin</i>	- <i>Nauixochit</i> - <i>Tatekpanalis</i> - <i>Tamij nauin</i>	Familiar, parentela, y vecindad

<p>-<i>Monamiktilis</i> -<i>Tatakualis</i></p>	<p>-<i>ika</i> <i>moxochimakaj</i> -<i>Nauixochit</i> -<i>siuasones</i> -<i>Tagasones</i> -<i>Ika tamij nauin</i></p>	<p>-<i>Mochimakalis</i> -<i>Nauixochit</i> -<i>Tatekpanalis</i> -<i>Tamij nauin</i></p>	<p>Familiar, parentela y vecindad</p>
---	--	--	---------------------------------------

Tabla 14. Las prácticas locales y su relación con los *xochisones* y el *pakilis*. Elaboración propia.

El *nauixochit* como fase inaugural del *pakilis* une cuatro sones diferentes. Los nombres de las melodías dependen de los músicos y del contexto, en algunos casos. Una característica que no es problema para los *maseual* de San Miguel del Progreso, pues ha sido un sistema ritual de mayor importancia que ha sido testigo de un tejido para el buen funcionamiento de la sociedad. Lo anterior nos muestra que en nuestras pueblos amerindios o *maseual* construimos sistemas de conocimientos e historia a través de un proceso que involucra la práctica, que no necesariamente cumplen con un canon establecido. O tal vez no hemos establecido aún nuestros cánones locales.

Cierro este capítulo con esta frase que se expresa en San Miguel del Progreso cuando se invita a los compadres al acto del *tatakualis* “*timitsnotsaj ika xochit*” ‘te llamamos con flores’, es decir, se está invitando a entablar un diálogo que se celebra con el *pakilis* y los *xochisones*. Esta invitación puede ser el puente con la ciencia y academia para solicitar ese espacio donde se puedan expresar las distintas expresiones como sistemas de conocimientos de las sociedades minoritarias.

Capítulo III: *Tatekpanalis. Sones de desarrollo (poner en fila a los sones y a las personas)*

Componentes del sistema musical

Ijkon tiktajtoltitiuj ya nojon moaui.

Así harás le darás voz/lenguaje a tu *auil* / instrumento.

Juana Vázquez (2019)

El capítulo tres lleva el nombre de *tatekpanalis* que significa poner en fila, los *sones* para los *xochisones* y las personas para el *pakilis*. En términos formales del español es la etapa del desarrollo, y justo en este capítulo desarrollamos la parte analítica de esta construcción e interpretación de conocimientos con los interlocutores.

El *tekpanalis* tiene dos momentos, en los cuales aparecen dos tipos de *sones*, los *tagasones* y los *siuasones* respectivamente. Por ello, este capítulo decidimos dividirlo en dos partes, que llevan el nombre de los tipos de piezas musicales mencionados.

Parte I: *Siuasones (sones de la mujer)*

Actores y símbolos

En los siguientes apartados analizamos los agentes y símbolo más importantes al hablar de la música local de San Miguel del Progreso. Por medio de las conversaciones y observaciones nos dimos cuenta que es imposible separar elementos físicos y abstractos, por eso, de acuerdo con los autores, músicos, organizadoras del baile y usuarios visibilizamos el papel fundamental que tienen, así como de los instrumentos, *sones*, del *pakilis* y sus componentes que dicho baile engloba. En el siguiente apartado iniciamos con los interlocutores centrales, los productores de los *xochisones*.

Tatsotsonkej: el músico local

El ser músico en San Miguel del Progreso no es una casualidad. Es un oficio que no todos pueden ejercer a pesar de tener habilidades para la ejecución de otros instrumentos o aparatos. Muchos de los músicos tienen o tuvieron familiares que ejecutan los *sones*. Para poder tocar el *auil* o instrumento *kipiyake tikyolnejnekis* (Hilario, 2019), es decir, se debe tener un deseo profundo o nacer con el gusto-habilidad para aprender. En lengua *maseual* al músico se le conoce como *tatsotsonkej* o el que hace sonidos, este término se deriva del verbo onomatopéyico *tso-tso-na* donde denota una repetición fonológica /tso/ que pluraliza y /na/ indica la acción, y se refiere a los sonidos que produce el instrumento.

Desde muy temprana edad los oídos del músico se acostumbraron con los sonidos que escuchaba cuando su padre ensayaba, sin duda dejaba de llorar, mientras su madre preparaba el *tiyotakiyot* o la comida de la tarde. Años después, jugaba al músico, era divertido hacer aquel instrumento con el material que se encontrara al alcance, desde una lata hasta el decorar una tabla o madera. Las cuerdas salían del “*mexkal xiuit*” un tipo de maguey casi extinto ahora en la comunidad (Monterde, 2019).

También era una aventura robar hilos de bordar para fungirlo como cuerda y darle voz a aquel *auil* o juguete. Era una maravilla encontrar blusas bordadas con hilos resistentes, porque eran las tiras que daban sonido a aquellas latas que fungían como guitarras. Un español ininteligible se pronunciaba al estilo huapango, y en *maseual* se decían frases de acuerdo con el ritmo de los sonidos o del chiflido. El *auil* siguió presente para convertirse en un amigo-instrumento del músico.

Tanto la madre como el padre de aquel niño permitieron que sus juegos se diseñaran de manera adecuada y de acuerdo al género, pues sabían que eso determinaría la dedicación de la persona en la vida adulta. Los juegos, dicen los abuelos, son aquellos actos donde el niño refleja lo que hará o será cuando sea grande, “*xikaua maj mopajti*” ‘deja que se (cure) forme’ incita Juana Vázquez (2019), madre y abuela de una familia de músicos.

El músico adulto de los *xochisones* cumple diversas funciones dentro de la comunidad, puede ser médico, mayordomo, campesino u otra función temporal o permanente. Dichas funciones son las dinámicas de interacción que socializan la música dentro del contexto local porque los jóvenes y los niños que se integran en algunas actividades conocen y se familiarizan con los sonidos, y de esta manera toman el gusto por la música (Hilario, 2019). Es decir, por medio de la observación y de la participación, como afirma Castilleja (2011) cargan una concepción vigente del modo de percibir, conocer y explicar la dimensión del tiempo y espacio de la vida social.

El *tatsotsonke* recorre las veredas en las laderas de aquel pueblo serrano, cuando asiste al campo para atender las necesidades de las plantas del grano tan apreciado, el *taol* o maíz. Esta semilla es tan viva que si no se lleva a cabo el proceso de limpieza como es debido puede imponer una lección hacia los hombres como un castigo cuando “*motaelneki uan amo mochiau ok*” ‘se enoja y ya no se da’ (Vázquez, 2019). Por ello debe ser limpiado de acuerdo al ciclo en que se encuentre desde el *tayixtayilis* o limpia del terreno antes de la siembra hasta el *tapixkalis* o cosecha.

Bajo esta dinámica, hay tiempo para cuidar el cafetal, que por cierto, también tiene procesos similares al del maíz, la diferencia es que este grano no se molesta si no se limpia periódicamente, interesante observar que la explicación se basa en que el café no es originario de la región. Sin embargo, el cuidado y la atención del terreno que se le da hablan mucho del dueño y del mismo varón, como indicador de ser una persona trabajadora.

En las actividades campiranas el *tatsotsonkej* entona por medio de silbidos los *sones* que ha aprendido desde niño, adquiridos con la observación y participación, y es que para dominar el violín primero se chifla aquel *son* preferido, que es el saber hacer (Monterde, 2019). El saber los cambios de tonos y del ritmo al silbar significa que se podrá hacer el *patalis* o cambio, *nankililis* o respuesta y *uikalis* o formación que corresponden a la identificación de notas, cambios y el formación de la melodía. Tanto la música como el labrar la tierra son trabajos que se

relacionan para la creación de los versos en los *siuasones* actuales que se expresan en lengua *maseual*.

El idioma *maseual* es la lengua materna del músico, por lo tanto puede crear una perfecta combinación con diferentes clases de palabras disponibles en su repertorio lingüístico. A pesar de que este no tenga un bilingüismo coordinado o que domine el español y el *maseualtajtol* al mismo grado, suelen aparecer diversas palabras prestadas.

La lengua es un elemento más para la combinación de los sonidos del *auil* y la voz del *tatasotsonkej* que pronuncian desde la belleza femenina, los elementos naturales bióticos y abióticos, hasta para expresar distintas vivencias de la praxis cotidiana como la situación económica, la política y la violencia. La lengua se coloca como la última fase del desarrollo del *xochison* pues a través de los versos conocemos los pensamientos expresados en los ecos del instrumento. Una relación de reciprocidad entre humano, instrumento y lengua, pensamiento, sonido y verso o canto oral. Porque “el acto de cantar durante un ritual es un acto de traducción: la percepción visual de un mundo alejado se traduce a una información auditiva y resulta en la canción, con su estructura musical y su letra” (Brabec, 2015, p.111).

Diversos elementos religiosos pueden aparecer en los versos, independientemente si el músico es adepto o no a alguna religión específica. Tradicionalmente es católico que se adapta de acuerdo con la vida comunitaria, es decir, no necesariamente cumple con reglas eclesiásticas sino que basta con autonominarse como tal. Aunque el ser músico tiene mejores ventajas que labrar la tierra, no siempre hay suficiente “tocada” como para vivir de ello (Hilario, 2019). Hay pocas épocas o fiestas tradicionales en que los músicos no abastecen la demanda. Normalmente en fiestas de Año Nuevo, en las fiestas patronales de los pueblos vecinos de San Miguel del Progreso, graduaciones escolares, y en las festividades de fin de año. Por ello, en el transcurso del año, se sigue con el sistema del trabajo en el campo, en la siembra del maíz.

Retomando la idea de que el músico ocupa un lugar privilegiado dentro del tejido social en San Miguel del Progreso, y a pesar de que no todo es visto como

una maravilla en la actualidad, se les otorga ese lugar de manera contextual o cultural. Es importante mencionar que comentarios tanto positivos o negativos siempre están presentes entre el *tatsotsonkej* como una expresión de competencia interna.

Los jóvenes sanmiguelenos, en la actualidad suelen hacer comentarios burlescos hacia los músicos con relación a la acción que llevan a cabo. Las frases que más se repiten van desde “*mitstotsona*” ‘te toca’, “*mitskechtsitskiya*” ‘te agarra el cuello’ donde personalizan al instrumento, principalmente el violín, con la persona que recibe la expresión. El comentario hace referencia al miembro reproductor masculino y normalmente se recibe con risas, y pocas veces puede resultar ofensivo, pues la sexualidad o temas eróticos no son vistos como morbo. De hecho aparecen como elemento de formación para la actitud y usos del lenguaje de las personas dependiendo de su género.

Las dinámicas, juegos y combinaciones lingüísticas que entre varones y mujeres hacen que tengan ciertos códigos para llamar aquel oficio de *tatsotsonalis* o hacer sonido con instrumentos. La frase más usada para los adultos que no se entiende como un comentario de burla pero sí “sexuante” como lo llama Bourdieu (1985), es “*xikxolauili*” que describe a la acción de mover la vara del violín rítmicamente de adelante hacia atrás relacionándolo con el acto sexual.

Xikxolauili es usada por personas de ambos sexos, y es la que se suele usar para invitar una “tocada” a una persona que ejecuta el violín. Si es una mujer normalmente la usa con músicos que tienen alguna relación de parentesco político como cuñado. Los hombres suelen usarla con otros varones que acompaña con otras escenas y construcciones lingüísticas de doble sentido.

La persona que hace sonidos con instrumentos, de acuerdo con la memoria de los adultos, es el que aporta el complemento del *pakilis* o alegría. Las resonancias que determinan el desarrollo de la fiesta, las que se interpretan con movimientos, flores e incienso en honor a las personalidades más importantes.

Lo anterior explica el por qué antes no sólo se le invitaba y pagaba al músico, sino que el interesado debía ir por el *tatsotsonkej* hasta su domicilio y llevarle comida

que se preparaba para la fiesta en señal de que su oficio es lo que complementaría aquel baile ritual tan importante. La cantidad del pago ha ido evolucionando conforme pasan los años y es relevante recalcar que en muchos casos el trato o la invitación se hacen con el violinista. Se considera que es el *auil* que guía a los demás puesto que es el que indica el lenguaje que siguen la jarana y la guitarra, muestra en qué momento debe recibir la respuesta, revela el cambio, y forma la melodía (Monterde, 2019).

Actualmente la música tradicional de San Miguel del Progreso se ha convertido en una fuente para la generación de recursos económicos, lo que ha ocasionado que algunas dinámicas (descritas más adelante) se desplacen por otras. Las transiciones van desde el tocar los *sones* sólo de acuerdo al pago proporcionado y seleccionar los más representativos al momento de su ejecución.

Por último, el *tatsotsonkej* reconoce que recibir ese calificativo es una responsabilidad, además de brindar orgullo porque resalta tanto los apellidos y privilegio familiar. El músico de la comunidad en cuestión está identificado por su descendencia, ya que es un arte y oficio que se ha transmitido de generación tras generación. “*No tatsotsonaya iueyitat por eso ne yejan no*” ‘también tocaba su abuelo por eso ellos también’ afirma Vázquez (2019).

Existen personas que ejecutan los *xochisones* que no necesariamente mantienen la práctica con la segunda o tercera generación, sin duda es la razón por la cual la gente no las identifica por el apellido. La tipificación del grupo de músicos por apellidos ha sido muy común desde años atrás, y a pesar de que en la actualidad se han formado tríos huastecos (de segunda y tercera generación) con nombres en español, se prefiere usar el apellido para ubicar a dichos grupos musicales porque de esa manera se identifica la historia, la forma de ejecución y hasta el contenido temático de sus *sones*.

Las dinámicas y sistemas internos de socialización y formación de los músicos nos revelan información de primera mano para la interpretación del papel que juega este producto cultural y sus actores dentro de la sociedad *maseual*. En el siguiente

apartado hacemos un análisis descriptivo del instrumento musical, posicionado como un agente e intermediario en la producción musical.

El *Auil*: el instrumento musical

El instrumento musical es un elemento muy importante para el músico y la comunidad usuaria de los *xochisones*. Es el complemento ideal de toda aquella persona que se reconoce como productora de sonidos. En lengua *maseual* se le denomina *auil*, que literalmente significa juguete e incluye a la guitarra, la jarana y el violín. En algunas regiones de la huasteca reconocen a estos instrumentos como objetos de diversión (Hernández, 2010). Lo anterior parece tener certeza, sin embargo, el productor de *xochisones* afirma que se le llama de esta manera porque permite expresar el sentir y pensar y no se le atribuye un significado literal.

Que permita decir lo que se desea es una buena justificación que reconocer que el término *auil* carga toda una historia del proceso de socialización y aprendizaje sobre ejecución y producción de sonidos. En alguna ocasión el músico jugaba o más bien se formaba como músico y su instrumento era su juguete, era su *auil*.

El *auil* se convirtió en el mejor amigo y compañero en la experiencia musical del *tatsotsonkej*. Representa el proceso que siguió para llegar a serlo. En la actualidad sigue llamándose con aquel nombre inicial que el niño debió darle voz y lenguaje como afirma la señora Vázquez (2019) “*ijkon tiktajtolitiuj ya nojon moauil*” ‘así le darás voz / lenguaje a tu *auil* / instrumento’.

Actualmente, los *xochisones* se ejecutan con el violín, guitarra y jarana. El violín es el instrumento considerado guía de los demás *auilmej* “*takan amo yeja nijin auil amo ueli se tatsotsonas*” ‘sin este instrumento no se puede producir sonidos’ afirma Luis Monterde (2019). El *auil* adquiere un valor y representación como actor muy importante, como afirma Latour (2005) la sociedad le asigna un rol que actúa con los interlocutores.

El instrumento tiene atributos similares a los del músico, y muchas veces interviene con los humanos para dar algún mensaje del cual si se interpreta mal, se debe considerar cierta precaución. Los mensajes pueden ser transmitidos de

manera sonora o a través de los sueños. Cuando el instrumento se desafina mientras está guardado o produce algún sonido significa que el dueño puede estar en peligro de algún acontecimiento negativo, así mismo si la cuerda se fragmenta mientras se toca. Cuando en el sueño se pierde el instrumento, se trata de la muerte de un familiar cercano, como el hijo o el mismo músico.

La señora Juana Vázquez expresó que varias veces escuchó desafinarse el violín de su esposo, meses más tarde uno de sus hijos que era violinista se accidentó y después perdió la vida. Sin lugar a dudas los instrumentos, como afirma Latour (2005) son intermediarios de los humanos, y como expresan los músicos de la sociedad *maseual* tienen el poder y un lenguaje que comunica a los humanos sobre sucesos importantes. Vale la pena destacar que no toda la población interpreta este hecho de la misma manera, cada persona o familia sueña o atribuye poder a otros agentes de acuerdo con la actividad que realiza o dedicación que tenga, es decir, con los elementos o herramientas con las que convive y lleva a cabo una acción.

Esta misma visión se puede observar cuando los instrumentos al igual que otros elementos cotidianos como una casa o un árbol se les nombran las partes con los mismos nominales que los de los humanos como se muestra en la siguiente imagen.

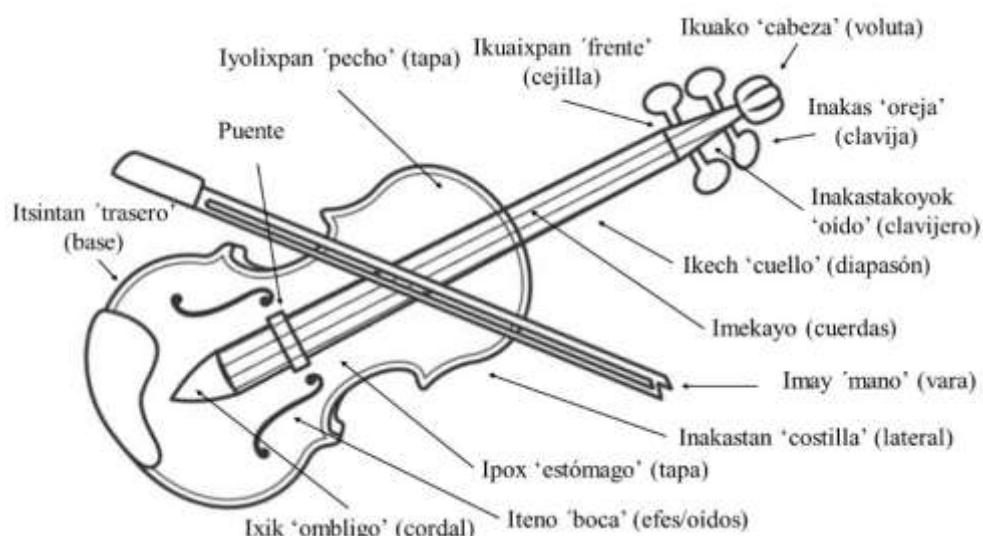


Ilustración 2. Partes del violín en lengua maseual. Imagen tomada de <https://www.idibujosparacolorear.com/dibujos-de-violines-para-colorear>.

El violín tiene partes básicas universales en español que en cuestiones conceptuales no coinciden con la lengua *maseual*. Se puede observar que desde el idioma local este instrumento tiene nombres que en español no cambian como *iyolixpan* ‘pecho’ que es la tapa e *ipox* ‘estómago’ que refiere a la misma parte. Hay otros componentes como el *itsintan* ‘trasero’ que es la base e *inakastan* ‘lateral’ que oficialmente no son parte de la constitución del instrumento, así como el puente que en *maseual* no tiene denominación. Por último, el *ikuaixpan* ‘frente’, que es la cejilla muestra una clara diferenciación entre ambas lenguas. Las partes del *auil* que se muestran están marcadas con el pronombre posesivo [i] que es parte de la regla gramatical del idioma que no se separa el nominal con el referente.

En el siguiente apartado analizamos y describimos a los *xochisones* como sistema de *maseual* con un papel importante dentro de la comunidad. En esta sección se construye la historia a partir de la oralidad y de la memoria de los músicos, organizadoras del baile y usuarios antes mencionados.

Nijin xochisones: Música local como sistema maseual

El vocablo *xochi-sones* se deriva de *xochit*, flor y *sones*, este último es el término que se usa para denominar a las piezas musicales dentro de los géneros musicales llamados “tradicional mexicana”. Es una variante de la música huasteca evidente porque en el nombre lleva el término *sones*, por los instrumentos con los que son ejecutados y por la ubicación geográfica.

En lengua local se suele llamar *maseual-tatsotson* o música de los *maseual*, *xochipitsauak* o simplemente *tatsotson*, que hacen alusión a lo que se ha explicado en apartados anteriores, el producir sonidos. Bajo esta misma perspectiva, los sistemas musicales de los pueblos, de acuerdo con Bilou (2016), quien sostiene que se asocian con la tradición oral, son una práctica que con el tiempo garantiza la continuidad y manutención de los saberes y conocimientos que se transmiten de generación en generación.

En este sentido, de acuerdo con los músicos, los *sones* no se pueden crear o inventar, sólo cambian de ritmo, se les anexan versos o pueden ser tocados por

otros instrumentos. El sustento de lo anterior es que en un principio los *sones* sólo eran usados para fines rituales que acompañaban a otros ritos de integración, por esta razón se tenían *sones* determinados para cada fase del *pakilis* como se verá más adelante.

Historia

De acuerdo con los registros arqueológicos, antropológicos y con las terminologías que se tienen en el repertorio lingüístico, como afirma Acevedo (2016), en la sociedad mexica, antes de la conquista, el hacer música era una actividad especializada e institucionalizada. El autor sostiene la existencia de dos tipos de escuelas, el *Mixkoakali* o la casa de la serpiente de nube y el *Kuikakali*, la casa del canto. Las temáticas que había relacionadas con la actividad musical eran el *Makuilxochti* o cinco flores, *Xochipili* o noble florido y *Uuejkoyot* o coyote viejo.

Los instrumentos usados en la época prehispánica eran los distintos tipos de silbatos, caracoles, trompetas de barro, *teponaxtle*, caparazones de animales, sonajas, *koyolmej* o cascabeles, el *ueuet*, entre otros, tal como se pueden ver en los museos en la actualidad (Acevedo, 2016). La dinámica de producción musical en las sociedades prehispánicas y en las comunidades originarias era colectiva, con fines festivos y rituales. Esto cambió con la llegada de los españoles quienes trajeron consigo instrumentos europeos y de otras regiones del mundo que se combinaron, en algunos casos, con los locales. Más tarde, en el proceso de evangelización, los indígenas aprendieron a tocar estos instrumentos y a cantar tanto en lenguas locales y en español.

Los instrumentos musicales de cuerda sustituyeron los anteriormente mencionados en el transcurso de la conquista religiosa. El violín, la guitarra y la jarana se integraron después del contacto entre personas nativas, africanas y europeas. En este sentido, Vargas (2019) afirma que al hablar de música tradicional y su origen es difícil, puesto que en muchas partes de nuestro país podemos encontrar una combinación de instrumentos locales y extranjeros ya sea de cuerda, viento o percusión. La autora afirma en su trabajo de investigación antropológica

sobre la música afromexicana en la Costa Chica, que existe la posibilidad de pensar que la “música tradicional” de nuestro país tuvo una influencia africana más que europea.

En este mismo contexto, existieron políticas posrevolucionarias en donde se buscaba llevar diferentes expresiones artísticas como las musicales porque se pensaba que en las comunidades rurales carecían de estos sistemas. De esta manera se formaría una nación homogénea por medio de la intervención del Sistema Educativo. Existieron múltiples tradiciones reforzadas, reconstruidas y simbolizadas para formar parte del acervo cultural de la nación (Alonso, 2008). El autor resalta que diversos géneros de la música indígena se crearon o combinaron después de que el Departamento de Asuntos Indígenas en 1938 entregara instrumentos de percusión y aliento para la formación de bandas en varios estados del país.

Desde el contexto local, definir la historia de los *xochisones* nos remonta a acudir a la memoria musical de los habitantes de San Miguel del Progreso. Por ello, en este apartado se hace una interpretación de la información obtenida, como en los apartados anteriores, de los mismos músicos, de las mujeres y hombres usuarios de los *xochisones* en las fiestas tradicionales, como autores de esta construcción de conocimientos.

La formación de los músicos se remonta después de la llegada de los evangelizadores en la sierra, específicamente en el poblado de la actual cabecera municipal de Huitzilan de Serdán. Lo anterior se sustenta con la afirmación del antropólogo Mounsey (1979) cuando sostiene que en el actual Totutla, perteneciente al mismo municipio que San Miguel del Progreso, estaba establecido un señorío mexica chichimeca donde se llevaban a cabo ritos y ceremonias religiosas con cantos.

Como sostiene Vargas (2019), hubo una influencia extranjera en la música, de la misma manera que el desplazamiento de los instrumentos musicales. Sin embargo, prevalece el pensamiento, como sostiene el músico Luis Monterde (2019) “*yejan itech intanemilil, kinejnemiljitokej, kisa itech inyolo, youi itech inmajpil uan*

nikan no ijkon kiuika ya itech nijin auil, ijkon kisati ne sones” ‘ellos en el pensamiento, construyen, sale del corazón, se va a los dedos y aquí guían el instrumento, así sale el son’. Luis explicó realizando los movimientos como se coloca el violín al momento de ejecutarlo.

Más tarde con la llegada de los no indígenas provenientes del municipio actual de Tetela de Ocampo y de otros municipios circunvecinos hispanizados años anteriores, trajeron consigo diversos cambios que el contacto con los sistemas locales provocó adquirir los matices con los que actualmente se conocen. El suceso anterior fue en diferentes momentos de la historia de la región serrana (Mounsey, 1979).

La aportación del profesor Mariano Bonilla (2020) nos ayuda a interpretar el estado actual de la música en cuestión. Bonilla afirma, que en Huitzilan, los *xochisones* han estado en contacto con otros géneros como los boleros, rancheras, baladas, tangos, chotis y pasos dobles. Estos eran usados por las familias mestizas que se concentraban en el centro del lugar, mientras que las melodías locales sólo eran usadas por los *maseual* en las distintas ceremonias de ritos de integración como las bodas.

Así como la información que presenta Jessica Gottfried (2010) quien a analiza los informes sobre la visita y entrevistas que realizó el etnomusicólogo Téllez Girón en la década de 1930, la autora resalta la existencia de algunas melodías que actualmente se conocen, principalmente los *siuaosnes* y que en ese entonces, en la cabecera de Huitzilan ya contenían letra en lengua local. Téllez, al no encontrar cómo clasificar la música que encontró en el lugar optó por llamar como “los sones de los pioncitos” que es ejecutada por los “indios” que se encuentran diseminados por los montes como lo explicaban los no indígenas.

Lo anterior también coincide con la aportación de Luis Monterde (2019) quién llegó a ejecutar los *xochisones* con *koyomej* (mestizos) quienes le enunciaban que los *sones* sin versos no son agradables al oído, por esa razón ellos le anexaban expresiones en dónde claramente describen escenas y detalles de la época del siglo pasado, además de presentar préstamos lingüísticos del español. Es decir, los

músicos no indígenas aprendieron las piezas musicales y le agregaron letra de acuerdo con su contexto. Por otro lado, las mismas que se tocan en Huitzilan son cantadas mientras que las de San Miguel del Progreso no presentan el mismo caso o en su defecto las temáticas son relacionadas a las cuestiones comunitarias y pasajes sobre las dinámicas y formas de vida. Así como la aparición de componentes con un papel importante como el guayabo que experimenta situaciones como los humanos.

A continuación presentamos los versos de dos *sones*, el *xochipitsauak* registrado por Mounsey en el año 1979 en su investigación citada anteriormente y el *xalxokoxochit* por Silvia Lozano (1960) que llevó a la escena con el Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán (1970),⁷ G. Garrido (comunicación personal, 11 de abril, 2020). Esto con la finalidad de observar la influencia externa que existió en las piezas locales.

Son	Verso	Traducción	Observación
Xalxokoxochit (Lozano, 1960).	Xalxokoxochit nikijtotiyaya. Payoj de seda niksosouaya. Xalxokoxochit nikijtotiyaya. Manga morada ne Cuapiaxtla, kostik zapato nikontaliyaya. Kostik zapato nikontaliyaya, manga morada ne Cuapiaxtla.	Flor de guayabo bailaba. Paño de seda lo tendía. Flor de guayabo bailaba. Manga morada allá en Cuapiaxtla, zapato amarillo calzaba. Zapato amarillo calzaba, manga morada allá en Cuapiaxtla.	El <i>son</i> que se toca en San Miguel no tiene letra. Es evidente que los que cantaban esta melodía hablaban español y no tiene relación con el verso actual de músicos <i>maseual</i> de Huitzilan en donde el guayabo es un agente que vive o experimenta situaciones como los humanos. Los préstamos en español nos dan una idea sobre la vestimenta y actividades masculinas de aquellos años. Aparece el locativo

⁷ Video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2te0OPf4IAw&t=4589s>, *xalxokoxochit* en 1:14:50 - 1:19:10 hrs. (consultado en el mes de mayo de 2020).

			Cuapiaxtla, que es un municipio del estado de Tlaxcala, posiblemente la dedicación de la gente hacía que se desplacen a otras regiones.
Xochipitsauak (Mounsey, 1979)	<p>Xochipitsauak del alma mía, kualani monana por mouan niyaj.</p> <p>Xochipitsauak del alma mía, kualani motata por nouan tiyouj.</p> <p>Xochipitsauak del alma mía xikui motana uan tiyoujuej ya.</p> <p>Xochipitsauak del alma mía, dónde me llevas en agua fría.</p>	<p>Flor delicada del alma mía, tu madre se enoja porque estoy contigo.</p> <p>Flor delicada del alma mía, tu padre se enoja porque vas conmigo.</p> <p>Flor delicada del alma mía, coge el tenate si vas conmigo.</p> <p>Flor delicada del alma mía, dónde me llevas en agua fría.</p>	<p>En algunos casos tiene letra, la temática es similar, sobre las vivencias diarias. La idea que nos da es que la letra también es impuesta por hablantes del español por los préstamos que presenta.</p>

Tabla 15. Versos del *xochison*. Elaboración propia.

Por último, existe un registro sobre el *xalxokoxochit* que data de los años de 1930 realizado por el mismo etnomusicólogo Téllez Girón. La transcripción musical forma parte de la obra “Once Cantos de México” (1951) del Instituto Nacional de Bellas Artes. Lo anterior nos permite afirmar la existencia del sistema sonoro originario en Huitzilan así como los cambios que ha tenido al estar en contacto con los huapangos y la influencia de los géneros antes mencionados.

De acuerdo con la información obtenida con Juana Vázquez, Luis Monterde y Juan Hilario (2019), los primeros músicos de San Miguel, aprendices de sus padres provenientes u originarios de Huitzilan, fueron Juan Pérez, Juan Monterde y Vicente Bonilla (entre 1900 a 1950), que actualmente, en algunos casos, los hijos, nietos, bisnietos y tataranietos siguen con esta herencia musical. De los que no tuvieron continuidad con las demás generaciones son Juan Mancilla y Manuel

Vázquez. Existieron personas que no amenizaron el *pakilis*, pero se reconoce que ejecutaban los *xochisones* como Mariano Hilario, Manuel Refugio y Sebastián Méndez. Los nietos e hijos de éstos tres últimos actualmente son músicos conocidos en la comunidad.

La herencia musical y los primeros músicos viven en la memoria de los usuarios y familiares. En cuanto a los *sones*, actualmente se encuentran los antiguos que no son cantados y tocados por Luis y Ramírez Monterde y Ramírez Refugio. Son los que conocen el *tatekpanalis* u orden de los *sones* en un baile *pakilis*, afirman otros músicos.

Más tarde, los nietos de los primeros intérpretes aprendieron las mismas piezas, sin embargo, después de la llegada de las señales de las radios locales, como la indigenista de Cuetzalan del Progreso, trajeron consigo la música regional conocida como *uapanko* o huapango, con ello surgió un cambio notable para los *xochisones* como sostiene el señor Luis Monterde (2019). Los músicos de la tercera generación empezaron a tomar gusto por estos nuevo *sones*, y se empezó a improvisar versos en lengua *maseual* en algunas melodías de la música local. Los versos tomaron la estructura tradicional huapanguera que sí se representa en líneas, normalmente son seis cortas o tres largas que buscan rimas con repeticiones continuas como veremos en la segunda parte de este capítulo.

Uno de los fenómenos interesantes es que el lenguaje sonoro es la base primordial para la expresión oral que se posiciona como un modelo intelectual para los artistas que favorece la permanencia del sistema. Las resonancias determinan qué decir en los *sones*, lo que hace que una pieza con los mismos sonidos pueda tener diversos nombres de acuerdo con la percepción del músico.

Es importante mencionar que los versos que aparecen en los *sones* también pueden tener otras características como la repetición de una misma frase y cerrar con una que tiene la mayor carga del mensaje que se quiere transmitir. También pueden aparecer los mismos en otras melodías que tienen diferente denominación.

Los músicos jóvenes ejecutan las mismas piezas de *xochisones* antes mencionadas, se tocan con estilos y ritmos similares al *uapanko* con los que están

en contacto, “más movido” como la mayoría de ellos expresa y a pesar de que la temática de ambos pueden ser similares, no tratan de traducir ni interpretar los versos de los huapangos ya existentes en español. La armonía determina la historia musical e incluso los sonidos producidos por el instrumento también dicen quién es el intérprete.

En la siguiente tabla presento la información de las familias, así como las generaciones que han mantenido a los *xochisones* específicamente en San Miguel y que radican o radicaron en el lugar. Es importante señalar que algunos interlocutores no llevan el apellido donde se ubican pero se reconocen y sustentan que es el origen de su conocimiento del sistema en cuestión.

Generación /Familia	Pérez	Monterde	Hilario	Méndez	Refugio	Bonilla	Otras
Primera	Juan	Juan	Mariano	Sebastián	Manuel Ramirez Juan	Vicente	Juan Mancilla, Manuel Vázquez, Sebastián Gravioto, Antonio Márquez, Leonardo Gómez
Segunda	No	Manuel Ramirez Luis José Gabriel Mateo	Aarón Bernardino Nicolás	Felipe Julio Hilario	Ramirez	Vicente Fermín	Andrés Gravioto Samuel Gómez
Tercera	Herrínio Juan Crescencio	Miguel Juan Luis Bartolomé Ramírez	Andrés	Juan Jacinto Elías	No	No	No
Cuarta	German	Juan Carlos Manuel	No	No	No	No	No
Quinta	No	Fernando	No	No	No	No	No

Ilustración 3. Familias con tradición musical. Elaboración propia.

Pakilis: el baile y los xochisones. Símbolos y significados

El baile pakilis es un sistema que acompaña los rituales de integración con un sistema de signos y significados que se hacen a través de movimientos, sonidos y otros elementos físicos. Tiene la intención de formar espacios de convivencia entre los *maseual*, dentro del tejido social basado en una estructura de símbolos-creencias. Por otro lado, no tiene el mismo significado puesto que las ideologías diferentes al catolicismo local han hecho que se deje de usar en los protocolos de

integración como las bodas, graduaciones escolares, presentaciones religiosas y otras fiestas locales como el *tatakualis* o convivio de padrinos o compadres.

Existen cuatro fases y son acompañadas por cinco tipos de *sones* de los *xochisones*. Las etapas son el *moxochimakalis* o entrega de flores (inicio), el *nauixochit* o cuatro flores (entrada), el *tatekpanalis* o poner en fila a las personas y los *sones* (desarrollo), y el *najnauin* o finalización de los cuatro (cierre).

En cuanto a los tipos de melodías se encuentran el *ika moxochimakaj* o para la entrega de flores, *nauixochit* o cuatro flores, los *siuasones* o *sones* de la mujer, *tagasones* o del hombre y el *ika tamij nauin* que es para la finalización donde bailan cuatro personas y una más que funge como guía. La siguiente tabla muestra la relación que existe entre el *pakilis* y los *xochisones* de acuerdo con las fases y tipos de piezas mencionados. El *tatakualis* es un espacio dentro del baile en donde los compadres conviven con una comida especial.

Fases del pakilis	Tipos de sones del xochison
<i>Moxochimakalis</i>	<i>Ika moxochimakaj</i> 2 sones
<i>Nauixochit</i>	<i>Nauixochit</i> 4 sones
<i>Tatakualis</i>	No se tocan <i>sones</i>
<i>Tatekpanalis</i>	<i>Siuasones</i> 22 sones <i>Tagasones</i> 22 sones
<i>Tamij nauin</i>	<i>Ika tamij nauin</i> 1 son

Tabla 16. Fases del *pakilis* y tipos de *sones*. Elaboración propia.

Para la lectura y explicación de este proceso y sistema vamos a representar un baile de *monamiktilis* o boda con *pakilis* y *xochisones* con los siguientes participantes: el grupo A son los compadres invitados o padrinos, y el grupo B son los que reciben y organizan el *pakilis* en su hogar o la familia de los casados. De acuerdo con la categoría de importancia se encuentra la comadre, el compadre, la novia y el novio, después los padres de los padrinos y de los casados

Es importante destacar que en esta sección retomo los símbolos más representativos del baile *pakilis*, así como el significado que se le da de acuerdo con

lo visto en campo y con la información obtenida en las conversaciones y observaciones. Recalco, nace desde el punto de vista de los expertos en música, las mujeres organizadoras, usuarios o participantes y la figura que represento en este trabajo como intérprete de este baile, donde he participado en diversas ocasiones, así como en la elaboración de muchos elementos simbólicos que portamos al ejecutarlo.

De acuerdo con la aportación de Victor Turner (1965) consideramos al símbolo como la unidad mínima de un ritual, y este como un material físico y observable. Las creencias son bases fundamentales para su realización en el cual existe una interpretación sobre la concepción del mundo. Lo anterior nos remonta a entender que la relación entre cosmovisión, ritual y símbolo es intrínseca.

En este mismo contexto, existen diversos actores sociales diferenciados que van desde interlocutores (sujetos), agentes (objetos) y los símbolos (actantes). Queremos resaltar que esta descripción es polifónica, una diversidad de voces y miradas de los interlocutores antes mencionados pertenecientes al contexto que cumplen con los tres factores principales, el observar, analizar y comprender el *pakilis*.

Uno de los símbolos más representativos del pakilis es el *xochi-kouit* o ramo de flores, consta de tres varas verticales que tienen una misma base, cada una de ellas decoradas con flores de temporada de la región y con pan blanco (bolillo). Por lo regular en cada fiesta se llevan cuatro para el intercambio con las personas anfitrionas u organizadoras del evento, es decir, en ambas partes elaboran o preparan su propio ramo.

El *xochi-koskat* o collar de flores con panes. Es un elemento complementario del *xochikouit* puesto que se elaboran de acuerdo con la cantidad de ramos. Estos componentes se retiran después del *nauixochit* y se colocan nuevamente las cuatro personas que bailan el *tamij nauin* o cierre.

El *xochikoskat* envuelto entre las varas del ramo son los símbolos dominantes para la ejecución del baile y de los *sones* que conforman los *xochisones*. En este sentido, presentan y significan un poder que hace mover a todo el sistema del ritual.

Existe una persona que por regla lleva a cabo el este proceso, el compadre y la comadre invitada. La persona que acepta el *xochikouit* sabe perfectamente que debe bailar una pieza musical.

Por ello, *xochikouit* representa los pensamientos y significados más profundos del por qué se hace el *pakilis*. El *neiuitalis* y el *yekilitalis* o el respeto y el ver bien, nos llega cuando recibimos este componente, el cual nos invita a llevarlos a cabo en nuestro sistema de praxis comunitario. Cuando se invita a una persona a acompañar como padrino en los ritos de integración, se pregunta o se aclara si será con *xochit*, es decir si se hará una fiesta. Si surgen problemas entre los involucrados se rompe lo que se establece de manera simbólica en estos actos.

El *xochit* que significa flor, representa la pureza entre los *maseual*, ya que en los sistemas y prácticas de formación de valores aparece este término con una carga de *chipauak* o sin mancha. Bajo esta misma dinámica, el *xochitalil* o poner flores en ramo, sin panes, se les da a las personas cercanas de los compadres. De acuerdo con la señora Juana Vázquez (2019), este es un elemento extra que la persona que la recibe no se compromete a bailar en la siguiente fase (*nauixochit*), sino que simboliza el respeto y la consideración de la figura a la que se le entrega.

Un acto muy importante que se lleva a cabo antes de consumir los alimentos es el *momajtekilis* o la lavada de mano con pétalos de rosas. Representa la limpieza de las impurezas que la persona hace por otra, la beneficiaria o la familia de esta se encarga de llevarlo a cabo. Antonia Mancilla (2019) resalta que es necesario realizarlo porque todo proceso se abre y se cierra. Ella afirma que cuando una persona muere y no hace la limpieza (simbólica) en la vida terrenal, en el más allá será encomendada a realizar esa tarea perpetua.

Por ejemplo, la *tesis* o partera le hace la limpieza, así como el *tatakualis*, lo que nos hace entender que en todos los rituales *maseual* la comida es un elemento sagrado que representa el agradecimiento y purifica los actos de los compadres y ahijados o los beneficiarios en estos sistemas. El *momajtekilis* se realiza en la entrada de la casa donde se hace el *pakilis* o el *tatakualis*. Se acompaña con ramos de flores, velas e incienso y servilletas bordadas especiales para la ocasión.

Moxochimakalis

El *moxochimakalis* corresponde a la introducción del baile *pakilis*. En esta fase se tocan dos *sones* conocidos como *ika moxochimakaj* o para la entrega de flores. Este momento acompaña el *momajtekilis* o lavada de mano para las personas más importantes de la ocasión. Los anfitriones entregan el *xochikouit*, el *xochikoskat* y una copa con bebida de la elección de las personas como símbolo de aceptación con “gusto” (Pérez, 2019). En este momento se hace un tejido entre hombres y mujeres de ambas partes, muestra cuáles personas deben guardarse el respeto en el resto de sus vidas. Con el ramo se les da el poder a las personas principales que serán las encargadas de ejecutar el baile con la música.

Las flores locales que se usan tienen que cumplir con ciertas características como el color, la duración, la forma y el olor. La más usada es la bugambilia por sus llamativos colores, rojos, amarillos y morados, duración y existencia en casi todo el año. El *xiloxochit* o clavelina es una de las más demandadas en su temporada, esta por su forma alargada, rosa y blanco. Se colocan en la parte superior del ramo, de tal manera, los pistilos se mueven al ritmo del que baila.

El *kakaloxochit*, flor de mayo o del cuervo se usa por su olor y colores vivos, amarillos, blancos y rosas. El *ayotochxochit* o flor del armadillo es utilizada sin lugar a dudas por su agradable olor. El *chamakil* o heliconia criolla se usa para adornar los altares por su larga duración de retoño y tonalidad rojo vivo. Cuando existe escasez de estos adornos, se compran otros que cumplen las características mencionadas. A las comadres o compadres se les suele expresar con simpatía como *noxochiuj* o *noxiloxochiuj*, mi flor o mi clavelina en los *sones*.

En la entrada de la casa se encuentran los invitados (A), al ritmo del primer son a cuatro personas se les entrega el *xochikouit* y el *xochikoskat*, el compadre y su esposa, los padres de uno ellos o los hijos. Normalmente los que reciben son los casados organizadores (B) y la tradición marca encontrarse frente a frente, para ello participan cuatro o menos, una sostiene el agua con pétalos de rosas, el jabón con una tilma o servilleta. Otra, una vela y el incienso mientras que otras dos tienen la función de entregar el ramo y otra el collar de flores. Son cuatro de cada parte y

habitualmente participan hombres y mujeres adultos y en algunos casos jóvenes o niños de acuerdo con el tipo de fiesta. El ahijado puede ser el que se involucre junto con los padres cuando este ya cuenta con la habilidad y capacidad que los demás para el cargo mencionado.

Los compadres que se encuentran afuera (A), al ritmo del segundo son, entregan el mismo número de elementos a los que se encuentran en el acceso de la casa. El acto de intercambio acompaña el aceptar una copa con una bebida local u otra de acuerdo con el gusto de los organizadores y asistentes. Al final la comadre anfitriona entrega el jabón con la servilleta a la invitada. Las piezas que se ejecutan en este momento también se conocen como *kalanpasones* o los que se tocan afuera de la morada. Algunos interlocutores sostienen que anteriormente cada compadre (A y B) tenía que llevar a la fiesta a sus propios músicos.

Existen algunas festividades donde no se hace el *moxochimakalis* como el *siuatalilis* o pedida de mano y en las posadas tradicionales o tonantsin y se suele bailar con la dote o imágenes religiosas. Una vez llevado a cabo el *moxochimakalis*, todos los que participaron en el intercambio entran a la casa para el acto inaugural del baile. Algunas personas no bailan, las que reciben el *xochitalil*, que son ramos y collares de flores simples que no llevan pan como los demás. En el siguiente apartado describimos la etapa de nauixochit.

Nauixochit

El *nauixochit* es un conjunto de cuatro sones, se bailan una vez que los invitados y los organizadores terminan el intercambio de flores y lavada de mano. Los sones que se ejecutan son de los *siuasones* como el *xalxokoxochit* o flor de guayabo, *nipanouaya mokalteno* o por el patio de tu casa, y otros dos que no tienen nombre específico.

Se hace una fila de ocho personas conformado por los dos grupos. No existe una regla para la formación de las mujeres u hombres. Se hace un cambio de lugar periódicamente mientras dura el son de izquierda a derecha siempre con la cara hacia un altar adornado. En este momento sólo pueden bailar los que tienen el *xochikouit* y el *xochikoskat* puesto.

Se baila de acuerdo con el tejido que se ha realizado en el *moxochimakalis*. Es importante observar que el número cuatro aparecerá en diversas escenas tanto en los *xochikouit*, *xochikoskat*, como en las piezas musicales, en los movimientos y en cantidad de personas que se involucran. Al término de los cuatro *sones* se prosigue con el acto del *tatakualis* o convivio entre compadres. Este momento forma parte del *pakilis* y no existen melodías para ello. Algunos *tatsotsonanij* o músicos deciden descansar o tocar otras piezas como los huapangos. En algunas familias aprovechan el momento para dar la comida a todos los presentes o invitados para proseguir con los siguientes momentos.

Otro acto simbólico es el *tatakualis* que es el comer con los invitados especiales, es un símbolo de unión muy sagrado ya que para llegar a ello se pasan diversas etapas como las que se han descrito anteriormente. En la comida también se hace el tejido y de acuerdo con las palabras de Herminio Hilario (2019) es un proceso en donde la mujer invitada se le concede el poder para inaugurarla. Una vez realizado el *tsikolis* o el tejer en términos *maseual*, nuevamente se destaje para poder iniciar el consumo de los alimentos. La comida consiste básicamente en un *taselil* o dote, un buen corte de carne, mole y bebida.

El *tatakualis* es un símbolo intangible tan importante para los *maseual* de San Miguel del Progreso, tanto, que las personas que no practican el *pakilis*, lo llevan a cabo con diferentes procesos ya sea con algún culto religioso. Aunque no necesariamente se lleve a cabo el tejido mencionado, en sí el organizar un convivio o asistir a la casa de los padrinos representa un acto que libra de una encomienda eterna en el más allá después de la muerte.

Bajo esta misma postura, desde la explicación simbólica sobre la realización del *tatakualis* se sustenta en lo que Millán (2017) llama como “punto de vista del destinatario” o la perspectiva, en este caso, de los humanos porque se lleva a cabo entre personas. Lo anterior respalda la afirmación que cuando los compadres no la llevan a cabo cometan un *pinaujkayot* o vergüenza. El convivio consiste, además de degustar los alimentos en una dote o *taselil* que es un símbolo de mayor significado

tanto para el que entrega como para el destinatario. El destinatario lo entiende como un acto de *yekitalis* o el llevar una vida pura con los que se hace el ofrecimiento.

En este caso el comer es parte del proceso del *pakilis* del baile y de la alegría como bienestar. En lengua maseual reconocemos la importancia de lo que se consume con “*uel yeja nijin taxkatsin*” o “por la tortilla sagrada” que estamos vivos. Así mismo, cuando existe música en los bailes, el sonido llama y pone de manifiesto el espacio o lugar donde hay alimentos como sostiene Camacho (2010). *Tiyouej titakuatij* o vamos a comer, es una frase que significa “vamos a la fiesta”, así como la invitación que se hace a las personas y a los compadres a asistir al convivio se usa “*tikuatiuj se taxkaltsin*” o “(te invito) irás a comer una tortilla sagrada” con *xochit* o flor si es que habrá música.

Se puede observar que para la realización de este sistema de *tatakualis* se recurren a distintos tipos de frases en donde se usan elementos de la naturaleza como el *xochit* o flor para la música, *taxkaltsin* o tortilla sagrada para la comida en general. Así como el *yolpakilis* o alegría del corazón para el baile. Esta estructura es un modelo de acción como sostiene Camacho (2010) que se fusiona con otros sistemas como la música y rituales.

La dinámica para el *tatakiualis* es similar a la del baile del *nauixochit*, se teje con las parejas de los compadres participantes (Mancilla, 2019). Los compadres o padrinos (A) se sientan normalmente en la misma fila de tal manera que quedan frente a frente con los organizadores (B). En muchos casos, se hace una combinación hombre y mujer respectivamente, sin importar la edad ni el estado civil cuando participan los hijos y no los padres de ambos grupos.

La comadre invitada reparte las tortillas a los participantes con la frase “*titamaseuatiij*” ‘vamos a consumir los alimentos’ y empieza el *tatakualis*. La novia B motakauiya o “apartar” la comida en términos maseual con el padrino A, sucesivamente el novio (B) entrega la comida a la madrina (A). La dinámica se repite con las otras cuatro personas que acompañan en el acto. Estos pueden ser los papás de uno de los recién casados y de los padrinos. Los padres B intercambian con los del grupo A. Es importante mencionar que pueden participar, cuando existe

ausencia de las figuras paternas, los hermanos o hijos mayores. Esta primera relación se le llama *peuaj motsikouaj* o iniciar a entrelazar y se destehen o motomaj, en términos locales, haciendo el procedimiento con los demás presentes como se muestra en la siguiente tabla.

Peuaj / Tejer la relación del <i>tatakualis</i>		Motomaj / Destejer el <i>tatakualis</i>	
B A		B A	
Novio	Madrina	Novio	Madre del padrino
Novia	Padrino	Novia	Padre del padrino
Padre del novio	Madre del padrino	Padre del novio	Madrina
Madre del novio	Padre del padrino	Madre del novio	Padrino

Tabla 16. Relación del *tatakualis*. Elaboración propia.

En el centro de la mesa se coloca el *taselil* o dote que consiste en dos guajolotes hervidos, macho y hembra sin destazar, un ramo de flores y velas. En la comunidad de San Miguel del Progreso todos los parientes se vuelven compadres que deben brindarse respeto el resto de su vida y cuando esta regla se rompe, se le pone fin a la confabulación o *tami in compalejyot*. Al terminar el convivio se prosigue con la fase más larga del *pakilis*, el *tatekpanalis*.

Tatekpanalis

El *tatekpanalis* es el poner en orden a los *sones*, en cuanto a la música y a las personas cuando se refiere a la fiesta. Existen dos tipos de melodías, los *siuasones* o los *sones* de la mujer que tienen un ritmo suave y parsimonioso, mientras que los *tagasones* o los del hombre son más rápidos, en el baile ellos suelen zapatear como en los huapangos y cuando una mujer baila estas piezas no lo hace con el movimiento que sugieren los sonidos, mientras que los varones se adaptan a los *siuasones*.

En esta fase la mujer es la primera que tiene la facultad de realizar la tarea de bailar con el *xochikouit*. En este momento se tocan los *siuasones* o *sones* de la mujer y la comadre entregará el ramo a todas las presentes para bailar un *son*. El ramo es el símbolo de poder que juega un papel importante para la ejecución de las melodías.

El *tatekpanalis* representa el tejido que hacen las personas invitadas con todos los presentes, de ambos sexos, edades y estados civiles. La regla es iniciar con las personalidades más importantes de la casa de los anfitriones y terminar con los acompañantes de los asistentes.

Siuasones

Estas melodías son muy dinámicas puesto que son los más tocados en la actualidad que salen de los ámbitos rituálicos. La productividad de estos *sones* responde a que la temática de cada uno es relacionada con la belleza de la mujer, la cotidianidad, las experiencias y las formas de concepción del mundo *maseual*, así como de carácter económico, político o una combinación de estos. Existen aproximadamente 22, la mayoría no tienen nombre y en algunos casos no son específicos. Los músicos los nombran de acuerdo con los sonidos que el violín les expresa, por ello un mismo ritmo y estilo puede tener más de dos denominaciones que hacen aumentar el número de piezas dentro del repertorio.

Las designaciones más comunes son *xalxokoxochit* o flor de guayabo, *nipanouaya mokaltenoj* o pasaba por el patio de tu casa, *masat* o venado, *nikonitak se sitalin* o miré una estrella, *tonantsin* o nuestra madre amada, *istakxochit* y *xochipitsauak* o flor blanca y delgada (Hilario, 2019). Existen más de dos versiones de *notasojtsin* o mi amor, *okichpiliyoj* o juventud e *ixkuakualtsin* o rostro hermoso. El *mayoj xochit* o flor de mayo también recibe otros nombres como el *kakaloxochit* o *ayotochxochit* flor de cuervo y armadillo respectivamente (Monterde, 2019).

Las invitadas son las primeras que bailan portando el *xochikouit* con el *xochikoskat* envuelto en el ramo. La madrina A es la que inicia con el compadre o ahijado B. En este momento el papel que tienen los invitados es especial, puesto que se da a entender que la fiesta es dedicada a ellos. De acuerdo con la información de Juana Vázquez (2019), hace aproximadamente tres décadas, la mujer solía bailar sola o con otra mujer, fenómeno que actualmente ya no es visible porque las nuevas generaciones han sido influenciadas por las dinámicas externas de baile que es entre parejas de diferentes sexos.

La comadre A turna con el *xochikouit* a las mujeres del B y ellas invitan a un hombre A para la ejecución del *pakilis*. En los primeros momentos participan las personalidades más importantes. Al cabo de cada *son* se entrega el *xochikouit* a la que alterna, para continuar con la siguiente hasta terminar con todas las presentes del grupo de los organizadores (B) y concluir con las del (A). Vázquez (2019) asevera que anteriormente la intermediaria A bailaba una pieza antes de entregar el ramo y pasar con la siguiente, tal como registra Mounsey (1979) en la comunidad de Huitzilan.

Con el paso del tiempo se reemplaza esta dinámica, las comadres solo bailan el primer *son* y empiezan a turnar a las demás. Los interlocutores consideran que es para ahorrar tiempo y también porque las fiestas son amenizadas por otros tipos de música, a parte de los *xochisones*, como los huapangos, conjuntos o grupos. Al terminar el proceso anterior, se prosigue con los *tagasones* como se explica en el siguiente apartado.

Tagasones

Dentro del repertorio de los *tagasones* o *sones* del hombre también existen 22 piezas, no obstante, en la actualidad se encuentran casi en desuso ya que en las fiestas de San Miguel del Progreso ya no se ejecutan como tal y se sustituyen por los de la mujer como afirma Antonio Márquez (2019) “*axkan amo kichiuj ok tagasones, ne takaj no yej tatanij siuasones*” ‘actualmente ya no tocan los *tagasones* y los hombres también piden *siuasones*’. El comadre o padrino inciensa el ambiente para indicar el inicio de esta fase que se bailan con la misma dinámica que el anterior proceso. En este caso el que turna y porta el ramo es el comadre invitado. Estas piezas musicales al igual que las anteriores, en su mayoría no tienen nombre específico, de los que son conocidos por los interlocutores están en español y se conocen como “el primer baile del hombre” y “la culebra” (Hilario, 2019).

El padrino o comadre (A) baila con la novia (B) después turna al novio (B) y él invita a la comadre o madrina (A). Se continúa con la dinámica, se alterna con los del grupo A hasta que llega el momento con los del B para culminar. En este momento un hombre también puede bailar solo o con otro hombre (Pérez, 2019).

Esta relación y combinación entre personas es similar al caso que se vio anteriormente sobre el *tatakualis*, sin embargo, en esta fase no se destaje porque representa el *pakilis* el gusto y la alegría que existe entre los invitados a los anfitriones y viceversa. A continuación describimos el ritual de cierre *najnauin*, donde también está presente el acto y pensamiento del tejido a través de los sonidos y movimientos.

Tamij nauin o najnauin

El *tamij nauin* es la última fase que se realiza en el *pakilis* y como los involucrados expresan, todo lo que se inicia se debe acabar, lo que se teje, se destaje, y en esta fase nuevamente cuatro personas se colocan el *xohikoskat*, el *xochikouit* y se activa el incensario para iniciar con el rito de cierre. Al ritmo de un *son* espacial las cuatro personas se colocan frente al altar y guiados por el *tapopochuijkej* o guía se hace el tejido haciendo que los cuatro involucrados realicen los movimientos. Un círculo se dibuja que simboliza el inicio de un acto de respeto y convivencia que debe durar en el transcurso de la vida de los participantes.

Los interlocutores que contribuyeron para este apartado consideran que el *tamij nauin* es una fase que ya no se está practicando, primero porque se hace hasta el final, y presenta una complejidad en cuanto a los movimientos y el segundo es porque en las fiestas actuales existe otro tipo de música y hace que no se lleven a cabo todas las fases del *pakilis*.

Con la información de señor Herminio Hilario, Luis Monterde, Antonio Márquez y Vicenta Cruz realizamos la siguiente explicación de este ritual con mayor carga simbólica para los *maseualmej* de San Miguel del Progreso. La siguiente tabla muestra la relación y los procesos que se llevan a cabo.

Relación entre las personas		Procesos
Novio	Madrina	1.- <i>Mijtotiyaj</i> (bailan) 2.- <i>Kintsikoua</i> (los teje) 3.- <i>Kintoma</i> (los destaje) 4.- <i>Mokeskuij</i> (se cruzan) 5.- <i>Mopalakachouaj</i> (giran) 6.- <i>Mijtotiyaj</i> (bailan) 7.- <i>Mopalakachouaj</i> (mokepaj) (giran)
Padrino	Novia	

		8.- <i>Mokeskuij</i> (se cruzan) 9.- <i>Kintsikoua</i> (los teje) 10.- <i>Kintoma</i> (los destje)
--	--	--

Tabla 17. Momentos y relación del najnauin. Elaboración propia.

Después del *tatekpanalis*, la comadre invitada inciensa el ambiente que indica el paso a la fase final del baile como se hace en todas las fases. Las cuatro personalidades principales de la fiesta se forman frente al altar. En este caso baila la pareja recién casada (B) y los padrinos de boda (A) y el *tapopochuijkej* o el hombre o mujer que inciensa y quien funge como guía de los movimientos para esta realización.

En el primer momento (1) el novio (B) con la madrina (A) y el A con la B. El intermediario se coloca regularmente en medio de los cuatro con el *popoch* o incienso. Una vez situados, el músico ejecuta el *son* especial siempre vigilando los movimientos de los que bailan. El guía traza un medio círculo con la madrina A antes de dar una vuelta a su alrededor (*kintajkoyeualoua*) (2). Es importante destacar que de acuerdo con la información de los interlocutores citados, se puede iniciar con la comadre B, es decir, no existe una regla para el inicio, pero siempre es con las personas que están enfrente como se muestra en el siguiente diagrama.

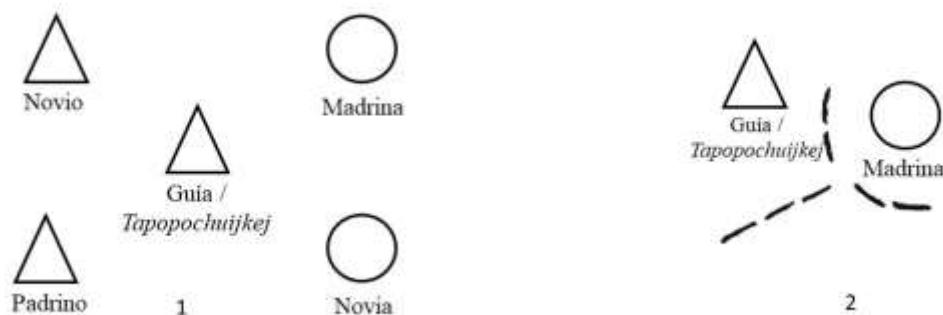


Ilustración 4. Momentos del najnauin. Elaboración propia.

EL *tapopochuikej* da una vuelta alrededor de la madrina (*kitsikoua* o la teje), sucesivamente regresa en sentido contrario hasta llegar al centro (*kitoma* o la desteje) (3). Este proceso lo repite con las cuatro personas iniciando con las mujeres, en este caso. Este acto se le llama en lengua *maseual* como *motsikouaj uan motomaj* o entretejer y destejer. Por los movimientos que se ejecutan y porque simboliza la estrecha relación que los participantes deben tener. Posteriormente ordena el movimiento del padrino A con la madrina A quienes trazan un semicírculo entre ellos en el centro de los cuatro (*mokeskuij* o se cruzan) (4). Una vez que regresan a su respectivo lugar, continúa el novio y la novia.



Ilustración 5. Momentos del *najnauin*. Elaboración propia.

El *tapopochuikej* dirige para dar dos vueltas completas entre los cuatro participantes hasta llegar a sus respectivos lugares de inicio (*mopalakachiuj*) (5). De acuerdo con los interlocutores expertos de este proceso, no existe una regla por donde debe iniciarse sino que la persona que funge como intermediaria determina el sentido. Aquí termina el tramado, representación de los movimientos realizados por los involucrados (6).

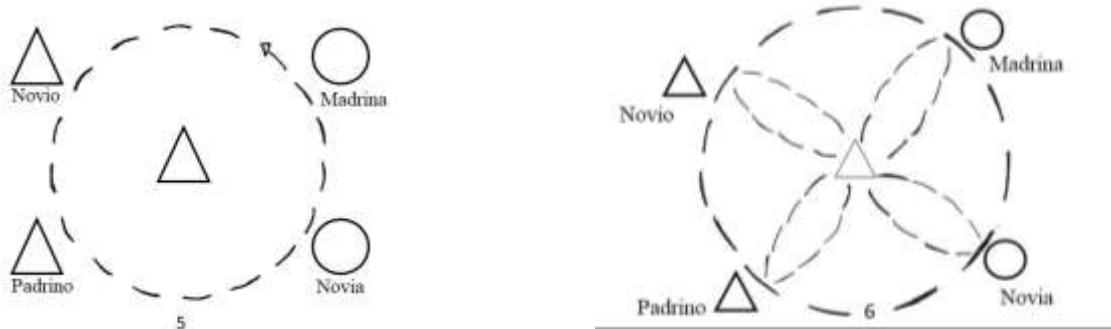


Ilustración 6. Finalización del *najnauin*. Elaboración propia.

Después bailan un momento como en el inicio (1) para empezar a destejer todo el proceso del *najnauin*, es decir, hacer nuevamente los actos y momentos iniciando con los últimos. Esta vez inician a girar en sentido contrario que el anterior (5), el *mokeskuij* (4), *motsikouaj uan motomaj* (3 y 2), hasta que se acomodan como en el momento (1) para finalizar. Durante este dinamismo sólo se toca una melodía que dura mientras tarda el entretejido con los compadres.

En este instante el músico cambia el ritmo de la música y toca otros cuatro *siuasones* de “despedida”, regularmente son los que se ejecutan en la fase del *nauixochit* (Hilario, 2019) para cerrar el *pakilis*. El *najnauin* o *tamij nauin* también es conocido como “el baile del trapiche” por los tipos de movimientos que se hacen y se sustenta por la actividad de producción de la panela o piloncillo que se realizaba hace más de dos décadas. *“Nojon no kiliyaj “trapiche” porque se mopalakachoua. Ijkon kiliyayaj ne Huitzilan”* ‘ese (baile) también le dicen “trapiche” porque se gira. Así le llamaban allá en Huitzilan’ (Vázquez, 2019). Los interlocutores sostienen que ese término fue impuesto por los *koyomej* o mestizos en Huitzilan porque algunos llegaron a ser compadres y participaron en este proceso-rito.

En algunas familias una vez terminado este acto, se prosigue con el *taxitinilis* o momento de deshacer los *xochikouit* o ramos de flores y los *xohikoskat* o los collares. Si las personas desean seguir bailando y los músicos aceptan continuar con la “producción de los sonidos” el *pakilis* se extiende por unas horas más. Ta *nijin pakilis amo keman tami*, porque “el *pakilis* nunca se acaba” sostiene Juana Vázquez (2019). También existen casos en donde después de este se reparte la comida, ya que este proceso dura hasta para el día siguiente, regularmente termina entre las últimas horas de la madrugada a las primeras horas de la mañana.

El baile y los *xochisones* representan un sistema y pensamiento de los *maseual* de San Miguel del Progreso puesto que han sido los elementos que rigen las relaciones para la construcción de una sociedad en armonía. Como afirma Brotherton (1992), los sonidos son sistemas de escritura que no necesariamente cumplen con un canon universal.

Retomo las palabras de Bengoa (2000) quien afirma que las sociedades indígenas de América Latina estamos en un proceso de movimiento que en la actualidad torna a ser protestas con un discurso elaborado desde las minorías. Es precisamente con estas reflexiones donde se busca posicionar las producciones culturales como sistemas de conocimiento intelectual local. Como observaremos a continuación, indiscutiblemente han sido y serán sistemas doctos.

En los *xochisones* y el *pakilis* se puede observar que la estructura con las que se rigen y se socializan son tan dinámicas y definidas como la elaboración de un texto que se nos enseña en la escuela. Lo interesante de estas producciones es que la enseñanza se lleva a cabo por medio de la práctica, de la observación, participación, experimentación y realización. Lo aprendido se puede demostrar ejecutando o elaborando el tema en cuestión. La mayoría de las formas de mostrar el conocimiento y el saber, en la sociedad es a través de *tekito* o trabajo y concuerdo con Good (2005), los *maseual* concebimos al trabajo como una ética.

Los sistemas de conocimientos locales han sido menospreciados históricamente incluso con los mismos miembros de las sociedades y culturas productoras. Aprender a leer dichas formas y otras escrituras no es una tarea sencilla, pues requiere comprender la lengua, la cosmogonía, la praxis, los ritos y los símbolos en cada sistema, implica el ser y estar ahí.

En la segunda parte de este capítulo hacemos un análisis de los saberes y conocimientos que se encuentran en este sistema musical en relación con el baile y las terminologías *maseual*. Así mismo profundizamos sobre las bases del pensamiento local a partir del estudio de dos *siuasones*, considerados como las melodías más dinámicas que se han innovado en los últimos años, como resaltamos en los apartados anteriores.

Parte II. Tagasones (sones del hombre)
Sistema de saber y conocer *maseual*
Conceptos *maseual*, la explicación de la visión local

Los conceptos locales nos permiten explicar la visión de los grupos sociales, de las culturas y de los hablantes que hacen uso de ellos en sus diversos contextos. El pueblo *maseual* de San Miguel del Progreso de la sierra de Puebla, en su repertorio lingüístico, encontramos un vasto número de términos con los que se expresan los procesos del sistema de saber y de conocer.

El estudio de la lengua y la cultura nunca debe separarse, aún menos dejar a un lado las denominaciones locales de los elementos, producciones y prácticas internas. En este sentido, la indagación de la composición de las palabras, así como el origen y contextos de uso, nos permite conocer el pensamiento e intelectualidad. Por otro lado, para el análisis en español no basta con el uso de la traducción literal y libre sino la interpretativa, puesto que muchos vocablos requieren este recurso para la comprensión en una lengua, en donde a pesar del contacto, tienen orígenes y expresan perspectivas muy diferentes. “Más bien de traducir visiones del mundo, valores, sensibilidades, temporalidades, sentidos afectivos, que constituyen los desafíos principales en cualquier experiencia de comunicación intercultural. Son asuntos que debemos abordar con mucho cuidado en cada caso y contexto” (Mato, 2019, p.11).

Bajo esta idea es necesario considerar las dinámicas y ambientes de formación infantil *maseual* aunque para las fases, procesos y niveles que se describen no responden sólo desde y de la niñez. La formación de los niños responden a un sinnúmero de temáticas relacionadas con los valores y la ética. Desde el uso correcto del lenguaje, sobre el trabajo considerado como ética (Good, 2003) y las actitudes que cimientan al ***yek-nemi-lis*** o el vivir bien que son la base de la moral *maseual*.

En términos de construcción del buen *maseual*, su futuro ***chiua-lis*** o dedicación se manifiesta en los juegos que se relacionan con la ocupación de los

padres y a su vez asignan roles conforme al género que responde a la complementariedad. Actualmente, por el acceso a la tecnología y la migración suelen desplazarse muchas dinámicas, por lo que en algunas familias más jóvenes que no viven en hogares multigeneracionales tienden a seguir los procesos de formación adquiridos desde el exterior “*amo noch ikon mopoliskaltiyaj ok*” ‘ya no todas forman a sus hijos de esta manera’ (Vázquez, 2019).

Por medio de las incitaciones instructivas orales ***xi-tachiya*** (observa), ***xi-ta-paleui*** (ayuda, escucha), ***xi-mo-nexti-li*** (enséñate, practica), ***xi-k-chiua*** (haz, produce), ***xi-k-nex-ti*** (ilumina, demuestra) y ***xi-k-mela-ua*** (haz verdad) el ***to-kniuj*** o persona inicia los procesos para la obtención del aprendizaje. Cuando se incumplen, se recurre al ***taj-tamachi-ua-lis*** y ***taj-tali-li*** que es la repetición o imitación de lo que no es bueno por parte del adulto y búsqueda de una referencia (persona o animal) que comete o hace el mismo acto. Este último se asemeja a una “burla” en términos del español con la intención de que el niño descubra lo que no es adecuado y no lo repita (Mancilla, 2019).

Otra de las dinámicas son los castigos que para el mundo occidental actual pueden resultar crueles. Muchas de las personas que no las corrigen en la vida adulta se comportan, hacen y hablan mal (Vázquez, 2019). Como se puede observar los aprendizajes tempranos son del lenguaje y éticos por medio de la acción que hacen construir una sociedad basada en la reciprocidad y colectividad.

En este apartado retomamos los conceptos descritos en el capítulo primero para explicar la visión que permite la construcción, socialización y adquisición del saber y conocimiento *maseual*. La visión local refleja la relación y el respeto entre la naturaleza, elementos bióticos y abióticos con el ser humano que puede manifestarse en las distintos sistemas como la música por medio de las melodías.

El primer concepto que nos interesa es el ***tal-namiki-lis*** que de manera literal significa “el encuentro con la tierra”. En cuestiones interpretativas es la visión con la que se categorizan diferentes métodos y experiencias. En su estado nominal puede ser desde una opinión, idea, medicina, siembra, música o baile, mientras que en su estado verbal es el estar consciente y vivo. A partir del *talnamikilis* inicia todo el

proceso en cuanto a la percepción de conocer, poder y saber que se encuentran implícitos en los vocablos. En el siguiente diagrama mostramos cómo este concepto conglomera distintas producciones tangibles e intangibles del pueblo *maseual* tal como se explicó anteriormente y en este trabajo de investigación, tomamos a la música y la lengua como sistemas de la intelectualidad local.

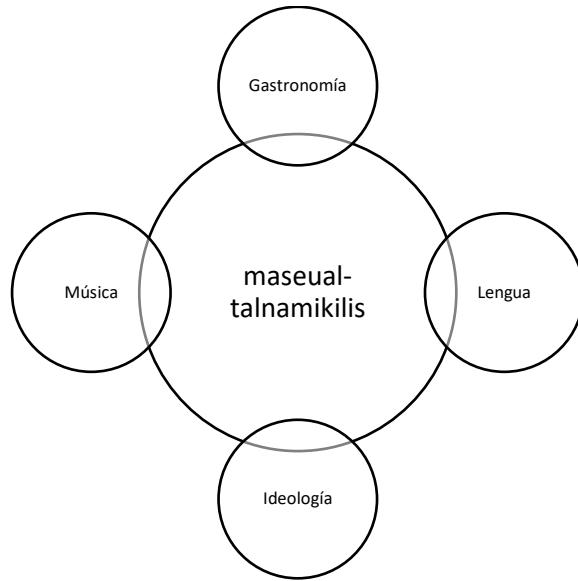


Ilustración 7. *Talnamikilis* y componentes. Elaboración propia.

El concepto que da certeza de que del individuo no se encuentra vacío de sabiduría al iniciar a adquirir habilidades y conocimientos es el *mati* cimentado en el *talnamikilis*. En este apartado, citamos tanto verbos como sustantivos de acuerdo con la carga de significación que tienen en el tema. En este sentido, el *mati* o saber es la acción de partida para la adquisición y socialización del sistema *maseual*, se relaciona intrínsecamente con el *tajtol* o palabra, es decir, de carácter oral auditivo.

En esta fase existen dos procesos muy importantes que se encuentran extremadamente relacionados entre sí, la observación y la participación. La observación es un proceso largo que ocurre en diversos ambientes y contextos como afirma Castilleja (2011), los sitios comunitarios nos permiten percibir, conocer, y explicar la dimensión temporal y espacial de la vida social. Desde la niñez la persona realiza la indagación gracias a las distintas experiencias, producciones y oficios locales. Lo anterior nos revela el pensamiento *maseual* que dicta “*tiuelis*

komo ipa ika toyolik tikyolnejneki” ‘aprenderás si naces con el gusto desde el corazón’ (Hilario, 2019), es decir, el proceso de adquisición inicia desde la infancia y al estar en contacto como sostiene Luis Monterde (2019), de lo contrario el transcurso será más tardado o simplemente no se completa y adquiere otra finalidad y otro significado.

Ne konemej cantarotjiyouej ya keniuj youi sones, ijkon kiuikaj, pero ayamo ijkon kiuika kemej youi verso, sayo no ijkon san kiuika isones.

Teja tikneki no timomachtis, nojon teja tiktalilis ya inombre, nochi de keniuj kinamiktiyas, de keniuj para kinamikis ya sones keniuj youi. Uan maj moteneua, toni, keniuj monotsa, uelis tikteneuas ne tokniuj, ueli tikteneua se kouit. Ueli tikteneua ya xalxokoxochit. Teyin tikixajsis. ‘Los niños cantan como va la melodía (sonido), pero aún no como va el verso (oralidad), solo siguen el sonido. Si quieres aprender, eso te tocará poner el nombre al *son*, de acuerdo con el sonido para daptarse con el ritmo. Entonces que se mencione lo que se deseé como se llame, esa persona, puedes mencionar un árbol. Puedes mencionar el *xalxokocohit* o flor de guayabo. Lo que encuentres con la mirada’.

Es importante recalcar que existe una observación no directa porque el individuo no se involucra en las actividades y sólo las reproduce en los juegos (locales) que es permitido por los padres porque determina los gustos y habilidades que retomará pronto en la vida adulta. Mientras que la directa es cuando existe una participación sin llegar a ocupar un espacio o cargo importante en la actividad o trabajo. En este proceso se corrige (observando) y sin llegar a dar una explicación concreta como sucede en la experimentación (porque aún no cuenta lo que se hace) “*ika mauiltijitok san nojon*” ‘solo está jugando con ello’ (Vázquez, 2019).

La participación es, precisamente el involucrarse en los sistemas por medio de la “ayuda”. En muchos casos no se puede opinar de lo que se hace y se siguen las instrucciones de los que saben y la actividad o producto con la que se practica es considerada como “*ayamo yektachiuj*” o ‘aún no está bien hecho’ (Vázquez,

2019). Existen sistemas que no se comparten por medio de este proceso y sólo se permite la observación indirecta, como el de curación local sobre los estados de ánimo, enérgica o espirituales en términos religiosos. Lo anterior porque existen médicos que nacen con la habilidad, por lo tanto no hay un sistema de enseñanza.

Bajo esta misma perspectiva, el término ***ta-mati-kej*** es el sabedor y para muchos *maseual* es el curandero, el que por medio de palabras puede curar o diagnosticar lo que se le encomienda. Es importante recordar que el uso del prefijo /ta/ indefinido para animales, objetos o abstractos resalta qué se sabe, mientras que el sufijo /kej/ remarca el oficio de la persona y /lis/ para sustantivar. En este mismo sentido, se entiende que el *tamatikej* es el que usa los discursos orales para realizar actos con su saber. De esta manera el ***tajtol-mati-kej*** o sabedor de palabras incita a realizarse eventos que no son provocados de manera directa sino por medio del *tajtol* o “palabra”.

Cuando se habla de la observación y la participación lo que hace la persona no cuenta como tal, un producto cuando se trata de un oficio, y si se trata de una actividad discursiva, no es considerada como *tajtol* o palabra que debe seguirse. Cuando se cumplen estos dos procesos se pasa a la experimentación (de la siguiente fase) cuando el sistema así lo requiere, puesto que algunos temas se quedan con la primera, es decir, sólo como base de ellos.

Dentro de la fase *mati* o saber existen otros niveles que posicionan e indican cómo y dónde se obtienen la sabiduría. Bajo esta misma línea de análisis, una vez que se llega al saber se puede pasar al ***yek-mati*** que es el “saber bien”. El saber bien implica que lo que se dicta sea obtenido por medio de una explicación. Una persona que asiste y puede explicar su saber se ubica en el ***yek-mati-lis***.

El siguiente paso es el ***ajsi-ka-mati*** o el “saber muy bien”, para ello se necesita una prueba, demostrable de manera física u oral, o una explicación detallada. Este término es el que se usa con frecuencia puesto que para el siguiente, implica otros procesos adquiridos por medio de la experiencia. Lo anterior quiere decir que estos dos primeros niveles pueden llevar a obtener personas

independientemente de la edad o trayectoria de acuerdo con el tipo *talnamikilis* que se trate.

El **ueyi-mati** es el “saber mucho”, este nivel implica haber pasado los anteriores y tener una experiencia larga sobre el tema que se dicta. Este lo obtienen las personas adultas que son los que forman a los jóvenes en cuestiones éticas y morales, principalmente a las nuevas familias. El **ueyimati-lis** también es el **ueuejtajtol, ueyi-tajtol-mati-lis** o la palabra de los grandes o el consejo que se da a las nuevas generaciones.

Conviene recalcar, que como se mencionó anteriormente, el proceso no siempre inicia desde la niñez, sino que al momento en que el individuo se sumerge al contexto y decide aprender algún oficio; los niños también pueden llegar a los niveles de acuerdo con las habilidades que poseen como se muestra en el siguiente diagrama.

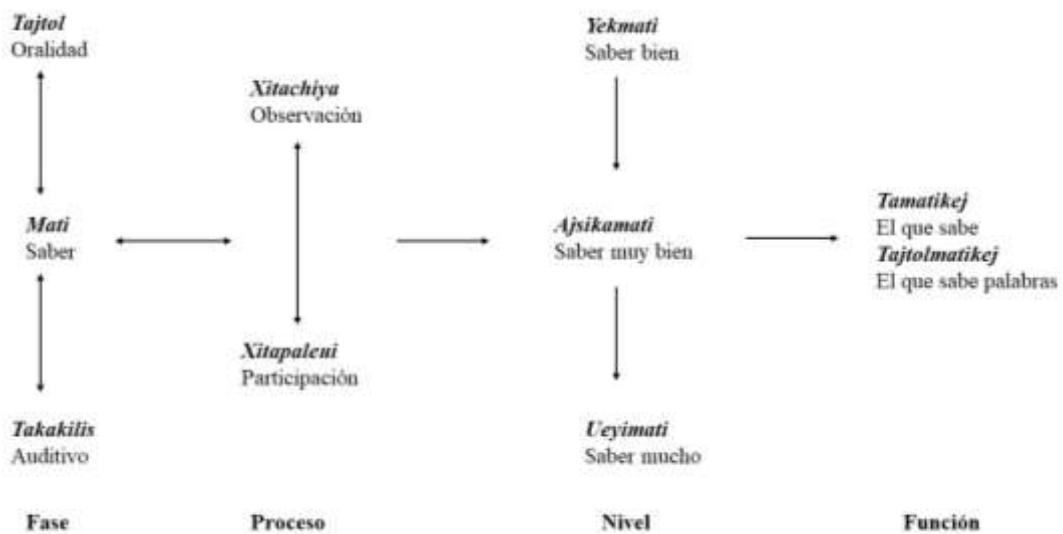


Ilustración 8. Procesos, niveles y función de la fase mati. Elaboración propia.

En este mismo sentido, otra de las fases muy importantes es la habilidad **ueli** o poder, ligado indiscutiblemente con *mati* e *ixmati* y es de orientación kinestésica. En esta se encuentran la experimentación y la producción que son los procesos que favorecen el desarrollo de la adquisición y socialización del aprendizaje. La experimentación consiste en el acercamiento del *talnamikilis* y se decide practicar o

acercarse a él de manera intencional, por necesidad o por tradición. Se puede asistir con los interlocutores y se puede obtener explicación de lo que se desea aprender. En este momento es cuando el individuo muestra las habilidades y el gusto que sale desde el corazón (Hilario, 2019).

Bajo esta misma lógica, se llega a la producción de lo que se experimenta, la elaboración o ejecución es la muestra de que el proceso se ha completado y casi todos los saberes y conocimientos llegan al *ueli*. El concepto hace que la persona sea conocida con la especialidad que adquiere en los procesos mencionados. El vocablo *ueli* tiene una alta productividad puesto que todo gira en torno a ello ubicándose como punto intermedio entre el saber y conocer. Este último nos muestra que la producción es muy importante para mantener vivo a un sistema cuando se trata de una sociedad de tradición oral.

Otro aspecto importante en la fase *ueli* es que para demostrar el aprendizaje se hace por medio de la acción, la persona se le denomina de acuerdo al oficio aprendido. En este caso, el que imparte clase sobre el mismo es el ***ta-machti-j-kej*** o el que enseña y tiene la habilidad de ejecutar, explicar y plasmar o representar el aprendizaje.

En cuanto a los niveles de habilidad también se puede encontrar el ***yek-ueli*** o “puede bien” cuando la persona muestra un sistema completo. Por otro lado el ***ajsi-ka-ueli*** o “saber muy bien” es el poder transmitir a otros lo aprendido por medio de la realización, las personas se les conoce como ***ta-nex-ti-li-j-kej*** que de manera literal significa “el que ilumina” o guía. El ***ueyi-ueli*** o “puede mucho” es poco usual pues sólo puede aparecer en algunos contextos en donde se reconoce una mayor habilidad en cuanto a la producción de un sistema adquirido como se puede ver en el siguiente diagrama.

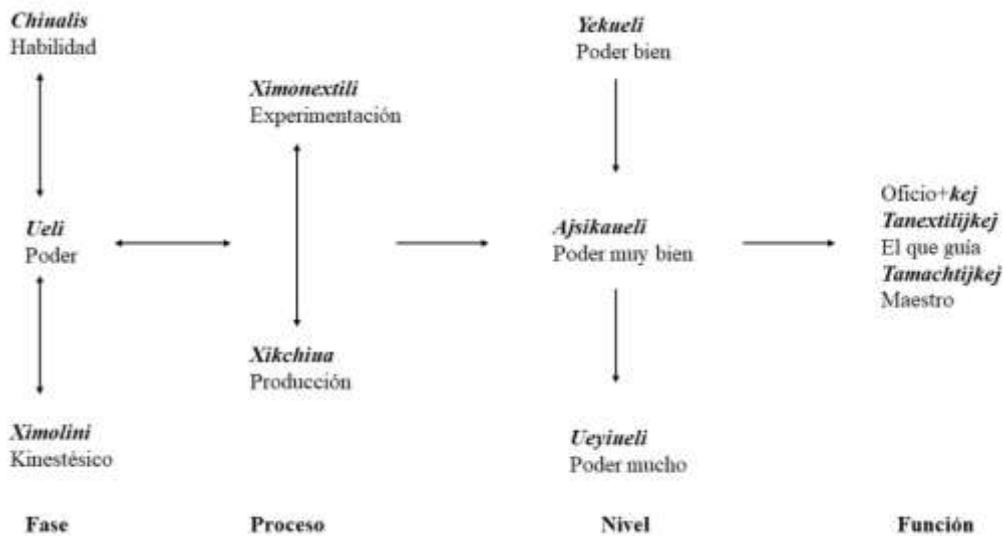


Ilustración 9. Procesos, niveles y función de la fase *ueli*. Elaboración propia.

En este sentido, la última fase es el *ix-mati* o conocer. Es un término compuesto por el sustantivo *ixti* o rostro y *mati* que es saber, literalmente significa “conocer el rostro”. En los contextos comunitarios se usa para la afirmación sobre el conocer a las personas, animales u objetos, en términos más amplios es el resultado de pasar los distintos procesos en las fases de *mati* y *ueli*.

El *ix-mati-lis* se relaciona con el *ta-ijkuilo-lis* o la acción de representar o trazar signos, que es la escritura, y para ello obedecen dos procesos muy importantes que son la evidencia y la aprobación que requieren una alta capacidad visual. Desde tiempos prehispánicos han existido los *tla-mati-nin*, *tla-ijkuilo-nin* y los *tla-mach-ti-a-nin* que son los sabedores, conocedores, escritores y enseñantes, respectivamente como oficios especializados. Los conceptos y dedicaciones existen hasta en la actualidad en las sociedades, en este caso, *maseual* o nahuas.

La evidencia es el proceso que se requiere para el uso del vocablo “*ixmati*” y puede ser instantáneo, aunque implique un tiempo prolongado o un soporte para registrar el conocimiento, producto o escrito. El proceso de *ixmati* implica además el recibir una instrucción continua como en la escuela formal. Lo que se adquiere e imparte en estos espacios se le conoce con este término.

Lo anterior nos muestra sin lugar a dudas que las sociedades amerindias han tenido un sistema educativo que incluía las fases, procesos y niveles descritos. La oralidad, la ejecución y escritura han sido los elementos esenciales para la enseñanza dentro de dichas sociedades. Otro suceso que es indiscutible es que con la llegada de los españoles se desplazaron algunos sistemas de representación de los conocimientos, principalmente la escritura por el fonético que usamos actualmente, dejando a las sociedades vistas como “analfabetas” en términos del contexto occidental.

La aprobación es el proceso por el que se ratifican los conocimientos que se tienen. Los cuales deben tener un impacto tanto individual y social, la persona es conocida con el oficio que conoce y deja producto para la comunidad, así como la demostración de valores y una ética adecuada por medio de los hechos y actitudes.

En cuanto a los niveles el ***ye-k-ix-mati*** que es el “conocer bien” que se llega cuando se muestra la mayor parte de los procesos o suficiente evidencia. El ***ajs-i-ka-ix-mati*** o “conocer muy bien” cuando se tiene la aprobación además de la evidencia o simplemente se cumple con todos los procesos y niveles del *mati* y *ueli*. Por último el ***ueyi-ix.mati*** o “conocer mucho” es usual para denominar al alto conocimiento adquirido, en la actualidad, entran las cuestiones académicas demostrables y es con el que se resuelven asuntos o problemáticas que demanda la sociedad combinado con los sistemas locales.

Los conceptos locales guardan y expresan las fases, procesos y niveles de sabiduría y conocimientos de una sociedad, en este caso, la lengua *maseual* permite la formación de otros conceptos que indican qué, cómo y dónde se adquiere el aprendizaje como en los términos analizados. Tal como el uso frecuente de ***tel-senkaj-kimati*** o ***tel-ki-ix-mati*** que es el “saber” y “conocer mucho” respectivamente. El el siguiente diagrama se muestran los procesos descritos para esta fase.

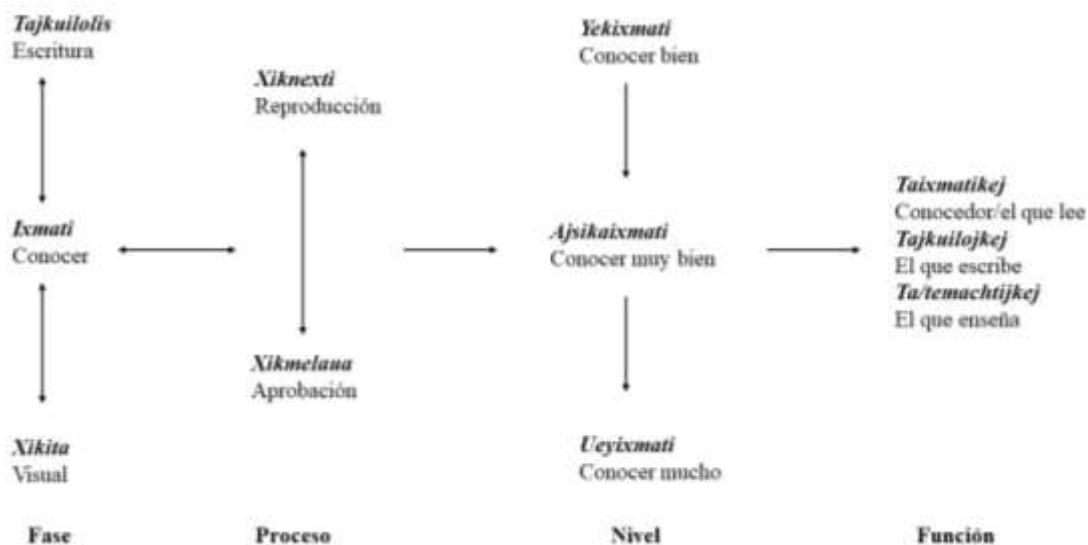


Ilustración 10. Procesos, niveles y función de la fase ixmati. Elaboración propia.

Es de suma importancia recalcar que las fases están ligadas entre sí, lo que significa que el aprendiz puede ubicarse en diferentes procesos de alguna temática u oficio. Como se mencionó anteriormente, algunos sistemas o *talnamikilis* no llegan a pasar por todas, pues dependen del proceso que se requiera para su adquisición, ejecución y socialización. En este mismo tenor, una persona puede ser el *tajtolmatikej*, orador o sabedor de palabras, *tamachtijkej* o maestro, y *taixmatikej* o conocedor al mismo tiempo, esto porque ha completado el sistema independientemente del nivel en que se encuentre.

De acuerdo con lo anterior, en los estudios culturales y sociales amerindios es imprescindible preguntarnos qué, cómo, para qué, por qué y dónde intervenimos. Entender que el producto de una investigación debe generar un impacto en el colectivo. Actualmente la intelectualidad es relacionada con la publicación y escritura alejada de una relación, participación y colaboración intercultural para apreciar otras maneras de hacer ciencia en las disciplinas que se trabajan con humanos. Como hemos observado, tanto la lengua como los ambientes determinan las formas de construcción de los saberes, habilidades y conocimientos.

Por ello, “la interpretación de los resultados de cualquier forma de producción del conocimiento debe hacerse teniendo en cuenta esas condiciones de producción.

No hay conocimiento universal, ninguno lo es; rotundamente no, al menos en los campos mencionados" (Mato, 2019, p. 8). De acuerdo con la afirmación anterior existen ciencias y conocimientos locales que deben llevar el calificativo de la cultura que los origina, nos da la certeza que existen sistemas colectivos como la música, pero la construcción intelectual es individual como se verá en el siguiente apartado en la elaboración de las melodías donde se plasman diversas interpretaciones de la misma área sonora.

Por lo anterior, el saber *maseual* es la fase que se adquiere por medio de la observación y la participación en los ambientes y contextos comunitarios. Se socializa y se adquiere en los primeros años de la infancia, de carácter oral y auditivo. Tiene una orientación moral que asigna roles y funciones para la resolución de distintas problemáticas y búsqueda de una armonía social.

Mientras tanto el conocimiento se adquiere por medio del saber y las habilidades o *ueli*, es decir, de la observación, participación, experimentación y producción del sistema. Forma funciones especializadas por medio de la escritura, que permite la socialización y adquisición a través de diversos medios de registro. Tiene una orientación visual que requiere una formación continua que se sustenta por la reproducción y aprobación social del aprendizaje.

El saber y el conocer requieren de habilidades para su formación, de esta manera el *ueli* juega un papel intermedio, en este caso, siendo la sociedad *maseual* de condición oral, favorece la transmisión a otras generaciones de las producciones. Así mismo ambas construcciones tienen diferentes niveles demostrables por medio de la orientación de cada uno.

Finalmente, como afirma Mato (2019) estamos inmersos ante un sistema que no nos enseña a repensar nuestras producciones en locales, seguimos creyendo que la única verdad es la que viene del occidente. Seguimos aplicando métodos y teorías externas en sociedades que tienen otras formas de explicar. En el siguiente apartado profundizaremos el pensar de los músicos *maseual* y la interpretación que tiene su producción.

Nijin Xochisones: construcciones y bases de conocimiento maseual

La música es un producto cultural de mayor relevancia para los grupos sociales, en ella se reflejan las formas de pensar a través del ritmo y armonía; se crean y generan distintos procesos sobre la percepción de lo que nos rodea como humanos. La música es un lenguaje que pone a la luz diversas situaciones que viven las personas productoras, y para su entendimiento debe ser tratada como un producto universal de tal manera que sea entendible en diversas partes del mundo. Su estudio como lenguaje obliga la aplicación de distintas técnicas y metodologías de la lingüística (Mendoza, 2013), como el uso de las denominaciones locales y reflexión de sus significados que permiten su registro y conservación a lo largo del tiempo.

Por consiguiente, la música como lenguaje es local y contextual, se comporta como la lengua misma con distintas variantes sonoras, se escribe y se habla, y puede estar en peligro de extinción o de desplazo por el contacto con otros géneros musicales, o cuando no se usa en los contextos comunitarios. En este mismo sentido, ha sido aliada para dar voz a los distintos movimientos y manifestaciones sociales como es agradecer y pedir en actos rituales, así como para compartir experiencias sobre la vida diaria, el sentir y pensar de las culturas musicales (Vargas, 2019).

De acuerdo con lo anterior, los *xochisones* son un producto de los *maseualmej* que contiene distintas versiones y ritmos, así como las diferencias que presentan frente a otras comunidades productoras de los mismos *sones*, responden a la diversidad musical como la lengua que se habla en las poblaciones de la región. Los *xochisones*, como se mencionó en los capítulos anteriores, en este trabajo no sólo se analizan como una simple expresión sonora, sino desde su sentido más profundo, como elemento y producto intelectual. Bajo esta lógica, tienen una estructura textual, oral, práctica y escrita, que se ostenta en los sonidos, movimientos, cantos y rituales.

Cuando se reconoce como lenguaje es porque tiene una estrecha relación con el pensamiento, como afirman los músicos “*itech tatsotsonalis ompa uelis tikijitos teyin tiknekis*” ‘en la música puedes decir lo que deseas’, resalta Aarón Hilario

(2019). Los elementos que acompañan la producción de los *xochisones* juegan un papel muy importante en una correlación como actores productores. Los intérpretes tienen un sistema de pensamiento así como los instrumentos tienen la capacidad de producir sonidos que a través de la lengua se revela la expresión sonora (en el canto en algunos casos) tal como se muestra en el siguiente diagrama.

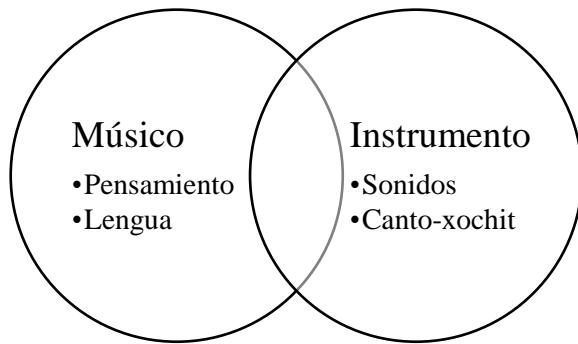


Ilustración 11. Relación músico instrumento. Elaboración propia.

Los sones reflejan lo que se piensa, que gracias al *auil* o instrumento, se hace por medio de los sonidos. Como afirma Herminio Hilario (2019) “*nijin violin yeja kiuika nojon oksekin*” ‘el violín es el que guía a los demás instrumentos’, tiene la capacidad de hablar a través de los ecos ocupando un espacio importante para el artista, no como objeto sino compañero de vida desde la infancia o principios de la adquisición de los saberes, habilidades y conocimientos musicales.

Entendido como dos agentes que promueven la formación de los *maseualmej* en cuestiones éticas, sobre la naturaleza y sobre las situaciones de la vida diaria. Lo anterior por medio de las cuatro fases del baile *pakilis* y de los cinco tipos de *sones*, como se vio en la parte uno de este capítulo.

Bajo esta misma perspectiva, los *xochisones*, de acuerdo con los interlocutores citados, los reconocen y sostienen que son un componente muy importante para la formación de un pensamiento sano para las personas. Al respecto Juan Hilario (2019) sostiene que “*uelis se kinmachtiya, kipata itanemilil. Kinemiliya itatsotson uan kiyelkauaya okseki den pitsotanemilil*” ‘se le puede enseñar, cambia su pensamiento. Piensa en la música y se le olvidan los pensamientos sucios’. El estar en contacto con la música se aprende de los buenos

principios *maseual* como es el uso adecuado de los léxicos lingüísticos, de una actitud aceptable y ver a la producción musical como un trabajo. Este último como asevera Good (1999) concebido como una ética, bajo esta visión hace que los intérpretes no sólo lo vean como factor económico sino como un oficio *yek-tik* o puro, que contribuye al bienestar individual y del colectivo.

Ejecutar los *sones* hace que la mentalidad adquiera hábitos aceptables, además crea patrones que se transmiten a otras personas, favoreciendo la formación de otros músicos, como sostiene Antonio Márquez (2019) “*takan se ueli ya no ijkon moitiliyaj ya uan okse no kuelita ya*” `si una persona aprende hace que otras adquieran, a través de la observación, el deseo de practicar’.

El contenido temático de las melodías moldea y transmite saberes y conocimientos sobre la concepción del medio donde viven, de tal manera que se conocen y saben sobre diversas áreas que van desde el vivir con buenas prácticas como el no consumir bebidas alcohólicas en exceso, “*ompa kitaj maj kuali yetokan maj amo eliustikan*” ‘en los *sones* se dan cuenta cómo vivir y no hacer el mal’, sostiene Juan Monterde (2019), hasta el respetar los animales, plantas y las personas adultas, reforzando importantes valores sociales.

Por otro lado, es preciso reconocer que dentro de los *sones* también se expresa la violencia ejercida por hombres y mujeres, así como la discriminación, marginación y carencias, principalmente en los *siuasones*. Las piezas también son utilizadas en el ámbito político, en las campañas electorales junto con el *pakilis* en donde se llevan a cabo las fases de entrega de flores y el *tatekpanalis* que es la ejecución de las melodías para bailar.

La dinámica de los *sones* de la mujer permite su ejecución en diversos espacios y las temáticas permiten expresar mensajes de distintas índoles. De hecho el contenido de estos *sones* requeriría otro análisis enfocado especialmente para dar a conocer qué y cómo se pueden manifestar los sentires, saberes y conocimientos de los *maseualmej*. Así mismo los demás tipos de melodías deben ser estudiados por separado porque presentan diversas funciones para los usuarios en el baile como vimos en el apartado de los símbolos y significados.

Por otro lado, los sonidos ocupan un espacio de suma importancia, puesto que son la base primordial del idioma sonoro, la relevancia radica en que los *sones* son predeterminados “*amo ueli tikinchiuas oksekin sones, yejan san teyin yetok ya, sayoj ueli mopata keniuj timouikatis*” ‘no se pueden crear otros sones, sólo los que ya están, nada más se cambia la manera de ejecutar” afirma Juan Hilario (2019). Cada intérprete da una armonía (tono) y ritmo (tiempo) a su estilo. De acuerdo con lo anterior, nos muestra claramente el comportamiento de la música en relación con el pensamiento, una sola perspectiva con diferentes formas de interpretación y explicación.

El producir sonidos tiene las mismas reglas que hablar en lengua *maseual*, ser claro, preciso y usar los términos adecuados para cada espacio y edad “*moneki maj kuali mokaki, maj moyekaki toni kijtiua nojon auil*” ‘se requiere que se escuche bien, que se oiga bien qué dice el *auil* o instrumento” sostiene Bartolomé Monterde (2019). Se debe transmitir por medio de los sonidos sin llegar el *sauani* o afónico, *sasauatsa* o ininteligible, y el *mopoloua* o pérdida del lenguaje, los usuarios reconocen y evalúan lo anterior en la ejecución.

Otro factor muy importante que se debe considerar es el *ta-tilinti-lis* o afinación de los instrumentos que responde al *yek-uika-lis* o armonía de los *sones*. La afinación local debe llevar al artista a hacer buena concordancia y cumplir con el *pata-lis* o cambio que refiere al reconocimiento de las notas musicales, al *nankili-lis* o respuesta, que es la combinación de dichas notas y el *uika-lis* o formación de la melodía con los sonidos adecuados e inteligibles tanto para los usuarios como de los mismos intérpretes.

Por consiguiente, la afinación no se hace por medio de técnicas canónicas, sino que de acuerdo con lo que el autor considera adecuado para transmitir lo que desea, cuando se habla de los *xochisones* los demás instrumentos deben adaptarse al violín considerado como agente y guía principal. Las cuerdas de este instrumento se conocen con el término *ta-pitsaua* para MI y LA que es la voz (sonido) aguda, mientras que RE y SOL como *ta-tomaua* o grave. Conviene recalcar que no todos los *sones* aceptan ser ejecutados con todos estos tonos, así lo afirma Monterde

(2019) “*seki sones amo ueli kikui tatomaua maski no ijkon mokaki pero amo kualtsin mokaki*” ‘en algunos *sones* no se pueden usar los graves, aunque se exprese lo mismo no se oye bien’. Lo anterior porque se le da mayor prioridad el decir bien el mensaje con los sonidos tal como se sugiere con el uso de la lengua. Para entender mejor lo anterior, se muestra el siguiente diagrama donde vemos los menesteres para la producción de una pieza de acuerdo con el contexto local.

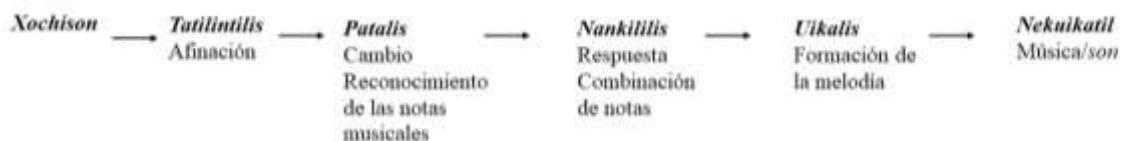


Ilustración 12. Procesos para la construcción del son. Elaboración propia.

A continuación el proceso que sigue el intérprete para la construcción de los saberes, habilidades y conocimientos de los *xochisones*. Cuando una persona decide entrar al mundo musical pasa por las diferentes fases, procesos y niveles descritos anteriormente. Desde muy temprana edad asiste a las fiestas religiosas y tradicionales en los espacios comunitarios o familiares donde también se pueden escuchar los *sones*, este proceso es largo y la persona no participa, sino que observa cómo ocurren los actos sin tener alguna intención por integrarse “*maj tachiya san ayamo ueli maj matajani, monextiliya*” ‘sólo que observe aún no puede cuestionar, aprende’, refiere Juana Vázquez (2019).

Cuando decide hacerlo a través del baile o en la realización de adornos o en los preparativos para el *pakilis* pasa a la participación. En este caso, realiza actividades con la habilidad que ha adquirido y regularmente no se cuestiona sobre lo que se hace sino que se sigue lo que se observa y dictan los *tamatinij* sabedores. Esta fase es la que da la sabiduría sobre la música. El individuo sabe qué implica, sabe de las melodías, del baile y de los instrumentos.

Como se puede observar en los procesos se implican el saber y conocer y no sólo los agentes que intervienen para la producción musical, sino que todo el espacio, contexto y tiempo donde se llevan cabo diversas tareas. También entran las habilidades auditivas, kinestésicas y visuales. Se concluye que las auditivas son

las que sobresalen porque en esta fase se debe saber escuchar, para poder ser, saber y conocer, como en la siguiente afirmación “*amo ximotenkalaki, teja tipili ok, sayoj xikaki teyin oksekin monojnotsaj*” ‘no te involucres en una conversación, eres menor, sólo escucha lo que expresan los que hablan’ (Vázquez, 2019). Lo anterior porque en cuestiones comunitarias estos procesos se dan en la infancia y lo que se observa se reproduce en los juegos que permiten el desarrollo de las habilidades para un futuro oficio, como sostiene Antonia Mancilla (2019) “*keman tipilimej no tikchiuaj teyin tikitaj kichiuj ne uejueyin, ika timauiltiyaj*” ‘cuando somos pequeños también hacemos en el juego lo que vemos que hacen los adultos’.

La experimentación es cuando el individuo entra al contexto musical como tal. Uno de los instrumentos de su preferencia le tiene que dar un lenguaje y hacer que hable como se observa en la siguiente enunciación de Juan Hilario (2019) “*nijin violin tajtoua ika momay ompa se kijtoua teyin se kinemiliya*” ‘el violín habla por tu mano, ahí se expresa lo que se piensa’. Durante esta fase no tiene asistencia de un músico para la explicación sobre los *sones* y las notas que debe conocer. La observación y la participación deben ser espacios que propicien los elementos necesarios para esta fase de habilidades. Un *son* específico debe tenerlo en mente, poder pensar en ello y reproducirlo por medio de los silbidos como una técnica para lograr la ejecución con el violín.

Los intérpretes locales, a pesar de conocer las notas musicales que se usan en los *sones* no enseñan con ellas, sino que invitan a pensar como la música, como el del venado o del *xalxokoxochit*, tal como expresa Luis Monterde (2019) “*xiknejnemili katin yeja son, xikuika itech motanemilil para no ijkon mokakis*” ‘piensa qué *son* tocar, llévalo a tu mente para que se escuche así’. Pensar como la música es una dinámica muy importante y es una tarea que favorece la enseñanza del lenguaje de esta área y al mismo tiempo el pensar, es decir, el nuevo artista toca la melodía y expresa el mismo pensamiento que sus antecesores; este proceso debería pasar en todas las producciones sonoras de los pueblos minoritarios que se encuentran en peligro por desplazar tanto sus idiomas, pensamiento y cultura.

La producción es el proceso por el cual el músico socializa el aprendizaje, el producto es el *son* con armonía y ritmo propio gracias a la dinámica del proceso experimental y práctico. Esto evidencia la multiplicidad de versiones que podemos encontrar de una misma pieza, de los que no tienen nombre específico que permiten al *maseual* hacer uso como modelo para el diseño de una explicación y expresión intelectual. La producción favorece la continuidad del pensamiento y música local. La habilidad kinestésica en este nivel *ueli* es el que califica si la persona está lista para amenizar un *pakilis*.

Por último, la reproducción es el proceso que se adquiere para poder socializar el aprendizaje, en este sentido, el artista tiene el mismo repertorio musical que expresa la misma forma de pensar *maseual*, las reproduce en distintos espacios y ambientes, especialmente en las fiestas familiares relacionadas con el compadrazgo o religiosas. En esta fase *ixmati* tiende a ser escrito y se conocen tanto otras culturas musicales como la lectura de notas y creación de la letra que pueden acompañar las melodías. Conviene recordar que en cada fase existen distintos niveles que posicionan a la persona de acuerdo con la función que tiene, la preparación y demostración de estas como se muestra en el siguiente diagrama.

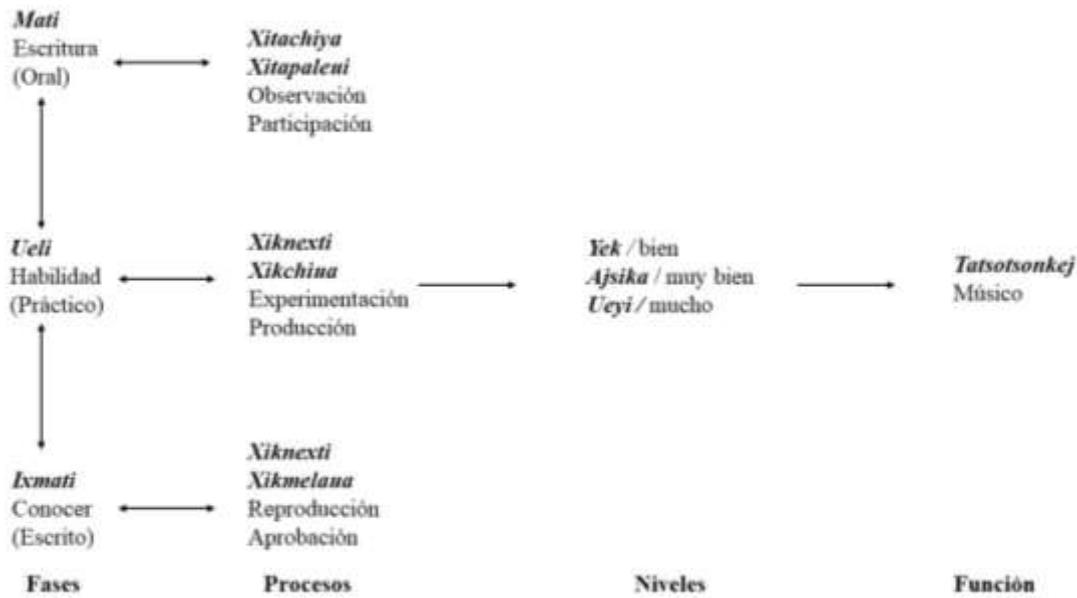


Ilustración 13. Procesos de adquisición de conocimientos musicales. Elaboración propia.

El sistema anterior por el que pasa el músico nos revela un interesante modelo de saberes y conocimientos locales que no sólo son sonoros, sino que también en otras disciplinas explicadas desde una perspectiva de reciprocidad entre lo biótico y abiótico. Así como de formación de valores y ética *maseual*. Bajo este mismo propósito sobre los *xochisones* como escritura y “sólo reconociendo el texto indígena como una entidad en sí mismo podemos abordar adecuadamente la cuestión de su estructura y de la secuencia interna de sus episodios” (Brotherston, 1997, pp. 78-79), ubicamos a este producto *maseual* como una obra intelectual con el término oralitura como sostiene Rocha (2018), que es el registro de los saberes de los abuelos que cargan un significado simbólico con el que se sustentan diversas explicaciones por medio de la interpretación. Las oralituras pasan por un proceso de lo oral a lo escrito y se dan a conocer a otras sociedades en otras lenguas en diferentes fuentes de registro.

Los *xochisones* son parte de las oralituras, se leen por medio de los elementos citados anteriormente, como son los instrumentos, los músicos especializados del tema, los sonidos y la lengua. La compresión de esta lectura sonora trasciende paralelamente al hablar y actuar bien, que son las bases del *yek-yetolis* o buen vivir, como se analiza en el siguiente apartado.

La música como sistema, base y construcción del pensamiento, refleja los saberes y conocimientos *maseual* a través del lenguaje sonoro. Por ello, hacemos un análisis tomando como base el verso de dos *siuasones* o *sones* de la mujer que son los que presentan mayor dinámica de innovación como se ha visto en el transcurso de este capítulo. Desde el lado lingüístico, encontramos los conceptos *taka-ita* y *taka-chiua* que son “el ver como humano” y “hacer hombre”, respectivamente. Dichas nociones no sólo nos invitan a considerar a un humano, planta, animal u objeto, sino que en su significado profundo manifiesta la relación entre todos los elementos del medio que se expresan en los versos y resonancias de los *sones*. Los sonidos nos ayudan a comprender otros lenguajes locales tal como sostenta Nora Bramer (2015) sobre la música de súplica de la cultura shuar ecuatoriana “los *ánent* son indirectamente funcionales en la cotidianidad, por servir

como instrumento de comunicación entre seres humanos y no-humanos y por poseer un poder protector en actividades cotidianas (p. 72).

En el contexto hispano esta concepción se conoce con el concepto de “antropomorfismo” que ha adquirido distintas perspectivas y significaciones con el paso de los años. Por ello, la finalidad de este apartado es mostrar las diferencias en cuanto a la visión de ambas sociedades y al mismo tiempo, reflexionar sobre la importancia de la investigación con un enfoque y desde las terminologías locales. El uso del concepto en español reduce la trascendencia del pensamiento *maseual* porque la forma de pensar que se encuentra en los *xochisones* tiene que ver con la perspectiva viva que sustenta la explicación de la realidad como han afirmado los autores y productores de dicha música.

Bajo esta misma dinámica se usa el concepto de “*tonal*” que claramente expresa la visión sobre el *takaita* y *takachiua* o “ver” y “hacer hombre” a los elementos que nos rodean para contrastar con la idea antropomórfica. Es importante señalar que el *tonal* está presente en muchas regiones *maseual* o nahuas con la misma carga conceptual, y es necesario considerar que en algunas regiones donde se habla dicha lengua, se le puede atribuir otra interpretación debido al grado de desplazamiento en la que se encuentre la cultura originaria por el contacto con el español.

El antropomorfismo es una corriente ideológica que ubica a los animales, plantas y objetos con aspectos y características humanas. El término derivado del griego significa literalmente “en forma de hombre” y refiere, incluso, a la atribución de ideas o realidades abstractas a existencias no humanas (Salcedo, 2011). Salcedo resalta que existen definiciones de antropomorfismo en la literatura científica en donde se reconocen capacidades psicológicas a distintas entidades. En este mismo sentido, existe el antropomorfismo genuino (real y simbólico) y el espúreo que responde a lo espontáneo, es decir, cuando se asigna alguna cualidad humana a algo no humano como una comparación (Pareyson, 1995).

Salcedo hace un análisis detallado sobre el concepto y retoma las ideas principales de diversos estudiosos en el área de las ciencias naturales. Explica

claramente cómo es que dichos investigadores rechazaban el término y presentan algunos puntos de vista para su defensa como herramienta para la divulgación de los conocimientos científicos desde la psicología a la zoología. En este mismo contexto, el término antropomorfismo adquirió un nuevo sentido a finales del siglo XIX en los debates sobre los estudios del comportamiento animal. Cuando Darwin propuso la idea de la evolución animal y para su fundamento de que los humanos y animales conllevamos ciertas características y rasgos de comportamientos e intelectuales, para tal caso, el pensamiento antropomorfo se hizo fundamental (Scotto, 2015).

En la época contemporánea el antropomorfismo se puede observar en distintos medios como en la industria documental y en las producciones cinematográficas infantiles en donde las narraciones y participaciones de las plantas y los animales presentan atributos humanos (Gonçaves, 2015). Además, de acuerdo con Ruano y Fernando (2011) es una corriente ideológica que ha existido a lo largo de la historia del hombre, dicha perspectiva ha sido atacada por la teoría pero no se puede erradicar en la praxis, afirman. De acuerdo con lo anterior, no es extraño encontrar acontecimientos religiosos y mitológicos en diversas culturas del mundo en los que participan animales y plantas para ofrecer una lección.

Se puede observar que el antropomorfismo, aquí llamado *takachiualis* y *takatalis* presenta diversas perspectivas de acuerdo al área de estudio donde se conceptualiza. Así mismo ha sido empleado para la explicación de los sistemas de conocimientos, de la naturaleza y humanos.

La música local expresa un pensamiento que podríamos colocar y etiquetar con este mismo concepto, sin embargo, desde la visión *maseual* no es un pensamiento espontáneo ni aterrador como se puede concebir en algunos pasajes donde se representa la idea antropomórfica con entes humanoides o monstruos con partes humanas. Las canciones en los pueblos amerindios cumplen una función que se conecta con la realidad y contexto como se puede sustentar con la siguiente afirmación.

La mayoría de esas canciones tratan de animales u otros seres no-humanos. Aparentemente se trata de metáforas, empleadas para no mencionar directamente a una persona. Se utiliza el nombre de un animal que compartiría cierta cualidad con la persona referida y no mencionada. (Brabec, 2015, p.101).

La concepción que se expresa en los *xochisones* va más allá de una representación de la imaginación, figura artística, literaria o mítico-mágica. La relación que existe entre lo humano, animal, u objeto es intrínseca y sustenta la vida del hombre que se engloba en el concepto de ***tonal***.

En contextos mesoamericanos y *maseual* (nahua) contemporáneo, es necesario retomar el aporte del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2013) quien afirma que esta manera de pensar involucra el reconocimiento de las expresiones orales como “una realidad simbólica”. Bajo esta misma perspectiva, Duchesne (2017), en su artículo “*Brotes de teorías de plantas y reflexiones amazónicas*” sostiene que las plantas tienen la misma inteligencia y necesidades que los seres humanos. Esta afirmación no está alejada de la ciencia “moderna” ya que en ella se reconoce que las plantas tienen sensibilidad, afecto y necesidades similares a las de los humanos.

El *tonal* en las sociedades amerindias, sustenta la vida de las personas, donde la naturaleza es un espacio de convivencia. Es decir, tanto los elementos bióticos y abióticos se complementan (Duchesne, 2017). Las plantas ayudan a la supervivencia de los humanos y de los animales, y los animales de las plantas y de los humanos. Esto se puede ver en las diferentes historias o experiencias que comparten las personas adultas con una trayectoria considerable en la vida.

En las historias, relatos, *tajtolmejo* *sanilmej* siempre resalta la formación para el cuidado y el respeto al medio ambiente, así como de los valores que rigen la sociedad. En ellas predomina la manera en que los animales y las plantas interactúan con los humanos y al mismo tiempo se socializan los saberes y conocimientos sobre zootecnia, biología, astrología y otras disciplinas que se cimientan desde un acontecimiento real.

Para entender qué es el *tonal*, es relevante asistir a las palabras de los ancianos *maseualmej* expresados dentro en las piezas musicales. Los *xochisones* son el puente de expresión de esta ideología del *tonal* viva en el pueblo *maseual*. En muchos versos de la música local actual, aparecen animales o plantas que se pueden considerar como el *tonal* de una persona, de la misma manera aparecen nombres de montañas o lugares sagrados, principalmente en los *sones* de la mujer. El *tonal* literalmente significa “día o sol” y se interpreta como “*aksa akin temaka nemilis*” ‘aquel ente o elemento dador de días o de vida’ como afirma Vázquez (2019). Todas las personas tenemos un *tonal* que inicia con el nacimiento y termina con la muerte. El *tonal* puede ser un animal o un árbol, y es protegido por las montañas en tierras cercanas o lejanas, y las características o habilidades que este tiene, son las que posee el individuo.

Si el *tonal* es un *tekuani* u ocelote la persona tiene características propias del animal como la agilidad, si se trata de una ceiba la persona es fuerte y protectora. En este caso, puede asemejar a un antropomorfismo genuino o real como sostiene Pareyson (1995), contrario a lo que se puede escuchar cuando una persona que muestra una actitud fuera de lo común como el ser muy grosero e irrespetuoso, “*titskuintonalej tak*” ‘quizá tu *tonal* sea un perro porque te comportas o hablas así’ (Vázquez, 2019), en este caso, como espúreo o espontáneo (Pareyson, 1995), puesto que el *tonal* no es un animal doméstico. En este último caso es una expresión que el hablante identifica que es falso, y en la mayoría de los casos, en forma de burla o para no mencionar directamente a la persona (Brammer, 2015)

En este mismo sentido, va más allá de lo “genuino” y “espúreo” porque se puede observar cómo es que los animales y las plantas son los que transfieren las cualidades humanas, y lo más importante, la vida, lo que deja sin opción reconocer que son elementos no menos inteligentes que el hombre. Son rotundamente acertadas las palabras de Viveiros de Castro (2013) cuando refiere que en las culturas amerindias se piensa que “los animales eran humanos”, contrario a la postura de la ciencia moderna sobre el origen de la humanidad, la cual sustenta que “las personas éramos animales”.

Para los *maseualmej*, seguimos siendo animales o plantas y humanos a la vez, la relación intrínseca que revela el *tonal* es impresionante, de tal forma que la regla de la vida es que si el *tonal* muere en un accidente o es atacado por otro *tonal* o cazador para el caso de los animales, el humano muere. En tal caso, una persona *tamatini* o sabedora puede identificar o diagnosticar por qué y cómo fallece el *tonal* porque la persona presenta señales en el cuerpo. “*Amo niman se miki, panoua eyi tonal, achto mota keniuj kikokojkej motonal*” ‘una persona no se muere pronto, pasan tres días, se ve primero cómo es lastimado el tonal’ (Vázquez, 2019).

Si es lastimado o herido el hombre permanecerá hasta que éste se recupere. Cuando se tala un árbol que es *tonal* de alguien, se mata a un humano y se dice que el *tonal* ha decidido dejar de ser dador de vida, existen casos en donde se resiste y en los sueños se pide no hacerlo o simplemente se deja el plan para después. El pasaje anterior es interpretado que el *tonal* ha decidido seguir dando vida al humano. Algunas personas de la comunidad sostienen que se puede salvar un *tonal* de algún peligro a través de los sueños, aunque también existe la posibilidad de atacarlo o ponerlo en peligro cuando se trata de un combate entre humanos.

Para el sustento de lo expuesto, citamos el verso del *son napaniuaya mokalteno* ‘pasaba por tu casa’ ejecutado por la familia Hilario grabado en el año 1994. En este pasaje se puede ver cómo el músico expresa que después de morir se convertirá en un armadillo, al final del último verso en *nikisatiuj kampa tikochi* ‘llegaré hasta donde duermes’ está expresando la habilidad del animal, en lengua *maseual* con el verbo *nikisatiuj* ‘llegaré’ carga todo el proceso que hace el animal para construir su madriguera. Así mismo visualiza que “una persona es animal”, al morir se convierte en un ser pequeño y común, regresa al mundo de los vivos para continuar siendo la inspiración de los versos del *xochison*.

Transcripción <i>maseual</i>	Traducción al español	Interpretación
<i>Nochipa nimitsiliyaya nimokuepas niayotochin, nimokuepas niayotochin, nochipa nimitsiliyaya.</i>	Siempre te decía, me convertiré en armadillo, me convertiré en armadillo, siempre te decía.	El armadillo representa al músico, este animal aparece por la habilidad que tiene de excavar. El verso original tiene un estilo humorístico,
<i>Nochipa nimitsiliyaya nimokuepas niayotochin,</i>		

<p><i>nimokuepas niayotochin, nochipa nimitsiliyaya.</i> <i>Nochipa nimitsiliyaya nimokuepas niayotochin, amo keman ximomojmoujti nikisatiuj kampa tikochi.</i></p>	<p>Siempre te decía, me convertiré en armadillo, me convertiré en armadillo, siempre te decía. Siempre te decía, me convertiré en armadillo, nunca te espantes llegaré hasta donde duermes.</p>	<p>característico en muchos sones que se usan para alegrar y hacer reír a los usuarios. El músico busca un animal que lo represente para dar el mensaje que quiere transmitir al final del verso. Normalmente busca una rima con el nombre del animal y la palabra con la que cierra (<i>ayotochin</i> y <i>kochi</i>).</p>
--	--	---

Tabla 18. Versos del *xochison*. Elaboración propia.

La repetición de las expresiones es muy marcada, conviene mencionar que esta forma de enunciar representa una espiral. Se aprecia que la primera línea se corta a la mitad para iniciar con la segunda y terminar con el inicio de la primera. La secuencia continúa y se repite tres veces y en la última línea se da el mensaje. El mensaje refleja la idea que se tiene sobre la existencia del hombre con relación a su *tonal* planta o animal.

En el *son* de *masat* o venado se puede apreciar otra expresión semejante, el registro digital de este verso se hizo en el mes de diciembre del año 2018 con el trío musical *pakilis*. El venado es un animal representativo en muchas culturas mexicanas. Es un animal venerado y representa la pureza que adquiere actitudes y comportamientos como los humanos.

Transcripción maseual	Traducción al español	Interpretación
<p>¡Masat, masat! ¿Kani tinemi? Nijin moueyinan mitstemojtinemi. Nijin moueyinan mitstemojtinemi. ¡Masat, masat! ¿Kani tinemi?</p>	<p>¡Venado, venado! ¿Dónde andas? Tu abuela te anda buscando. Tu abuela te anda buscando. ¡Venado, venado! ¿Dónde andas?</p>	<p>El venado es un humano al que el músico le dedica sus versos. Existen varias versiones y normalmente cuentan una aventura que vive dicho animal. En algunos casos se dice lo bueno o malo que hacen los humanos de acuerdo con las experiencias de los</p>

		que tocan o de los usuarios.
--	--	------------------------------

Tabla 19. Verso del *xochison*. Elaboración propia.

En esta cita se observa que la expresión inicial es la misma que cierra el mensaje central del verso, es decir, representa un círculo. La diferencia entre la temática del verso anterior, es que en la primera refiere al pensamiento sobre la continuidad de la vida después de la muerte y en la segunda se trata de una situación cotidiana con un inicio y un cierre del acto.

En este mismo sentido, el pasaje nos refleja que “el animal es humano” que vive las aventuras, en la mayoría de los casos, las temáticas son relacionadas con cuestiones familiares. En ellas se transmite la importancia que tiene una madre, la crianza de los hijos y el respeto hacia los mayores. En otras también sobre la concepción de las relaciones amorosas internas.

Los versos con estilo espiral representan el pensar donde no se deja a un lado lo que podría ser pasado sino retomarlo para seguir construyendo nuevas experiencias. Por otro lado el estilo circular representa el pensar de cerrar los actos. Como el caso de las fases del pakilis todo cierra porque es el que permite la realización de nuevas experiencias como afirman las organizadoras del baile Pérez y Mancilla (2019).

Es importante destacar que los animales, las plantas y otros objetos son agentes sociales que intervienen en el tejido social para la interpretación de la realidad. Existen otros *sones* con nombres de plantas como el *xalxokoxochit* o flor de guayabo, uno de los *sones* representativos de los *xochisones*, el que se toca en San Miguel no tiene versos, y de acuerdo con los músicos, en el leguaje sonoro se expresan los sentimientos, afectos y actitudes de las plantas. La planta es humana y representa al músico, como expresa Luis Monterde (2019), el guayabo muestra un sentimiento humano. Por ejemplo, el que se toca en Huitzilan, la cabecera municipal contiene el siguiente verso: “*xalxokokoxochit tami mapixauj, keman tiknemilij tinechkauati*” ‘Cuando decidiste alejarte de mí, la flor de guayabo, se

marchitó', como se observa, la planta muestra un sentimiento de tristeza por el acontecimiento.

Aaron Hilario (2019) nos explicaba una anécdota cuando su esposa pegó a un perro pequeño, y como respuesta, la madre de este, mordió a la señora. El músico resalta que el animal tiene *talnamikilis* como nosotros los humanos, y en las melodías se refleja, así lo sostiene en la siguiente afirmación.

Miyak cosas tikijtos, teyin tiueli amo importa yoltok, teja xikcantarouili ueli se cantarouilis se tepet, se tokniuj ticantarouilia, kijtoskej tej xitapaktisan por eso sekiliya pakilis. Kipiyake no tenemiliya se okuilin, se ikonetsin kipiyake no kitemoua, kemej se tokniuj. Masat kitemoua ikoneuj, chokatinemi kitemojtinemi ikoneuj tajkon, moliya, tajkon kitsitskilijkej, kan yajki, kipiyake kitemoua. Nochin tapiyalmej no tanemiliyaj kemej se tokniuj. ‘Muchas cosas puedes expresar, lo que puedes sin importar si está vivo, tu cántale, puedes cantarle una montaña, una persona, significa que tú des alegría, por eso se llama alegría. Forzosamente un animal también piensa, su cría también la extraña como una persona. El venado también busca a su cría, anda llorando por ella, piensa tal vez, quizá le cazaron, dónde andará, inexcusablemente busca a su hijo. Todos los animales piensan como los humanos’.

Pese a que muchos investigadores calificaron como “ideología fallida” o como un proceso en una época de ingenuidad pensar que los objetos, plantas y animales poseen cualidades humanas (Salcedo, 2011), podemos apreciar que en los pueblos amerindios el *tonal* sustenta el pensamiento local y es una manera de explicar e interpretar una realidad. El *tonal* nos ofrece una visión incluyente, y su entendimiento, como herramienta para la construcción de una mejor convivencia. Bajo esta misma perspectiva, la idea sobre el *tonal* se encuentra en distintas disciplinas como en la ecología, sociología, psicología, educación, lingüística, literatura, y en las ciencias naturales como la biología y sus ramas auxiliares, la botánica y la zoología. Esto es evidente en los *xochisones*, en los versos de los

sones se incita y socializa el pensar que rige las actitudes, la salud, la lengua y la estructura social.

El *tonal* da origen al *takaitalis* y *takachiualis*, y ha sido un medio ideológico para el cuidado y mantenimiento de los pueblos originarios. La naturaleza se ubica como elemento esencial de la vida humana, como complemento y no es vista como un recurso aprovechable. Aunque en la actualidad la tala inmoderada de árboles está presente, responde a las dificultades económicas que atraviesan dichas sociedades. Además muestra el desplazamiento ideológico frente a las dominantes y separables entre humano y naturaleza.

Los animales, plantas y objetos comparten un lenguaje con los humanos que no necesariamente es sonoro o gestual, y aunque en este discurso no se trata de entender el comportamiento de dichos animales ni de las plantas, es necesario destacar que dependiendo el *toni kinemilia* o el qué piensa (el animal, planta u objeto), es lo que determina qué tipo de mensaje da al humano. Esta cuestión en los pueblos originarios no es interrogada, puesto que dichos agentes cumplen una función comunicativa con el hombre.

Los elementos mencionados intercambian lenguajes que comparten mensaje a la humanidad cuando estos no tienen la posibilidad de interpretar lo que se encuentra alrededor interviniendo como “agentes sociales” (Latour, Bruno, 2005). Es importante destacar que existen agentes que comunican el bien y otros transmiten información sobre presagios. Es común que el mensaje se transmita por medio de los sueños cuando el animal no se encuentra cerca del *xolal* o pueblo.

En la sierra de Puebla habita un pájaro pequeño en los *akaualaj* o matorrales que es conocido en idioma *maseual* como *pilinchi* o ave diminuta, esta ave tiene la fama de ser una mensajera para situaciones no favorables para la persona o familia que le canta cerca. En español local se conoce como la malagueña o pájaro chismoso. La comunicación entre el *pilinchi* y los humanos es sobre alguna situación que podrá ocurrir en un lapso de veinticuatro horas aproximadamente. Muchas familias o personas tratan de evitarlo o comunica a los demás mantenerse en alerta. Las situaciones van desde una discusión familiar hasta una desgracia o accidente.

En cuanto a las plantas, el carrizo o tipo de caña local avisa a los humanos sobre algún *tetsauit* o desastre a ocurrir cuando florece en periodos fuera de lo común. Los ejemplos sustentan por qué el pensamiento sobre el *tonal* nunca ha sido ajeno a la humanidad mientras el hombre ha sido parte de la naturaleza.

En la actualidad el *tonal* debe ser una herramienta para entender a las distintas sociedades del mundo. Debería permear en los estudios modernos en las distintas disciplinas donde se encuentra presente su expresión, como en la educación y en la formación de investigadores a sociedades originarias. Como una forma de entender el tejido social, promueve una relación incluyente que nos lleva a la resolución a las distintas problemáticas sociales causados por el hombre entendido hasta ahora como el único racional e inteligente en el universo.

La visión *tonal* en los pueblos ha permanecido por muchos años y ha sido una herramienta viable para la generación y socialización de los saberes y conocimientos locales. Ha sido un referente para la existencia humana en una relación entre el pensamiento-lenguaje, ética y naturaleza.

Los espacios y contextos permiten a los músicos adquirir saberes, habilidades y conocimientos. Estos se manifiestan en las distintas temáticas de los sones. En este apartado observamos la base que cimienta el pensar de los *maseualmej* que no sólo se puede encontrar en el sistema musical sino que en otras elaboraciones como la medicina, la siembra o los textiles. En el siguiente capítulo hacemos una sugerencia sobre la consideración de los elementos que hemos visto en la investigación en sociedades amerindias.

Capítulo IV. *Ika tamij nauin. Son de cierre (para la finalización de los cuatro)*

Estudios desde la perspectiva local, otra manera de hacer investigación desde la cultura propia

“ueli se kimachtiya, kipata itanemilil. Kinemiliya itatsotson uan kiyelkauaya okseki den pitsotanemilil” ‘se le puede enseñar, cambia su pensamiento. Piensa en la música y se le olvidan los pensamientos sucios’.

Juan Hilario (2019).

En este apartado de reflexión, conviene retomar la afirmación de Bruno Latour (2005) sobre su Teoría Actor-Red en cuanto a que “ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar *no-humanos*” (p. 107). En este capítulo hacemos un recuento de los componentes (humanos y no humanos) que se consideraron en esta investigación para cumplir con el objetivo de acuerdo con la propuesta teórico-metodológica.

Al estudiar los elementos, expresiones y producciones desde un enfoque local no basta con el asistir a los escenarios y ambientes donde se llevan a cabo dichas manifestaciones. Existen diversas técnicas participativas que ayudan al investigador a acercarse a los contextos porque la mayoría de las veces es una persona ajena a la colectividad que explora. Así mismo podemos encontrar varias investigaciones que retoman la lengua, los términos y los productos tangibles e intangibles para la interpretación de la cultura que en la actualidad son la base para entender a las sociedades.

Es muy interesante preguntarnos qué pasa cuando una persona interpreta su propia cultura, sus elementos y productos con los que ha convivido desde la infancia, donde comparte el mismo idioma y dinámicas de integración comunitaria. Estamos seguros desde nuestra capacidad como personas que entendemos a la

diversidad, que obtendremos otra manera de explicar y ver los medios que rigen los pueblos minoritarios indígenas en este caso. Los estudios que actualmente tenemos nos ayudan a sustentar la importancia de que debemos dialogar con las personas que pertenecemos a dichos pueblos, a las que no se les ha dado un espacio de expresión, para alcanzar una justa interpretación.

Lo anterior nos motiva a mirar a los pueblos y sus producciones no como objetos, ni manifestaciones simples que tienden a ser explicados con términos y sistemas canónicos estudiados con métodos forzados porque incumplen ciertos decretos académicos occidentales. La gran mayoría de las indagaciones no llegan a proponer que la música, la comida, los textiles y las historias son procedimientos de intelectualidad local; esto hace que todo se ubique con y en conceptos que reducen el significado y función que se tiene de dichos mecanismos en las poblaciones de estudio.

Ante lo expuesto, en esta investigación hacemos un primer acercamiento con los *xochisones* y con el uso de las terminologías locales como sistemas del saber y conocer, de esta manera, explicar y entrever tanto la visión como el pensamiento *maseual*. Como miembro de esta sociedad, estos sistemas son parte de nuestro mundo, nuestra forma de expresión, percibir y manifestar la realidad, por lo tanto, no pueden ser tratados como “objetos” de estudio para marcar y resaltar que somos diferentes por nuestras “tradiciones”.

Como se pudo observar en el capítulo 3, la música tiene un espacio esencial para los usuarios y de los mismos músicos. La música tiene un espacio esencial en la comunidad, tanto para los intérpretes como para la gente que se relaciona con ella. Es un elemento que forma a la persona con una mentalidad buena y aceptable para la sociedad, además, en ella se guardan distintos procesos del método de enseñanza local que nos pueden servir como modelo de fortalecimiento del pensamiento ancestral. Bajo esta mirada, conviene resaltar lo que Viveiros (2009) sostiene sobre el devolvernos una imagen de nosotros mismos, y al mismo tiempo precisar que las metafísicas occidentales no se pueden usar para describir todas las cosmologías no occidentales.

Lo anterior no significa descartar lo que se ha hecho con la intención de “entender a los otros”, sino abrir nuevos horizontes para visibilizar la capacidad intelectual *maseual* a través del diálogo con las teorías y tecnologías existentes, y con las que se encuentran en las comunidades, gran mayoría de las veces impregnadas en la tradición oral. Es decir, hacer un nuevo enfoque en los estudios del hombre y su medio, indiscutiblemente hecho por estudiosos preferentemente hablantes, pertenecientes al lugar y usuarios de los procedimientos que se tratan. Para ello sabemos que aún tenemos mucho camino por recorrer, desde los espacios de formación y la flexibilidad de las disciplinas que se involucren, puesto que es una tarea multidisciplinaria.

Las instituciones actualmente no forman al indígena para reflexionar sobre su propia cultura e idioma (Tuhiwai, 1999) sino que se le dota de teorías que debe aplicar, en algunos casos, en sus propios pueblos viéndolos nuevamente como los “otros”. Aquí es perceptible la inconsideración de las sociedades minoritarias y sus aportes, existe un “diálogo entre fantasmas” en palabras de Toledo (2011).

Para devolvernos la imagen a través de nuestros propios estudios comunitarios es indispensable considerar diversas variables que intervienen en el campo y sistema que se trabaja. El pensar de los pueblos amerindios o *maseualxolamej* se basa en el *takaitalis* o *takachiualis* que es el “ver” y “hacer hombre” a los componentes con los que interactuamos. Por ello, en esta reflexión hacemos una sugerencia sobre la importancia de considerar los elementos en cuestión de acuerdo con el medio de construcción del conocimiento *mati* o saber, *ueli* o poder e *ixmati* o conocer. Es importante recalcar que es adaptable para diferentes tejidos, temas, lengua o cultura que cumplen con las características abordadas.

Uno de los puntos de mayor relevancia es el espacio como escenario de producción de los saberes, habilidades y conocimientos. Los componentes bióticos y abióticos del espacio-ambiente son los que determinan cómo y qué se ejecutan y dónde se llevan a cabo las producciones. A pesar de que un determinado lugar

pertenezca a la misma cultura y se hable una lengua o variante similar siempre se encontrarán diferencias en sus realizaciones.

Lo anterior nos da a entender que no se pueden generalizar ciertos aspectos de los sistemas de saber y conocer, aunque se pase por los mismos procesos, de acuerdo con los contextos y geografía pueden diferir de manera significativa. Por ello, comprender a la comunidad nos ayuda a obtener el *matilis* o la sabiduría, que es la primera fase fundamental que se adquiere por medio de la observación y participación directa e indirecta.

La adquisición de saberes no consiste en registrar por medios escritos sino comprobar y ratificar a través de la conversación, es decir, a través de la oralidad. Por lo tanto, implica saber escuchar, al mismo tiempo que favorece obtener diferentes niveles del saber. Estos niveles que se adquieren en el espacio son los que llevan a una interpretación cuando se llega a la fase del conocimiento que es de registro analítico.

En este mismo sentido, las terminologías locales deben considerarse como base para toda investigación en poblaciones originarias como afirma Tuhiwai (1999). La indagación sobre el significado literal, contextual e interpretativo de estas no sólo nos permite conocer la función y la importancia de las producciones que se estudian, sino que en cada concepto se encuentra la perspectiva y los procesos intelectuales con los que se cimienta una cultura.

Bajo esta misma perspectiva, estudiar desde las terminologías locales es reconocer y posicionar la lengua y el pensamiento de las minorías como se ha hecho con las dominantes. Conviene recordar las palabras de Juana Vázquez (2019) “*itech totajtol yetok totanemilil. Se tajtoua ya ijkon se talnamiktiuj ya*” ‘en nuestra lengua está nuestra existencia. Se aprende a hablar, así adquirimos nuestro *talnamikilis* o encuentro con la tierra’. Expresiones similares se pueden encontrar en los distintos contextos donde se comparte el *tajtol* o palabra.

Como se observa, no retomar los conceptos como expresión del pensamiento en la propuesta teórico-metodológica sería sinónimo de ejercer una “violencia epistemológica” como sostiene Toledo (2011). Por este motivo el aprobar

el significado comunitario del tema que se trata es generar una propuesta desde una perspectiva *emic* y del mismo modo sustentar con las aportaciones de los interlocutores y con la información obtenida con las técnicas que se usan en el contexto.

En cuanto al sustento con las aportaciones de los interlocutores nos referimos al hacer el diálogo con las teorías, autores e investigadores académicos, un diálogo de saberes para inmiserir la oralidad y la escritura en términos occidentales. En este mismo argumento Toledo (2011) resalta que los interlocutores que son los autores de las distintas creaciones comunitarias, no adquieren el papel como tal porque no cumplen con los requisitos del sistema canónico, no cuentan con estudios formales ni títulos doctos.

Desde la perspectiva *maseual* existen diferentes títulos orales como el *tamatini*, el que sabe y dota de sabiduría por medio de la palabra. Esta función también se conoce como *tajtolmatikej* o sabedor de palabras, *tajtouani* o el que habla. La siguiente función es el *tamachitijkej* o el que enseña, el *tanextilijkej* o el que ilumina, en estos roles las habilidades para la transmisión del saber y conocer son indispensables. Por último, se encuentra el *taixmatijkej*, el que conoce, lee y escribe o *tajkuiloua*. Este último transmite el conocimiento por medio de la oralidad, habilidad y escritura (Vázquez, 2019) como se vio en el capítulo tres. Una persona puede ocupar las diferentes ocupaciones siempre y cuando haya pasado por las fases, procesos y alcanzado un nivel adecuado.

De acuerdo con lo anterior, es innegable dar el papel a los interlocutores como autores, de hecho cuando empleamos el término oralituras, Rocha (2012) afirma que el trabajo de un oralitor es el registrar e interpretar los sentires, saberes y conocimientos de los abuelos, es decir, el investigador construye una interpretación que no se ubica como autor de lo que da a conocer a través de la escritura y en otras lenguas. Esta aportación se puede interpretar al decir que el investigador es autor del producto que genera como una antología, poemario o libro, mientras que para la construcción del conocimiento presenta diversos autores.

En este sentido, nos posiciona a reflexionar sobre las aportaciones de Turner (1964) sobre la triple exégesis, el hacer una interpretación diferenciada que retoma los conocimientos de las personas expertas del tema, los usuarios y los intérpretes investigadores. De esta manera se discurre por lo empírico, la práctica y la experimentación, es decir, una construcción de voces, acciones y visiones.

El reconocimiento de la intelectualidad local inicia desde el uso de un vocabulario incluyente. Por eso no se puede seguir empleando el concepto “informante”, y a pesar de que en la actualidad han proliferado distintos vocablos como “colaboradores”, en este trabajo se ha aplicado el término “interlocutor” como ya defiende Miguel Alberto (2003,) entendido como aquel que con su participación habla, oye, y aporta en esta construcción e interpretación de conocimientos.

Conviene reflexionar también el aporte de James Clifford (2001) sobre la autoridad etnográfica y cuestionarnos, ¿quién ha tenido el poder y la autoridad de decir quiénes somos los que hablamos una lengua y tenemos una cultura diferente que el español? Los *maseual* nos enseñaron que somos “*maseual*” porque trabajamos, vivimos y nos relacionamos con el campo. Nuestra lengua se llama *mexikanoj* o *maseualtajtol* pero eso jamás se nos enseñó en la escuela formal, es más, nos dijeron que somos nahuas y aprendemos allá que somos indígenas. Cuando reconocemos a los interlocutores como autores de las producciones, damos autoridad y voz para hablar y reconocerse a sí mismos.

Con lo anterior, las metodologías y las técnicas existentes con las que se conciernen las locales deben ser herramientas para una construcción de nosotros mismos. Discernir la relación de los elementos que se encuentran separados entre la distancia y de la cercanía misma. Como se ha mostrado, la academia ha separado la vinculación entre comunidad y mentalidad de los universitarios indígenas, y a pesar de estar sumergido en los mismos contextos, es difícil cuestionarnos qué ocurre en nuestro entorno, porque parece que lo que tenemos no tiene sustento para llamarlo conocimiento, no ayuda en nuestros tiempos y los sistemas se consideran viejas prácticas.

Otro de los elementos de mayor escala dentro de la investigación es el sistema o producción que se explora, que en diversos estudios se conocen como “expresiones” culturales o tradicionales. En este sentido, reconocer como parte del producto intelectual de la sociedad que rige, porque como se ha expuesto, en los *xochisones* se encuentran implícitos diferentes procesos para la construcción, socialización y adquisición de saberes, habilidades y conocimientos. Es decir que el *talnamikilis* como la música, las historias orales, los bordados y otros, no sólo las usamos en los ritos como “mágico-religiosos” sino que nos forman como humanos y con ellos interpretamos la realidad.

En esta misma línea de análisis, como asevera Brotherston (1992) son textos escritos en otros sistemas, considerados como “libros del cuarto mundo”. Estas producciones como “sistemas de saber y conocer” pocas veces reconocidas como tal, son usadas como objetos de estudio para la compresión de sus autores. De tal manera que el mismo sistema global ha suprimido la intelectualidad indígena en donde investigadores han obtenido privilegio con los hallazgos que han hecho posicionándose como autores del conocimiento. Se respaldan por grandes instituciones y corporaciones por medio de políticas de propiedad intelectual. Este ejercicio ha provocado un “extractivismo intelectual” que opaca las capacidades del pensar de las personas y las funciones de las elaboraciones locales como resalta Vandana Shiva (2010).

Como hemos observado a lo largo de este discurso, en las sociedades amerindias todos los elementos están intrínsecamente relacionados y otro de los aspectos que pocas veces se consideran en los trabajos en estos contextos en cuestión, son la capacidad y el papel que se les atribuye a los componentes que se involucran en las producciones como agentes de una red de reciprocidad entre lo humano y no humano. Entonces “cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor, si no tiene figuración aún, un actante” (Latour, 2005, p. 106).

De acuerdo con las palabras de Latour, la acción social no sólo es llevada a cabo por los humanos sino que también es asistida por diferentes tipos de actores

que cuentan con la habilidad de transportar dicha acción de distintas maneras, con otras fuerzas y no sólo las del hombre. Así mismo, en la visión local se pudo observar que los elementos intervienen de distintas maneras con los usuarios y productores de acuerdo al tipo de sistema que se refiera.

Ante este juicio, tanto los animales, plantas y componentes no vivos comparten un lenguaje que se transmite de distintas maneras, como el instrumento por medio de los sonidos, la vegetación cuando florea fuera de su época y los animales por el canto o comportamiento. Las interpretaciones dependen de la visión de la cultura sobre lo bueno y lo malo, así como el tipo de agente que se involucre.

Los humanos atribuimos a los no vivos tareas con acciones que son para seres vivos, y eso muestra que estos componentes se encuentran en nuestro entorno sin ser mencionados. Estos agentes pasan a ser intermediarios, commensurables por el significado que tienen muchas veces como símbolos con un significado que mueve el tejido social, el comportamiento y acciones de todos los participantes. Una relación entre cosmovisión, acto-ritual y símbolo.

Para cerrar, en una interpretación o explicación cultural es preciso retomar todos los componentes que median en las producciones. De esta manera, se puede comprender un sistema desde el material físico, de lo observable, los reconocimientos como bases de afirmaciones y las interpretaciones-significados (Turner, 1964). En el siguiente cuadro se presentan algunos puntos que se tomaron en cuenta en esta investigación de acuerdo con las necesidades e intereses para la respuesta a nuestro objetivo. Los términos que se usan en lengua *maseual* muestran que los sistemas de “saber” y de “conocer” se relacionan con el trabajo, entendido para los *maseualmej* como una ética (Good, 2003).

Componentes	Consideración	Aspecto
Espacio contextual <i>Xolal</i> (pueblo)	Como escenario de producción <i>Chiualisyan</i> (lugar de trabajo)	Datos históricos Prácticas locales Lengua Religión Flora y fauna Habitantes Estructura local

Terminología local <i>Tajtolmej</i> (palabras)	Como expresión del pensamiento <i>Tanemilil</i> (pensamiento)	Datos lingüísticos Significado literal, libre, interpretativo y contextual
Interlocutores Colaboradores Participantes <i>Tokniuan</i> (hermanos/personas)	Como autores <i>Tamatinij</i> (sabedores) <i>Tamachtianij</i> (enseñantes) <i>Taixmatinij</i> (conocedores) <i>Tekitinij</i> (trabajadores)	Espacios de interacción y dedicación Historia de vida
Manifestaciones Expresiones Tradiciones <i>Uikalismej</i> (Formas de vivir)	Como sistemas de saber y conocer <i>Chiualismej</i> (trabajos)	Función social, cultural, religiosa dentro de la comunidad y región Espacios y dinámicas de ejecución, aplicación o participación
Elementos Símbolos <i>Manamikmej</i> (herramientas)	Como agentes <i>Tapaleujyanij</i> (ayudantes)	Significado Uso Interpretación de los usuarios y productores

Tabla 20. Componentes a considerar. Elaboración proia.

Conclusiones

In xochisones: construcciones y bases de conocimiento maseual nació como una propuesta que permitió profundizar y reflexionar el pensamiento *maseual* a través de la música; los *xochisones*: como sistema de saber y conocer local. Lo anterior mostró la importancia de la intelectualidad de las minorías a partir del estudio de la cultura y de la lengua propia. En este mismo sentido, se problematizó la situación actual de la perspectiva académica hacia las poblaciones y prácticas subalternas, en donde pocas veces son reconocidas como productoras eruditas de los temas que se estudian.

Los conocimientos locales no son reconocidos porque se justifica que no pasan por rigurosos procesos para que obtengan validez. Ante esto, todo se sitúa con el término “saber”, en algunos casos, usado como sinónimo de “conocimientos”, sin examinar si en las comunidades tienen una percepción distinta de la que se dicta en la academia. Conviene recalcar que durante muchos años se ha etiquetado lo “indígena” como problema para el desarrollo de nuestro país, aunque la dificultad no se encuentre en tales contextos, ya que a lo largo de la historia los pueblos indígenas han tenido sus sistemas propios para la solución de problemas.

A partir de la aportación de diversos autores que se dedican al estudio y creación de postulaciones que sugieren retomar la configuración originaria en la investigación, se aplicó la corriente sobre el **perspectivismo amerindio** como la manera en que los pueblos originarios interpretan una realidad a través de las producciones culturales y símbolos como la danza, las historias, las músicas, los textiles, entre otras.

En tal caso, el perspectivismo amerindio es un medio ideológico que conecta con la visión *maseual* por medio de los *xochisones*. Por otro lado, la **oralitegrafía**, es el puente que ubica a la música local como una fuente de conocimientos-textualidad.

De la misma manera se profundizó sobre la conceptualización académica de los conceptos “saber” y “conocimiento” y sus diferentes denominaciones como

“local”, “tradicional” o “indígena”. Lo anterior para contrastar con la visión local sobre el uso, función y significado en diversos contextos de estos mismos términos.

Por consiguiente, se indagó sobre la construcción del saber y conocimiento *maseual* haciendo mayor énfasis en las terminologías “*mati*” o saber e “*ixmati*” o conocer, entre otros conceptos como el *talnamikilis* entendido como una concepción polisintética en los sistemas de producción. La aplicación de estos léxicos permitió conocer sobre las fases, procesos y niveles que pasan las personas para la adquisición de los aprendizajes. También se pudo comprender que desde esta visión se considera cómo, dónde y qué se sabe o se conoce.

Los términos que se analizaron son usados de manera frecuente en los diferentes contextos comunitarios, es decir, la vitalidad de la lengua y sus componentes siguen vigentes. Por tal razón, la validez y la importancia que tienen es indiscutible, el registro se realizó gracias al dominio y convivencia con las personas de todas las edades en los diferentes ambientes dentro de la colectividad.

El concepto *talnamikilis* se interpretó dentro de sus múltiples significados como la perspectiva y parte del sistema de construcción de lo que se sabe y se conoce porque en su estado nominal incluye las experiencias, la música, las historias, las opiniones y las palabras que se comparten. El *talnamikilis* es la conciencia y la capacidad de poder llevar a cabo diversas tareas y trabajos que favorecen el desarrollo de las personas.

Bajo esta misma dinámica, se puntualizó sobre la música “tradicional indígena” y la local de San Miguel del Progreso. Se discutió en cuanto a los estudios de la música de los pueblos con métodos y herramientas antropológicas participativas, como la etnomusicología. En este caso, se considera la música como un producto cultural y para su estudio, la cultura es la base fundamental.

En otro contexto, los musicólogos indígenas no son reconocidos porque no tienen títulos escolares que avalen su conocimiento musical, esto porque los pueblos originarios rompen con los estatus canónicos que no sólo reflejan las visiones culturales, espirituales y evocaciones sino que va más allá de las

perspectivas y contextos como escenarios de producción basados en la vida social, política y sitios no visibles.

La música indígena se encuentra en constante cambio y también resiste discriminación que la orienta al riesgo por ser desplazada por otros géneros dominantes. Por eso, al comportarse como elemento primordial como la lengua, presenta variantes y diferentes usos de acuerdo con los argumentos, por último, también puede ser tratada y estudiada como los idiomas desde métodos y técnicas universales.

Para la mediación y vinculación comunitaria se utilizó la etnografía y técnicas participativas como la observación y la conversación en lengua *maseual* con las siguientes características. Para la observación se consideró toda aquella llevada a cabo desde años antes de la formulación de este proyecto de estudio, tal como se muestra en el capítulo tres sobre las fases y procesos que se deben pasar para alcanzar un nivel de *matilis* o sabiduría del tema en cuestión. La participación en las diferentes presentaciones tanto de los músicos como del baile, enriqueció la compresión e interpretación de la información registrada en los períodos de trabajo de campo.

Las técnicas participativas fueron adaptadas a los contextos corporativos. En este caso, las dinámicas más importantes son la conversación, participación en el habla espontánea y la intervención en las actividades sistémicas que permiten llevar a cabo una observación tanto participante como la no participante. Las conversaciones directas y abiertas brindaron información requerida de forma natural, esta técnica reverencia la integridad del actor involucrado, puesto que en las comunidades, el conversar implica un respeto mutuo, escuchar y entrar en la memoria, el compartir un momento íntimo con la historia, experiencia y lo sagrado de la gente. Además tiene una alta factibilidad siendo el idioma *maseual* una lengua de tradición oral. La información fue registrada en audio y video y en notas de campo. Las personas adultas dan acceso a una conversación de este tipo, ya que siempre buscan a alguien que se interese en escuchar sus palabras, el *uejkaujtajtol*, la palabra histórica.

Las conversaciones mostraron que en el *masueual-tajtol* se guardan elementos muy importantes que se manifiestan en el habla, tales como historias ancestrales, filosóficas-ontologías comunales, relaciones con el medio donde se desarrolla la sociedad y el exterior, etc. Por ello, es de suma importancia entablar una conversación con las personas para obtener la información de primera mano y desde su figura en este tipo de investigación.

De la misma manera, la observación es una técnica de investigación básica porque establece la relación entre la persona que observa y la persona, entidad o acto que es observado; es un primer acercamiento para la comprensión de la realidad. Como miembro de esta comunidad, esta técnica se realizó de una forma fluida. La observación libre se realizó en las casas y en las actividades de los músicos locales. Es importante recalcar que hay actividades que no pueden ser compartidas con personas ajenas a la familia. También existen casos en que ciertos trabajos sólo son realizados por hombres o por mujeres, por tal motivo esta técnica yació de mucha utilidad en estos contextos. En cuanto a la observación participante de las actividades que realizan las personas involucradas en el proyecto implicó que el observador las llevara a cabo dentro de las casas o fuera de ellas dependiendo del trabajo y disponibilidad de los actores.

Por este motivo, para la sistematización de la información se transcribió y se tradujo para su posterior análisis. En algunos casos, se aplicó la traducción literal, libre e interpretativa contextual, esto con la finalidad de mantener el sentido original del mensaje de las personas.

Así mismo la participación directa que es la incorporación a las actividades relacionadas a la ejecución de estos sistemas, a través de la oralidad, se pudo ratificar los diferentes procesos que permiten a la persona formarse con un oficio que puede encontrar en la comunidad. También fue necesaria la experimentación, que consistió en la práctica de los *sones* más representativos del repertorio musical en cuestión con los músicos y con las dinámicas de socialización y adquisición local.

Para el análisis se le dio mayor consideración a cada elemento que hace posible la existencia y ejecución de los *xochisones*. Al respecto el espacio como

escenario de producción considerando los componentes de los *sones* y del baile que son los datos lingüísticos e históricos de la comunidad y de la música, espacios de integración, convivencia y laboral de los músicos, etc. De la misma manera se consideró a la región política y cultural donde se profundizaron características básicas que favorecen el movimiento sonoro en todos sus sentidos.

En cuanto a las terminologías como expresión del pensamiento se desglosó cada término para conocer el origen y formación en algunos casos. Esta dinámica permitió explicar el significado que se le da cada componente explorado, así como la historia del producto donde se usan dichos conceptos.

Los interlocutores se posicionaron como autores de cada afirmación que dieron de manera oral relacionados con la música, los *sones*, del baile, de los instrumentos y de los adornos-agentes. Es decir, en cada aclaración en el análisis se sustentó en formato bilingüe. Es importante resaltar que se sitúan en la bibliografía como entrevistas a pesar de que se llevaron a cabo conversaciones, esto porque de acuerdo con el sistema de citación que se usa en este trabajo (APA) la comunicación personal no tiene el mismo valor.

Por otro lado, en las producciones como sistemas de saber y conocer, se profundizó sobre la música local *xochisones*, el origen, estructura y tipos de *sones* que existen, así como de la importancia que tiene en la comunidad con los usuarios, sobre el impacto hacia la sociedad y las temáticas de los *siuasones* o *sones* de la mujer. Para complementar se realizó el encuentro de *xochisones* en la fiesta patronal en el mes de septiembre de 2019, talleres, grabaciones y asistencia a eventos familiares y comunitarios. Por este motivo, fue necesario llevar a cabo pláticas sobre el baile *pakilis*, los procesos, fases, dinámicas y componentes donde la música está presente.

En este mismo sentido, los elementos no humanos como agentes de acción, se interpretaron los principales componentes que hacen posible la existencia de la música, como los instrumentos, y los ornamentos del baile como símbolos dominantes con lenguaje y poder para hacer actuar a los humanos usuarios.

Lo anterior permitió responder las siguientes cuestiones planteadas para este proyecto de investigación: a) ¿Qué saberes y conocimientos se expresan en los *xochisones*? y b) ¿Cómo es la construcción del conocimiento *maseual* a partir de las terminologías locales? La aportación de los elementos y productores que se tomaron en cuenta es innegable para la comprensión de este sistema musical, así como de las teorías y autores desde la configuración académica.

Como se pueden observar en los apartados del capítulo tres, los *xochisones* como sistema de saber y conocimiento *maseual* es multidisciplinario y se puede abordar desde distintas áreas. En este contexto, desde lo social, cultural y formativo tienen un fuerte impacto para los usuarios en la enseñanza actitudinal y ética de las personas. Los distintos tipos de *sones* están intrínsecamente relacionados con las fases del baile *pakilis* que teje un sistema ético con la destreza del procedimiento y roles del *compalejyot* o compadrazgo. Bajo esta misma lógica, las temáticas de los *sones* nos aportaron saberes y conocimientos que nos ayudaron a determinar la base que rige el pensar local que es el “ver” y “hacer” hombre a los componentes vivos y no vivos, representados con la visión del *tonal*.

Por otro lado, las terminologías locales son esenciales para la explicación de diversos sistemas, en este caso, jugaron un papel primordial para el análisis sobre la construcción del saber y conocer. De esta manera se entendió que todas las producciones llegan a tener las fases, procesos y niveles donde las personas pasan para adquirir alguna función como *tamatini* o sabedor, *tamchtiikej* o *tanextilijkej* que es el maestro o el que enseña respectivamente y como *taixmatikej* que es el conocedor.

Los instrumentos tienen un papel fundamental para los músicos pues es un actor que entabla una relación entre humano-instrumento, lenguaje-sonido y lengua –canto, entre humano y no humano. En el baile existen agentes dominantes que turnan a las personas por medio de un lenguaje concertado con el sonoro de los *xochisones* para ejecutar el *pakilis*. Así se pudo afirmar la hipótesis de que en los *xochisones* se reflejan diversos conocimientos y del lugar que tienen los conceptos locales que expresan el pensamiento e intelectualidad local. Bajo esta perspectiva,

el saber *maseual* es adquirido por la observación y en la participación comunitaria para pasar a la fase de habilidades por medio de la experimentación y producción, y por último los conocimientos con la reproducción y aprobación. Ante esta idea, se concluye que los saberes y conocimientos no son colectivos sino que cada persona llega al proceso de acuerdo con las habilidades para poder explicar e interpretarlos. Sólo existen temáticas y productos colectivos.

Los hallazgos que se obtuvieron tienen una mayor relevancia para los estudios e investigadores que trabajan en las comunidades con sistemas, productos y componentes indígenas, puesto que se muestra una visión totalmente diferente al considerar la perspectiva *emic*. Este primer acercamiento invita muy atentamente a entablar el diálogo con los autores y actores de estos sectores con las teorías existentes y con los académicos para llegar a una verdadera interculturalidad de la que tanto de discute en nuestro días.

Desde esta mirada, nos ayuda a posicionar a las minorías como productores de saberes y conocimientos con un valor como el de los mayoritarios sustentado en el diálogo y respeto a la diversidad. Los futuros estudios que involucren a las temáticas y poblaciones indígenas, deben considerar el enfoque que rige el sistema local que es lo que hace una justa interpretación. En este mismo tenor, se tiene una construcción del conocimiento a partir de una triple exégesis donde se retoma la aportación empírica y científica desde los expertos del tema, usuarios no expertos y los intérpretes investigadores.

Por ello, las metodologías deben tener un mayor enfoque local de acuerdo con las dinámicas de interacción que permita la inclusión de los distintos sectores de la población de trabajo. De esta forma no se excluye a las personas que no cuentan con las habilidades de lectura y escritura del sistema que manejamos actualmente.

Para cerrar, derivado del análisis sobre la construcción del sistema de saber y conocer, y de los *xochisones* así como de los componentes para su producción, se propone considerar al espacio contextual como escenario de producción, las terminologías que se aplican en los productos que se estudian y los interlocutores

como autores de la información que se obtiene. Asimismo a los sistemas que conocemos con los conceptos de “expresiones”, “manifestaciones” o “tradiciones” son productos-sistema de conocer y saber. Por último en cada sistema existen otros actores que participan en la acción, por ello no son objetos desde el pensar amerindio sino que tienen una función recíproca con los humanos. Así mismo, el registro en lengua local tiene un alto impacto en el análisis, como se mencionó antes, es recomendable la citación en formato bilingüe para el diálogo analítico.

Como se ha discutido en los apartados anteriores, la ciencia ha separado los componentes para entender la realidad. Ciertas disciplinas reconocen que en el universo todo está intrínsecamente relacionado como se sustenta en el mundo indígena, sin embargo, los integrantes de estas sociedades, en muchos casos, desplazan la vinculación entre mentalidad y comunidad por lo que adquieren otras perspectivas, que en la actualidad ha desfavorecido a las culturas originarias de nuestro país y del mundo.

De acuerdo con lo anterior en nuestras comunidades también necesitamos formar especialistas en cada sistema y área de saber y conocimiento con los que contamos. Hace falta la formación de *tamatiniij* o sabedores, de *tamachtianij* y *tanextilianij* o maestros y enseñantes, así como de *taixmatiniij* o conocedores. Las problemáticas con las que nos enfrentamos son los factores que causan el desplazamiento como la pobreza que origina la migración, el racismo, la falta de espacios de formación y de las políticas culturales que no *folcloricen* ni vendan como atracciones turísticas a las poblaciones y sus productos.

A pesar de que se manifiesta que para el mantenimiento de una cultura y sus elementos dependen de las personas, la realidad es que el sistema jurídico tiene un rol necesario. Vivimos en un sistema que no ha considerado en los actos a los pueblos indígenas ocasionando un profuso alejamiento entre los hablantes y sus respectivas culturas y comunidades. Por tal razón, en el siguiente anexo presentamos una propuesta de un recurso didáctico que tiene la finalidad de fortalecer el pensamiento y la identidad juvenil a través de los *xochisones* y de las terminologías locales.

Anexo 1. Pensar como la música. Recurso educativo para el fortalecimiento del pensamiento y la identidad *maseual* en los jóvenes a partir de la música.

Revisión: Dra. Paulina Latapí Escalante

Pensar como la música *maseual*. Sonidos y lengua, identidades locales.

Gracias a la observación llevada a cabo en los períodos de trabajo de campo establecidos en el transcurso de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe, de la Universidad Autónoma de Querétaro, se pudo identificar la importancia que tiene el papel de la música en los usuarios, así como las terminologías locales para la explicación de distintos sistemas de la sociedad *maseual* o nahua. Para la siguiente propuesta de un recurso didáctico relacionado con las identidades se retoman estos elementos identitarios inseparables, la música, lengua y cultura con el siguiente objetivo.

-Fortalecer la identidad juvenil *maseual* a partir de la música tradicional y de las terminologías locales como sistemas de saber y conocimiento local en la comunidad de San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla.

La construcción de las identidades

La identidad indígena en el discurso, ha sido usada de manera diferenciada, de dominación y resistencia que se desarrolla a nivel político y en las esferas de poder como alineación de agenda cultural. Posterior a los estudios culturales, este término en México tomó dos concepciones “lo indígena como fundamento de la nacionalidad, mientras el/la indígena sufre de marginación y prejuicio” (Leetoy, 2013, p. 389). La identidad es un producto cultural, por lo tanto es colectiva que está intrínsecamente determinada por diferentes elementos contextuales. Es temporal, razón por la cual en el discurso nacionalista donde se pretende unificar el imaginario cultural pierde el sentido en otras sociedades.

Las identidades se convierten en uno de los filtros sociales más influyentes para percibir e interpretar al mundo (*Weltanschauung*), por lo que su estudio mostrará una serie de construcciones ideológicas que

van íntimamente relacionados con los usos y costumbres, interactividad social emanada de los grupos de pertenencia y de referencia. Así mismo con la historia, los entornos políticos y económicos, etc. (Leetoy, 2013, p. 390).

Los individuos desarrollan una identidad que se moldea, fortalece y modifica con las prácticas que se adquieren en el entorno. De acuerdo con la dinámica anterior, ocasiona que diversos grupos culturales e indígenas tiendan a potencializarse pero también desplazarse. El antropólogo Bonfil (1990) denomina este fenómeno como “desindianización” cuando la presencia de ciertos procesos, elementos y técnicas ancestrales en espacios donde las personas ya no se autodeterminan como indígenas. El concepto “identidad” se ha usado para separar culturalmente a los originarios que no se les ha dado voz para nombrarse como se conocen en sus respectivas comunidades, al mismo tiempo se ha usado para unir al México descendiente de un pueblo prehispánico milenario, resalta Leetoy (2013).

Para la construcción de la identidad, la escuela, así como las instituciones manejadas por la élite política se encargan, a partir de la enseñanza de la historia, de modificar las ideologías de las masas para tener una identidad uniforme pero a la vez separando a los “otros”. En primer lugar se encuentra la historia de los pueblos con las que se sustentan diversas prácticas y con las que se explican algunos sistemas comunitarios, por otro, están las historias que no se escuchan o no son consideradas como tal por no cumplir ciertos cánones. Por último está la historia incuestionable que se enseña en las aulas. Gracias a la convivencia con personas de la comunidad *maseual* o nahua y con la academia, hoy podemos distinguir y entender que hay diversas historias, todas con una intención, aprender de nuestro pasado y mejorar nuestro presente y futuro.

Los pueblos indígenas tienen otras historias que contar afirma Tuhiwai (1999), en las comunidades originarias se sustentan a través de experiencias y con elementos simbólicos, en los nombres de los lugares y espacios que tienen una intrínseca relación con los agentes bióticos y abióticos. Los sistemas locales nos sirven para explicar la lógica de las cosas y del por qué se manifiestan como tal.

Son elementos simbólicos que nos corrigen como humanos o que nos invitan a comportarnos de cierta manera. Esta enseñanza se conjuga en un término que significa ver las cosas con pureza y ver las cosas como humanos, el *yekitalis* y el *takaitalis* respectivamente.

Las historias locales nos dejan la invitación de que necesitan una interpretación interna para no caer en etiquetas occidentales que subestiman su sentido profundo. Estas nos han servido, como integrantes de pueblos originarios, resolver distintas problemáticas y han reforzado nuestra identidad, nos hacen sentir en armonía al practicar lo que se nos enseña desde niños. Construye nuestras conductas y actuar con nuestro entorno humano y no humano. Nos hacen sentir y ser *maseual*.

En ellas encontramos diversos hechos que marcaron la vida de un lugar determinado, sin embargo, pocas veces son reconocidas porque en la mayoría de los casos no se encuentran escritas sino que se transmiten de generación en generación a través de la oralidad. Por otro lado, sustentan y explican diversas situaciones que actualmente la sociedad juzga como el desplazamiento lingüístico o la resistencia ante la enseñanza de los idiomas indígenas en ciertas regiones. También nos ofrecen una gama de información que podemos aprovechar en distintos campos de estudio y trabajos sobre nuestra “identidad local”. De esta manera ver hacia dónde caminar con las futuras generaciones, es decir, que nos sirvan como herramienta para la mejora de una sociedad minoritaria.

Por otro lado, en la historia oficial se nos enseña, en este caso, qué es ser nahua e indígena por el hecho de hablar una lengua distinta al español y no vivir en una zona urbana. Aprendemos que somos descendientes de una de las culturas dominantes de hace más de quinientos años, pero que la gente que escribió esos textos sólo admira lo que se encuentra en los museos y que nosotros somos problema nacional porque pensamos y vemos las cosas de diferente manera. Con el paso del tiempo repensamos lo que nos enseña la historia oficial, que no es mala pero que muchas cosas no coinciden con nuestra realidad. Hoy podemos ver a la historia como una herramienta para mejorar nuestro entorno, para dar voz a los que

no la han tenido y para visibilizar lo que se oculta detrás de los discursos canónicos. La historia oficial nos enseña una identidad impuesta, como nahua, una colectiva como indígena nahua, mientras que las locales y las originarias como *maseual*. En el siguiente apartado se describe el contexto donde se ejecutará el recurso.

San Miguel del Progreso, lengua, música y la juventud *maseual*

Los habitantes de San Miguel nos identificamos con el *maseualtajtol*, y sólo hablamos español cuando existe una necesidad, es decir, cuando interactuamos con gente foránea y cuando salimos de la comunidad. Nuestras dinámicas de pensar se expresan en los vocablos que usamos a diario cuando nombramos los elementos que nos rodean. Los nominales que usamos para las plantas y los animales, se originan de acuerdo con las características y función que cumplen en nuestra sociedad. Existen animales y plantas que nos comunican sobre sucesos positivos y negativos. Algunos de estos elementos, inclusive los abióticos también son recetados por los médicos locales para tratar enfermedades.

Dentro de la producción musical, los *xohisones* (sones de las flores) aparecen varios de estos elementos. Entre los animales que se mencionan y que diversos sones llevan el nombre de estos, son el *masat* o venado como un ente sagrado que vive aventuras similares a las del humano. El colibrí, la mariposa, la pulga, el armadillo, etc. aparecen como seres que representan el regreso del hombre después de la muerte. Los domésticos como los perros, gatos y guajolotes representan a los humanos relacionando con los actos que llevan a cabo dichos seres.

Las plantas también tienen un papel muy esencial dentro de la construcción de los versos, el *xalxokoxochito* o la flor de guayabo, es un elemento que muestra las distintas etapas de la vida humana. Distintos tipos de flores locales funcionan como ornamento en los pasajes y escenas del andar de los *maseualmej* y por ende, su música, así como las montañas consideradas sagradas, y espacios toponímicos.

La flora, fauna y otros componentes abióticos se usan para representar los acontecimientos en los *xochisones* como una expresión de la relación intrínseca que existe con lo humano. Su dinámica de aparición depende de los tipos de *sones*

y del mensaje que se quiere transmitir. Sin embargo, la población que se encuentra vulnerable en desplazar su identificación con las dinámicas de pensar y sentir, son los jóvenes que tienden consumir más lo externo. Lo anterior por el acceso a la tecnología que permite, entre otras cosas, escuchar géneros musicales externos y en idioma dominante.

San Miguel del Progreso tiene una alta población de *telpochmej* o jóvenes y dentro de este sector, la mayoría de ellos cuenta con un teléfono móvil, por lo tanto, tienen acceso a internet y a las redes sociales. La comunicación escrita se hace siempre en español y la oralidad en idioma *maseual*. Gran mayoría de ellos casi no profesa una religión como tal, algunos están inmersos a la devoción que por tradición profesan los padres o familiares. Se desenvuelven en otras sociedades, en las ciudades principalmente de Puebla y México. La mayoría se dedica al campo o por lo menos conoce las formas de trabajo agrícola.

Normalmente en la adolescencia tratan de hablar más en español que en lengua *maseual* dentro de las instituciones educativas que, como sustenta Hernández (2019), pone en alta vulnerabilidad las identidades de los alumnos. Existen jóvenes que escriben en *maseual* pero sólo la usan para los albures. Por otro lado, la juventud para los adultos es un momento en donde la persona tiene que mostrar todo lo que ha aprendido en los primeros años de vida, en los juegos tradicionales y en las diferentes vivencias que ha tenido con los padres y demás integrantes de la familia. Para transmitir los valores es necesario crecer con los hijos, además, en la edad adulta se necesita de los cuidados de parte de ellos.

Por último, los adultos consideran que los jóvenes han cambiado mucho en las últimas décadas, son menos respetuosos, además han dejado a un lado la ética de trabajar debido al acceso que tienen con la tecnología. En el uso de la lengua también se percibe un gran cambio así como en las formas de vestir, y la música que escuchan que los moldea hacia otras actitudes. Desplazan su identidad con la externa. En el siguiente apartado se describe el recurso con base en el sistema de enseñanza *maseual*, las fases, procesos y niveles de socialización y adquisición del saber y conocer.

Talleres sobre identidad comunitaria a través de la música y las terminologías locales.

Con base en un riguroso y estricto análisis del sistema de construcción, adquisición y socialización del saber y conocer *maseual* registrados a través la observación y participación activa como se muestra en el apartado II del capítulo tres de esta investigación. El recurso consta de seis sesiones con un tiempo estimado de dos horas para cada una, los días sábado en un espacio o salón que permita ejecutar la estrategia que se describe más adelante. El lugar es comunitario y se usa para asambleas comunitarias, aquí se convocará a los jóvenes a través de un perifoneo usado como medio de comunicación y a través de una invitación en instituciones escolares como en la telesecundaria y bachillerato.

Conviene recordar que el diseño y modelo con el que se sustenta este recurso abre posibilidades para su ejecución en diferentes ambientes comunitarios y con participantes de diferentes edades. Bajo esta lógica es adaptable para cualquier tema local que se requiera abordar. Así mismo permite la combinación y uso de los saberes y conocimientos externos que hacen una propuesta enriquecedora sin desplazar los locales como elementos de construcción de la identidad. De acuerdo con lo anterior se presentan las estrategias, técnicas y actividades que se llevarán cabo durante las seis sesiones. Se consideran las fases y los procesos analizados desde las terminologías locales y el nivel básico **ye^k** para cada caso.

Primera fase: *Mati* (saber) –oral- auditivo

Proceso	Objetivo	Actividad/técnica/estrategia	Material/Medio/Participante
Observación	Reforzar el ye^{kmati} o saber bien sobre la lengua, la música local y el baile <i>pakilis</i> .	-Presentación de la lengua <i>maseual</i> hablada en San Miguel del Progreso. -Presentación de la música local <i>xochisones</i> y su relación con el baile <i>pakilis</i> (movimientos).	-Profesor de lengua náhuatl. -Músico local. -Organizadora del baile <i>pakilis</i> . -Computadora.
Participación	Potenciar el ye^{kmati} o saber bien sobre los saberes del sistema de aprendizaje local y los	-Plática sobre la crianza de los niños en lengua náhuatl e intercambio de historias locales.	- <i>Tamatikej</i> o sabio de la comunidad. -Músico local-

	sones que dan inicio al baile <i>pakilis</i> .	-Ejecución de los dos sones de inicio del baile o <i>ika moxochimakaj</i> .	
--	--	---	--

Tabla 21. Plan para primera fase. Elaboración propia.

Segunda fase: *Ueli* (poder) – práctico- kinestésico

Proceso	Meta	Actividades	Material/Medio/participante
Experimentación	Desarrollar el <i>yequeli</i> o poder bien a través del lenguaje sonoro relacionado con el pensamiento local. Así como los tipos de sones y las dinámicas del baile tradicional.	-Ejecución del <i>nauixochit</i> o cuatro sones para el inicio un baile. -Conversatorio sobre los tipos de sones y su significado (lenguaje sonoro), y de las fases del baile. -Plática sobre qué transmitieron los sones (sonidos) en lengua náhuatl.	-Músico local. -Investigador de los <i>xochisones</i> .
Producción	Fortalecer el <i>yequeli</i> o poder bien para producir y explicar el pensamiento implícito en el lenguaje musical.	-Se ejecutarán dos sones de la mujer y dos del hombre (sin verso). -Se reproducirán dos sones de la mujer con verso. -Representación de un baile <i>pakilis</i> como dinámica de interacción. -Producción de versos o mensajes orales a partir de la ejecución de otros dos sones del mismo tipo (de la mujer).	-Profesor de lengua náhuatl. -Músico local. (<i>tamachitijkej</i> o maestro). -Reproductor de audio. -Música en audio.

Tabla 22. Plan para segunda fase. Elaboración propia.

Tercera fase: *Ixmati* (conocer) – escrito- visual

Proceso	Meta	Actividades	Material/Medio/participante
Reproducción	Fortificar el <i>yequímati</i> o conocer bien que permita la reproducción del pensamiento que se encuentra en los términos y la música como elementos de la identidad local.	-Escritura de los versos o mensajes en náhuatl en equipos después de la proyección de sones representativos de los <i>xochisones</i> . -Escritura de versos o mensajes relacionados con la vida diaria y problemáticas actuales. (Qué dirían o piensan a través de la música).	-Profesor de lengua náhuatl. -Músico local.
Aceptación	Potenciar el <i>yequímati</i> o conocer bien que permita el registro y socialización del	-Exposición sobre la música y el baile en lengua náhuatl.	-Músico local. -Organizadora del baile.

	<p>pensamiento que se expresan en los <i>xochisones</i> y términos locales como elementos identitarios.</p>	<p>-Registro de los tipos de sones de la música, fases del baile y terminologías locales. (propuesta de registro y realización en diagramas, dibujo, resumen u oral)</p>	<p>Usuarios de la música y del baile. -Tamatikej o sabio -Tamachtijkej o maestro -Taixmatikej o conocedor.</p>
--	---	--	--

Tabla 23. Plan para tercera fase. *Elaboración propia.*

El concepto “identidad” adquiere diversas nociones dentro de la sociedad de acuerdo con las intenciones de los que conceptualizan y desde qué contexto lo hacen. Desde el ámbito nacional este concepto se usa para reconocer un legado histórico con el fin de homogenizar a la población. Es decir, es una discusión política que, al mismo tiempo se traduce como una separación cultural. Lo anterior porque se etiqueta a las colectividades de acuerdo con las expresiones locales que se consideran como elementos identitarios.

Bajo esta misma perspectiva, la identidad étnica es el reconocimiento de los grupos sociales con características diferentes frente a una sociedad mayoritaria, las prácticas y otros rasgos son los que se toman en cuenta para la ubicación de las etnias. La identidad indígena, sin lugar a dudas es impuesta desde el estado, desde el exterior de los pueblos. La identidad que se construye dentro de las comunidades tiene un papel muy importante para la conservación de los elementos que la conforman como la lengua, la música, medicina, las historias, etc.

El recurso nos permite visibilizar el pensamiento *maseual*, y esgrime con argumentos de los interlocutores a través de la oralidad para mostrar a los métodos canónicos la existencia de otras formas de construir la sabiduría y el conocimiento. Es una invitación a considerar las terminologías y las producciones locales en las investigaciones amerindias posicionándolas como sistemas de intelectualidad, así como las personas que saben y conocen como autores de dichas producciones. En este mismo sentido, la identidad se halla entre los sistemas de saberes y conocer que se encuentra en peligro de ser desplazada cuando no se atiende desde una perspectiva interna y comunitaria.

Índice de tablas

Tabla 1. Verso del <i>xochison</i> . Elaboración propia.....	21
Tabla 2. Términos relacionados con el saber y conocer. Elaboración propia.....	30
Tabla 3. Guía <i>Xochisones</i> . Elaboración propia.....	48
Tabla 4. Guía <i>sones</i> . Elaboración propia.....	49
Tabla 5. Guía instrumentos. Elaboración propia.....	50
Tabla 6. Guía músicos. Elaboración propia.....	51
Tabla 7. Datos de registro. Elaboración propia.....	51
Tabla 8. Guía sobre observación general. Elaboración propia.....	54
Tabla 9. Guía conversación <i>pakilis</i> . Elaboración propia.....	55
Tabla 10. Guía conversación sobre <i>pakilis</i> . Elaboración propia.....	56
Tabla 11. Guía conversación <i>xochisones</i> . Elaboración propia.....	57
Tabla 12. Guía observación <i>pakilis</i> y <i>xochisones</i> . Elaboración propia.....	58
Tabla 13. Guía observación <i>pakilis</i> y <i>xochisones</i> cada vecindad. Elaboración propia.....	58
Tabla 14. Las prácticas locales y su relación con los <i>xochisones</i> y el <i>pakilis</i> . Elaboración propia.....	80
Tabla 15. Versos del <i>xochison</i> . Elaboración propia.....	94
Tabla 16. Fases del <i>pakilis</i> y tipos de <i>sones</i> . Elaboración propia.....	97
Tabla 17. Relación del <i>tatakualis</i> . Elaboración propia.....	104
Tabla 18. Momentos y relación del <i>najnauin</i> . Elaboración propia.....	108
Tabla 19. Versos del <i>xochison</i> . Elaboración propia.....	136
Tabla 20. Verso del <i>xochison</i> . Elaboración propia.....	137
Tabla 21. Componentes a considerar. Elaboración propia.....	149
Tabla 22. Plan para primera fase. Elaboración propia.....	164
Tabla 23. Plan para segunda fase. Elaboración propia.....	164
Tabla 24. Plan para tercera fase. Elaboración propia.....	165

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Mapa sierra noreste de Puebla y ubicación de Huitzilan de Serdán. Tomada de http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21078a.html	62
Ilustración 2. Partes del violín en lengua <i>maseual</i> . Imagen tomada de https://www.idibujosparacolorear.com/dibujos-de-violines-para-colorear	88
Ilustración 3. Familias con tradición musical. Elaboración propia.....	96
Ilustración 4. Momentos del <i>najnauin</i> . Elaboración propia.....	108
Ilustración 5. Momentos del <i>najnauin</i> . Elaboración propia.....	109
Ilustración 6. Finalización del <i>najnauin</i> . Elaboración propia.....	109
Ilustración 7. <i>Talnamikilis</i> y componentes. Elaboración propia.....	114
Ilustración 8. Procesos, niveles y función de la fase <i>matí</i> . Elaboración propia.....	117
Ilustración 9. Procesos, niveles y función de la fase <i>ueli</i> . Elaboración propia.....	119
Ilustración 10. Procesos, niveles y función de la fase <i>ixmatí</i> . Elaboración propia.....	121
Ilustración 11. Relación músico instrumento. Elaboración propia.....	124
Ilustración 12. Procesos para la construcción del <i>son</i> . Elaboración propia.....	127
Ilustración 13. Procesos de adquisición de conocimientos musicales. Elaboración propia.....	129

Bibliografía

- Acevedo, V. (2016). De tunkules, zacatanes y flautas de barro. La recreación de la música prehispánica en el ámbito hotelero en Cancún. En G. Flores y E. F. Nava (comp.). *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*. (pp. 165-86). México: UNAM. Instituto de Investigaciones Sociales.
- Alberto, M. (2003). En defensa de la etnografía. El papel contemporáneo de la investigación intercultural. *Revista de Antropología Social*, No. 12 /ISSN: 1131-558x, pp. 199-222.
- Alonso, M. (2008). *La invención de la música indígena de México: Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires.
- Argueta, A., Corona, E., y Hersh, P. (2011). *Saberes colectivos y diálogo de saberes en México*. Cuernavaca: UNAM, CRIM; Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Arias, A. 2018. *From Indigenous Literatures to Native American and Indigenous Theorists: The Makings of a Grassroots Decoloniality*. *Latin American Research Review* 53, (3), pp. 613–626. Recuperado de <https://doi.org/10.25222/larr.18>.
- Armijo, L. (2016). *Desde donde late la tierra. Canciones en lengua indígena. Cancionero de Yolitli*. México: INALI.
- Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. España: Iberoamericana.
- Bilou, S. (2016). Turismo musical y gestión del patrimonio cultural o património musical como ativo cultural e turístico: o percurso da viola campaniça. En M. Gómez, P. Barrios y J. Gómez (Coords y eds.). *I Congreso Internacional de Turismo musical y festividades*. (pp. 141-152). Grupo de investigación en Patrimonio musical y educación. MUSAEXI. Universidad de Extremadura.

Bonfil, G. (1990). *México profundo. Una civilización negada*. México: Editorial Grijalbo, S. A.

Bonilla, M. (22 de mayo de 2020). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Hablemos sobre los xochisones de Huitzilan de Serdán. Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.

Brabec de Mori, B. (2015). El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un eslabón perdido/ontológico? En B. Brabec de Mori, M. Lewy y M. A. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Estudios Indiana No. 8). (pp. 99-118). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf.

Bramer, N. (2015). La voz mágica. El ánet shuar como puente sonoro entre los mundos. En B. Brabec de Mori, M. Lewy y M. A. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Estudios Indiana No. 8). (pp. 69-82). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf.

Brotherston, G. (1992). *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Camacho, G. (2010). Dones devueltos: música y comida ritual en la huasteca. *Itinerarios*, (Vol. 12), 65-79.

Camacho, M., P. y Camacho, A. (2005). *Un modo sencillo de acercarse a los instrumentos huastecos. Segundo Método de J. Guadalupe Camacho*. México: Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias PACMYC 2018.

Carolina L, M. H. (2016). *Son Huasteco en la sierra totonaca. Un análisis del entorno sonoro de la fiesta en Filomeno Mata, Veracruz* (Tesis de maestría). Recuperada en Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.

- Castilleja, A. (2011). Sistemas de conocimiento en competencia: un estudio en pueblos purépecha. En A. Argueta, E. Corona y P. Hersh (coords.). *Saberes colectivos y diálogo de saberes en México* (pp. 393-416). Cuernavaca: UNAM, CRIM; Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Castillo, M. (2008). *Mismo mexicano, pero diferente idioma: identidades y actitudes lingüísticas en los masehualme de Cuetzalan*. México: INAH.
- Castro, A. y Atilano, J. (Julio-septiembre, 2011). *Diario de campo 5. Nueva época*. México: Coordinación Nacional de Antropología. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Cruz, S., A. (2015). Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades. En B. Brabec de Mori, M. Lewy y M. A. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Estudios Indiana No. 8). (pp. 225-240). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf.
- Cruz, V. (18 de mayo de 2020). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj tamij nauin itech se pakilis (Hablemos sobre cómo se hace el najnauin o cierre en un pakilis). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- De la Garza, M. L. (2016). *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Del Valle, E. (2013). “Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: introducción”. *A Contracorriente*, (X/3), pp. 1-20.
- Déléage, P. (Mayo-agosto, 2009). Espistemología del saber tradicional. *Dimensión Antropológica*, (16), (vol 46), pp. 72-81.
- Dietrich, S. (2003). *La cultura: todo lo que hay que saber*. España: Taurus.

- Dietz, G. (2010). La etnografía reflexiva en el acompañamiento de procesos de interculturalidad educativa: un ejemplo veracruzano. En *Revista Entreverando*. México: Universidad Veracruzana Intercultural. .
- Dietz, G. y Mateos, L. S. (2008) El discurso intercultural ante el paradigma de la diversidad: estructuraciones subyacentes y migraciones discursivas del multiculturalismo contemporáneo. En S. Bastos (comp.). *Multiculturalismo y futuro en Guatemala*. (pp. 10-23). Guatemala: FLACSO/OXFAM.
- Duchesne, J. (2015). Contribución del pensamiento amerindio a una cosmopolítica americana. *Cuadernos de Literatura*, 19 (38), pp. 269-278. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.cpac>.
- Duchesne, J. (2018). *Amazoning Writing*, seminario presentado en Birckbek College University of London.
- Geană, G. (Junio, 2017). “Antropomorfismo y antropocentrismo (Una aplicación al poema rumano folklórico Mioritza.). *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 5.1, No. 1 (Vol. 5), pp. 82-88. Recuperado de <https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>.
- Gell, Alfred. (2016). Arte y agencia: una teoría antropológica. Buenos Aires: Sb editorial.
- Gómez, J. A. y Gómez, G. (Enero-abril, 2008). Saberes tradicionales agrícolas indígenas y campesinos: rescate, sistematización e incorporación a la IEAS. *Ra Ximhai*, No. 1 (Vol. 2), pp. 97-126. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46120106>.
- Gonçalves, L. C. (2015). *Antropomorfismo en la ilustración gráfica* (Antropomorphism in Graphic Illustration). España: 267Illustrafic. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual. Valencia 1, 2 y 3 de octubre.
- Good, Ca. (2005). Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano. *Estudios de Cultura Náhuatl* No. 36, pp. 87-113.

- Gottfried, J. (Enero-diciembre 2010). Cambios y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz. *Revista de Literaturas Populares*, No. 1 y 2, año x, pp. 320-345.
- Hernández, N. (abril-mayo, 2019). Las lenguas indígenas: esencia de nuestra identidad mexicana. *IBERO. Revista de la Universidad Iberoamericana*, (61), pp. 8-13. Recuperado de http://revistas.ibero.mx/ibero/uploads/volumenes/47/pdf/IBERO_61. DISENADA Y CORREGIDA. Revista completa OK-OK OK. Para imprenta. 22.03.19.
- Hernández, V. (Enero-diciembre, 2010). Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí. *Revista de Literaturas Populares. Sones de México*, No. 1 y 2 /ISSN 1665-6431, pp. 238-269.
- Hilario, A. (10 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiuitok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Hilario, H. (10 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiuitok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Hilario, J. (11 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiuitok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Hill, J., D. (2015). Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía. En B. Brabec de Mori, M. Lewy y M. A. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Estudios Indiana No. 8). (pp. 181-194). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf.

- Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática. (2010). Población por estado. Estado de Puebla [Archivo de datos y libro de códigos]. Recuperado de <http://www.inegi.org.mx>
- Lastra, y Herzfeld. (1999). *Las causas sociales de la desaparición y del mantenimiento de las lenguas en las naciones de América*. México: Universidad de Sonora.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Leetoy, S. (2013). El Yo indígena y el México Profundo: reflexiones sobre nacionalidad e identidad indígena. En E. Parrilla (comp.). *La utopía posible: reflexiones y acercamientos II* (pp. 338-410). México: Instituto Tecnológico Superior de Monterrey.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica S. A de C. V.
- Lewi, M. (2015). Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas. En B. Brabec de Mori, M. Lewy y M. A. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Estudios Indiana No. 8). (pp. 83-98). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf.
- Lewy, M. (2017). About indigenous perspectivism, indigenous sonorism and the audible stance. Approach to a symmetrical auditory anthropology. *El oído pensante*, (vol. 5), No. 2, ISSN 2250-7116 M, pp. 1-22.
- Mancilla, M. (23 de septiembre de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nijin pakilis uan xochisones (Hablemos del pakilis y xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.

- Márquez, A. (27 de septiembre de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Martí, J. (Julio-diciembre, 1996). Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio. *Boletín de IEDOM*, No. 2, año 3, (pp. 6-33).
- Martínez, A. (mayo-agosto, 2010). Salvaguarda de la música tradicional en la tierra caliente. Programas de preservación y desarrollo del patrimonio cultural de una región. *Ra Ximhai*, No. 2 (vol. 6), pp. 277-293. Universidad Autónoma Indígena de México: México.
- Mato, D. (2019). Más allá de la academia: estudios culturales y prácticas interculturales. *Educação & Realidade, Porto Alegre*, No. 4, e89213 (Vol. 44), pp. 1- 13. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623689213>.
- Millán, S. (Enero-junio, 2017). Desde el punto de vista del comensal: alimento y perspectiva en la narrativa nahua. Estudios de cultura náhuatl, (53), pp. 119-139. Recuperado de <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/nahuatl.html>.
- Monterde, B. (04 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Monterde, J. (14 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Monterde, L. (04 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los

xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.

Mounsey, J. (1975). *Estructura de los grupos domésticos de una comunidad náhuatl de Puebla*. México: Instituto Nacional Indigenista.

Navarrete, S. (2003). Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza. *Desacatos*, No. 12, pp. 105-112.

Olmos, M. (2003). La etnomusicología y el noroeste de México. *Desacatos*, núm. 12, pp. 45-61.

Páramo, G. (2004). La lógica paraconsistente y el mito chamánico. En A. José y D. Andrés (comp.). *Chamanismo: el otro hombre, la otra selva, el otro mundo. Entrevistas a especialistas sobre la magia y la filosofía amerindia*. (pp. 39-68). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Pareyson, L. (1995). “El antropomorfismo genuino y el antropomorfismo espúreo” en *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*. Einaudi, Torini.

Pérez, J. (23 de septiembre de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nijin pakilis uan xochisones (Hablemos del pakilis y xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.

Pomaina, B. (2016). La musicología indígena y el turismo étnico: Estudio de caso Colta (Ecuador). En M. Gómez, P. Barrios y J. Gómez (Coords. y eds.). *I Congreso Internacional de Turismo musical y festividades*. (pp. 187-200). Grupo de investigación en Patrimonio musical y educación. MUSAEXI. Universidad de Extremadura.

Restrepo, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Rodríguez, S., Paradowska, K. y Tauro, A. (2011). Los procesos de aprendizaje de los saberes tradicionales entre los totonacos. En A. Argueta, E. Corona y P. Hersh (coords.). *Saberes colectivos y dialogo de saberes en México* (pp. 393-416). Cuernavaca: UNAM, CRIM; Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Ruano, F. y Fernando, A. (2011). *Antropomorfismo, fitomorfismo y zoomorfismo*. Estados Unidos: <https://ruanofaxas.com/article/antropomorfismo-fitomorfismo-y-19j6x763f3uf8-16-2/>.
- Salcedo, M. (2011). *El antropomorfismo como herramienta de divulgación científica por televisión: estudio de El Hombre y la Tierra* (Anthropomorphism as a toll to popularize science through TV: a study of El Hombre y la Tierra). España: Universidad de Navarra.
- Seeger, A. (2015). El oído entnográfico. En B. Brabec de Mori, M. Lewy y M. A. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Estudios Indiana No. 8). (pp. 27-36). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf.
- Shiva, V. (2010). *Biopiratería. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. España: Icaria.
- Toledo, V. M. (2011). Del “diálogo de fantasmas” al “diálogo de saberes”: conocimiento y sustentabilidad comunitaria. En A. Argueta, E. Corona y P. Hersh (coords.). *Saberes colectivos y dialogo de saberes en México* (pp. 393-416). Cuernavaca: UNAM, CRIM; Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Toledo, V. M. y Barrera, N. (2008). *La memoria biocultural. La importancia ecológica de los conocimientos tradicionales*. España: Icaria.
- Tuhiwai, L. (1999). *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*. London: Zed Books Ltd.

Vargas, B. (Enero, 2019). La música es el arma. La invención de la música afromexicana: reivindicación y posicionamiento político. *Antropología de la música. Textos etnográficos*, No. 8, año 6, pp. 06-35.

Vázquez, J. (12 de septiembre de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nijin pakilis uan xochisones (Hablemos del pakilis y xochisones). Universidad Autónoma de Querétaro, San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.

Verónica S., Pacheco (2015). Performing with the sacred: exploring indigenous ritual music in the nahua towns of Chicontepec, Veracruz, México (Tesis de doctorado). Universidad of California. Recuperada en <https://escholarship.org/uc/item/6t83777w>.

Virginia, R. (2010). Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana. *Revista de Literaturas Populares. Sones de México*. No. 1 y 2 /ISSN 1665-6431, pp. 238-269.

Viveiros, E. (2010). *Metafísicas caníbales líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz.

Viveiros, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Argentina: Tinta Limón.

Viveiros, E. (2018). *La inconstancia del alma salvaje*. Argentina: Ediciones UNGS, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Wright, D. (2016). *Lectura del náhuatl*. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.