

El *xochison* como expresión del pensamiento *masewal*

*The *xochison* as an expression of *masewal* thought*

HERMINIO MONTERDE LÓPEZ¹

Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales
monterdeherminio28@gmail.com

Recibido: 27 de diciembre de 2023

Aceptado: 04 de marzo de 2024

Resumen

La música como sistema de expresión manifiesta el pensamiento de la cultura productora, de acuerdo con esta concepción, se involucran otras dimensiones como la lingüística y los relatos relacionados con la flora y fauna. En este artículo se analiza el contenido lírico de las piezas *siwasones* o *sones* de la mujer, del género *masewal-náhuatl* conocido como *xochison*, de las comunidades de Huitzilan y San Miguel del Progreso de la Sierra Nororiental de Puebla. Para tal meta se trazó una ruta metodológica donde se profundiza la conceptualización generada dentro de la cultura sobre la noción de *tonal*, que se trata del animal o planta que hace posible la existencia de la vida humana. En este sentido, se contrasta con los postulados occidentales sobre el antropomorfismo con la explicación de la producción sonora de los intérpretes, así como de otros conceptos que se relacionan con la forma de ver y comprender a las relaciones humanas.

Palabras claves: *Tonal*, música *masewal-nahua*, pensamiento local, *xochison*, terminologías indígenas

Abstract

Music as a system of expression manifests the thought of the producing culture, according to this conception, other dimensions such as linguistics and stories related to flora and fauna are involved. This article analyzes the lyrical content of the *siwasones* or *sones de la mujer* pieces, from the *Masewal -Náhuatl* genre known as *xochison*, from the communities of Huitzilan and San Miguel del Progreso in the Northeastern Sierra of Puebla. For this goal, a methodological route was drawn up where the conceptualization generated within the culture on the notion of *tonal* is deepened, which is the animal or plant that makes the existence of human life possible. In this sense, it is contrasted with the western postulates on anthropomorphism, with the explanation of the sound production of the interpreters, as well as other concepts that are related to the way of seeing and understanding human relations.

Keywords: *Tonal*, *masewal-nahua* music, local thought, *xochison*, indigenous terminologies

Teyin kipia (náhuatl)

In nekwikatilis kemeh totalnamikilis kiixnextia in tanemilil teyin kipiah tokniwan akin tatsotsonah, ika in tahtol, mokwih oksekin taixmatilismeh kemeh in tahtolnemachtil wan saanilmeh teyin mopowah wan kanpa motenewah tatokmeh wan okwilinmeh. Itech in tekiixmatilis momatemowa in iwikalnis siwasones, teyin powih itech in nechikolnekwikatilis xochison teyin kipiah tokniwan masewalmeh akin nemih ne Huitzilan wan San Miguel del Progreso, itech ahkopa tepeyoh moixmati kemeh *Sierra Nororiental de Puebla*. Ihkon mochihchiwak se manamik kanpa se kitemowa keniwh se kiita itech tomasewalnemilis in tahtol-tanemilil "tonal", teyin se kimati ihkon se kinotsa se okwilin

1 Licenciado en Lengua y Cultura por la Universidad Intercultural del Estado de Puebla, maestro en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe por la Universidad Autónoma de Querétaro y doctorando en Ciencias Sociales en el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, México.

o so kowit teyin temakah nemilis. Itech in tekit, se kiixpehpena keniwh mopata iwan ne talnamikilis teyin kipiah analpa teyin motokaytia “*antropomorfismo*” (se kita kemeh tokniwh tensa), iwan in taixmatilis teyin kitemakah ne tatsotsonanah, wan oksekin tahtolmeh teyin tikwihi keman tikihtowah keniwh tigmachiliah wan tiktomah tonemilis kemeh tinemih itech in taltikpak.

Tahtolmeh: Tonal, masewalnekwikatilis, masewaltanemililis, xochison, masewaltahtol

Introducción

La música es un producto cultural de gran relevancia para los grupos sociales, en ella se reflejan las formas de pensar a través del ritmo, la armonía y la lirica; generándose 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. Su estudio como lenguaje obliga la aplicación de distintas técnicas y metodologías de la lingüística (Mendoza, 2012), como el uso de las denominaciones locales y la reflexión sobre sus significados, que permiten su registro y conservación a lo largo del tiempo.

Por consiguiente, la música como lenguaje, además de su complejidad universal, también 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 desplazamiento por el contacto con otros géneros musicales, o cuando no se emplea en los contextos comunitarios. En este mismo sentido, ha sido aliada para dar voz a distintos movimientos y manifestaciones sociales, así como para agradecer y pedir en actos rituales; para compartir experiencias sobre la vida diaria, el sentir y pensar de las culturas musicales (Vargas, 2019).

Aunado con lo anterior, el *xochison* es un género *masewal-nahua*, ejecutado con instrumentos de cuerda, violín, guitarra huapanguera y jarana huasteca, que contiene distintas versiones y ritmos, las diferencias que presenta frente a otras comunidades productoras de las mismas melodías responden a la diversidad musical como la lengua que se habla en las poblaciones de la región huasteca mexicana. Ante esta caracterización, Tuzi (2013) quien realizó un trabajo de investigación en la sierra nahua de Puebla, refiere:

Este paso será determinante en el proceso de construcción de la identidad nahua. Es el resultado de circunstancias históricas, políticas y sociales cambiables, entonces no puede ser pensada como una realidad autónoma e independiente de factores exteriores, sino que ha de ser interpretada como un continuo proceso de redefinición de los parámetros que, en cada caso, se ponen en juego para definir su carácter. (pp. 371-372)

El término *son* se emplea para denominar a las piezas de muchas expresiones sonoras conocidas como “tradicionales” en México y en otros países de América Latina, para Juárez (2016) tiene sus orígenes en el encuentro sonoro con la cultura europea como la de los *sones* canarios en combinación con elementos africanos que con el paso del tiempo se han adaptado a los ritmos de los sistemas de los pueblos originarios que presentan particularidades específicos, como el huapango.

El *xochison* se conforma por cinco tipos de *sones* que establecen un baile-*pakilis* empleado en los procesos de conformación de relaciones de parentesco, fiestas-ritos-sociales y eventos de otra índole como la política. Bajo esta lógica, tiene una estructura textual, oral, práctica y escrita que se ostenta en los sonidos, movimientos, cantos y rituales. En este sentido, se encuentran los *ika mochimakah* que se ejecutan para el

intercambio de flores, collares y ramos, sucesivamente, el *nawixochit* o cuatro flores-*sones* continuos para la entrada a un baile. Dentro del desarrollo de la fiesta se lleva a cabo el *tatekpanalis* que es cuando se tocan los *siwasones* ‘sones de la mujer’ y los *tagasones* ‘sones del hombre’, y se cierra con la pieza del *nahnawin* o ‘baile de las cuatro personas’, las más importantes de una fiesta, dos invitadas, dos anfitrionas y una intermediaria que guía los movimientos. En la región huasteca, en otros estados de México, Casas y Güemes (2021) confirman la existencia de una gran variedad de *sones* que cumplen una función específica como los del elote, de los muertos, para la comida y petición de lluvias.

Por otro lado, en cuanto a los estudios de la música de Huitzilan de Serdán y San Miguel del Progreso, lugares donde se lleva a cabo esta investigación, se encuentran pocos. El primero, data de 1930, realizado por Roberto Téllez quien llamó a este sistema musical como los *sones* de los “pioncitos”. Gottfried (2010) en su análisis de los informes de Téllez, refiere que “pioncitos” es “el término con que los mestizos llaman a los indios que viven diseminados en los montes” (p. 321). El segundo, es una sistematización de las melodías en formato de partituras y una etnografía, llevado a cabo por integrantes de un colectivo independiente denominado Pakilis.

Ante el contexto comunitario se deduce que el sistema musical se encuentra en un estado crítico debido a que las generaciones jóvenes no lo adquieren de manera completa, ya que actualmente se aprenden los *siwasones* anexándoles la lirica (similares al del huapango) y además se tocan en espacios fuera de los ambientes rito-sociales, adoptando una dinámica semejante a la de la música comercial. Por otro lado, los *tagasones* han caído en desuso, tanto en la ejecución como en la realización coreográfica.

La falta de socialización por parte de las personas adultas debido a diversas tensiones que se presentan a nivel comunidad ha hecho que el huapango, el género regional de la huasteca, sea el que predomine. Es decir, la música presenta una transición sociocultural de manera intergeneracional. El uso de otros formatos de los instrumentos, el dominio del español y el empleo de plataformas digitales de difusión hace que los jóvenes transiten hacia otras ideas de hacer música, y se alejan de la visión *masewal-nahua*.

Con la afirmación anterior, en el presente trabajo se plantea la pregunta: ¿cuál es la base regente del *xochison* que posibilita una dinámica para la conformación de la lirica y favorece su permanencia ante los géneros externos? Para dar respuesta, el objetivo es mostrar la importancia que tiene la música para las personas adultas quienes explican la concepción que tienen hacia su trabajo, tal como es concebida esta práctica artística, por medio del análisis de la lirica y los conceptos empleados en las relaciones sociales; y con ello, poner sobre la mesa las perspectivas diferenciadas sobre el tema para futuras investigaciones que se encaminen hacia la búsqueda del fortalecimiento de las culturas y el diseño de políticas de intervención intercultural desde los espacios de gobierno.

En el siguiente apartado se contextualiza el proceso metodológico y la perspectiva teórica que consistió en glosar los conceptos que se involucran en las interacciones socioculturales para realizar una comparativa pragmática-semántica entre el término “antropomorfismo” y el concepto *masewal-nahua* “tonal”. Así como la concepción de la producción musical de los intérpretes contenidos en la lirica de las melodías.

Proceso metodológico para la sistematización y discusión

Se trazó la ruta metodológica con un enfoque etnográfico, donde se profundiza la conceptualización generada dentro de la cultura sobre la noción de “tonal”, que se trata del animal o planta que hace posible la existencia de la vida humana. En este sentido, se contrasta con los postulados occidentales sobre el “antropomorfismo” y la explicación

de la producción sonora de los intérpretes, así como de otros conceptos base que se relacionan con la forma de ver y comprender a las relaciones humanas como se muestra a continuación.

Tonal: el término se emplea pragmáticamente para denominar al Sol, día y una entidad nahua-*masewal* que puede ser un animal o planta y presenta una intrínseca relación con los humanos. En términos lingüísticos, de este vocablo se deriva el verbo *tona* que es ‘iluminar’ o ‘dotar de luz a un espacio’ o a algo.

Takaitta: el concepto se estructura por *taka* e *itta* del nominal *takat* ‘hombre’ y del verbo *itta* que es ‘ver’. La traducción literal es ‘ver como humano’ a alguien o algo. Desde el uso de la lengua se refiere para expresar el trato digno que se le da a una persona o algo.

Takachiwa: se deriva de *taka* y *chiwa* del nominal *takat* ‘hombre’ y del verbo *chiwa* que es ‘hacer’. Literalmente es ‘hacer humano’ a alguien o algo. Se utiliza para referir a los hechos que se hacen hacia una persona a partir del trato respetuoso y la consideración. Asimismo, cuando se le dota de alimentos a un ser humano, que de acuerdo con la visión *masewal-nahua*, es un acto primordial.

Conversaciones reflexivas: para el complemento de la perspectiva *masewal-nahua* y las terminologías locales, se realizaron conversaciones reflexivas en idioma *masewal-náhuatl* con músicos adultos entorno a la forma de explicar la producción sonora del *xochison* con base en las preguntas ¿*keniwh se kichiwa se nekwikatil?* y ¿*toni welis se kikwikatis itech xochison?* (¿Cómo se construye un *son*? y ¿qué o a quién se le puede cantar en el *xochison*?). Al final, se contrastan las aportaciones locales con las teóricas existentes desde la posición occidental sobre el “antropomorfismo” resaltando el contenido lírico de los *síwasones* ‘sones de la mujer’ como se debate en los siguientes apartados.

El antropomorfismo y el tonal masewal-nahua

Desde la perspectiva local actual, generar sonidos tiene las mismas reglas que hablar en lengua *masewal*, ser claro, preciso y usar los términos adecuados para cada espacio y edad, “*moneki mah kwali mokaki, mah moyekkaki toni kihtowa nohon awil*” ‘se requiere que se escuche bien, que se oiga bien qué dice el instrumento’, sostiene Bartolomé Monterde (2019). Se debe transmitir por medio de los sonidos evitando los siguientes elementos: *sawani* ‘afonía’, *sasawaka* ‘ininteligible’ y *mopolowa* ‘pérdida’ del lenguaje, las personas que mantienen relación con la música en los ritos y fiestas reconocen y evalúan lo anterior en la ejecución. Como afirma Vega (2010) “la música es una representación cultural que nos habla de ciertas formas de identidad, por lo tanto, nos puede ayudar a enfocar y explicar ciertos procesos culturales que se están dando en la era de la globalización” (p. 167).

Otro factor muy importante que se debe considerar es el *tatilintilis* que es la ‘afinación’ de los instrumentos y responde al *yekkwikalis* que es la ‘melodía’ y la ‘armonía’. La afinación local debe llevar al artista a construir una buena concordancia y cumplir con el *patalis* que es el ‘cambio’ y se refiere al reconocimiento de las notas musicales (auditivo), el *nankiliklis* o la ‘respuesta’ que es la combinación de dichas notas, y el *wikalis* o la ‘formación’ de la melodía con los sonidos adecuados e inteligibles tanto para los oyentes como para los mismos intérpretes. De tal manera, “es necesario destacar que los sonidos y las danzas, gracias a su eficacia simbólica, se han convertido en instrumentos de identidad que pueden reforzar el sentimiento de pertenencia étnica” (Tuzi, 2013, p. 369).

Musicológicamente, Casas y Güemes (2021) reconocen que son “cinco características

básicas definen al son huasteco: 1) el ritmo; 2) la integración de sus instrumentos; 3) las formas de dotación instrumental; 4) los tipos de afinación; y, finalmente, 5) los arreglos y aspectos de producción componencial de la música” (p. 422).

Por consiguiente, la afinación no se hace por medio de técnicas establecidas, sino de acuerdo con lo que el intérprete considera adecuado para transmitir lo que desea; cuando se habla del *xochison*, los demás instrumentos deben adaptarse al violín considerado como agente y guía principal. Las cuerdas de este instrumento se conocen con el término *tapitsawa* para MI y LA que es el sonido o la voz ‘aguda’, mientras que RE y SOL con *tatomawa* ‘grave’. Conviene recalcar que no todos los *sones* aceptan ser ejecutados con todos estos acentos, Luis Monterde (2019) afirma que “*seki sones amo weli kikwihi tatomawa maski no ihkon mokaki pero amo kwaltsin 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 prioridad a “decir bien” el mensaje con los sonidos tal como se sugiere con el uso de la lengua. Esta dinámica cultural representa un formato muy importante en donde se le da cabida tanto la oralidad como la praxis cotidiana que favorece la continuidad, en palabras de Vega (2010):

Sobre la música indígena hay dos momentos históricos que se estudian, el antes de la conquista [y] el después. Lamentablemente, no hay registros escritos de esta música. La música mesoamericana, en parte porque la oralidad jugaba -y juega todavía- un papel muy importante en la transmisión de los conocimientos indígenas, por lo que no fueron llevados al papel, o simplemente se perdieron. Pero hay varios trabajos etnográficos, musicológicos que se han dado a la tarea de conocer las expresiones musicales que hoy tienen los pueblos indígenas en México. (p. 157-158)

El sistema *masewal* nos deja ver un relevante modelo de saberes y conocimientos locales que no se limitan a lo sonoro, sino también a otras disciplinas explicadas desde una perspectiva recíproca entre lo biótico y lo abiótico. También se relaciona con la formación de valores y la ética de los pueblos originarios. Los estudios sobre la función de la música demuestran que:

Describir etnográficamente los contextos rituales en que acontecen los *sones* de costumbre, es un punto de partida para entender los referentes estéticos que son construidos por los nahuas de la Huasteca. El son de costumbre náhuatl de la Huasteca tiene una filiación directa de hermandad con el son huasteco, pero sus escalas musicales privilegian las afinaciones en re, que en los rituales nahuas aparecen como una marca sonora que los identifica. (Casas y Güemes, 2021, p. 437)

Bajo esta misma mirada, el *xochison* como escritura diferenciada, y como sostiene Brotherton (1997) “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” (pp. 78-79), es una labor intelectual y una “oralitura” (Rocha, 2018) que registra los saberes de las personas adultas atribuyéndoles 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 que se dan a conocer a otras sociedades, en otras lenguas y en diferentes fuentes de registro. En términos de Camacho (2009), quien emplea el concepto “patrimonio germinal” en cuanto a la práctica sonora-oral, sustenta;

El concepto de patrimonio germinal puntualiza el carácter vivo y dinámico de las

prácticas musicales ligadas a la oralidad. Pondera el atributo fertilizador de esta particular producción sonora que favorece la emergencia de otras expresiones artísticas como la danza y la versificación, articulándose con ellas, retroalimentándose e interfertilizándose. Es germinal porque dichas prácticas están dotadas de un ímpetu vivificante, de un impulso seminal orientado a mantener su reproductibilidad social. (p. 33)

Al ser oralitura, el *xochison* se lee por medio de los elementos citados anteriormente, como los instrumentos, los músicos especializados en el tema, los sonidos, los movimientos y la lengua. La comprensión de esta lectura sonora se prolonga a las dimensiones de hablar y el actuar bien, que son parte de las bases del *yekyetolis* o ‘estar bien’. Lo anterior, porque “la continuidad del saber musical propio de la oralidad depende de su creación-ejecución constante. Pero también es aquí donde radica su vulnerabilidad. En el momento en que los actos de interpretación-creación se suspenden, el conocimiento se pone en riesgo” (p. 33).

La música como sistema, refleja el pensamiento, los saberes y conocimientos *masewal* a través del lenguaje sonoro. Por ello, hacemos un análisis tomando como base los versos de tres *siwasones* o ‘sones de la mujer’ que son los que presentan mayor dinámica de innovación y aceptación de la lírica. Desde el punto de vista lingüístico, encontramos los conceptos *takaitta* y *takachiwa* que son las acciones que conciernen a ‘ver como humano’ y ‘hacer (tratar) como humano’, respectivamente, a todos los agentes y actores que intervienen en los espacios de la vida diaria. Dichas nociones no sólo nos invitan a considerar a una planta, animal u objeto como humano, sino que manifiesta la relación entre todos los involucrados, los elementos del medio que se expresan en los versos y en las resonancias de los *sones*. Los sonidos nos ayudan a comprender otros lenguajes locales tal como señala Bramer (2015) sobre la música de súplica de la cultura shuar ecuatoriana “los áñent 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).

Dentro de la explicación académica, el tema que se debate es conocido con el concepto de “antropomorfismo”, el cual ha adquirido distintas concepciones y significaciones con el paso de los años. Por ello, es menester 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 explicación local. El uso del concepto en español reduce la trascendencia del pensamiento *masewal* porque la forma de pensar que se encuentra en el *xochison* tiene que ver con la perspectiva viva que sustenta la explicación de la realidad, como afirman los productores-intérpretes.

Bajo esta misma dinámica, se emplea el concepto de “*tonal*” que claramente expresa la visión sobre el *takaitta* y *takachiwa*, ‘ver’ y ‘hacer humano’ a los elementos que nos rodean para contrastar con la idea antropomórfica. Es importante señalar que el *tonal* está presente en muchas regiones *masewal* o nahuas con la misma carga conceptual, y es necesario considerar que en algunas zonas donde se habla el idioma náhuatl, se le puede atribuir otra interpretación debido al grado de desplazamiento en el que se encuentre la cultura originaria por el contacto con el español.

De esta forma, el antropomorfismo es una corriente ideológica que confiere aspectos y características humanas a los animales, las plantas y los objetos. 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 espurio que responde a lo espontáneo, es decir, cuando se asigna alguna cualidad humana a algo no humano como una comparación pasajera (Pareyson, 1995).

Salcedo (2011) 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 los investigadores rechazaban el término y presenta 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 intelectualidad, para tal caso, el pensamiento antropomorfo se hizo fundamental (Scotto, 2015).

En nuestros días, 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 (Gonçalves, 2015). Además, de acuerdo con Ruano y Fernando (2011) afirman que 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. De acuerdo con lo anterior, no es extraño encontrar acontecimientos religiosos y mitológicos en diversas culturas del mundo en los que participan elementos de la flora y fauna para ofrecer una lección.

Se puede observar que el antropomorfismo, aquí, con el equivalente *takachiwalis* y *takaittalis* presenta diversas perspectivas de acuerdo con el área de estudio donde se conceptualiza. Asimismo, ha sido empleado para la explicación de los sistemas de conocimientos, acerca de la naturaleza y de los humanos.

La música local expresa un pensamiento que podríamos colocar y etiquetar bajo este mismo concepto, sin embargo, desde la visión *masewal* no es un pensamiento espontáneo ni espeluznante como se puede concebir en algunas representaciones en donde se representa la idea antropomórfica con entes humanoides o monstruos con partes humanas. Las canciones de los pueblos amerindios cumplen una función que se conecta con la realidad y el contexto como puede sustentar 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 el *xochison* rebasa 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*.

Dentro de muchos contextos amerindios, mesoamericanos y *masewal* o 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 (2015), 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 la flora tiene sensibilidad, afecto y necesidades similares a las de los humanos.

Así, el *tonal* en las sociedades *masewal-nahuas*, sustenta la vida de las personas, en donde la naturaleza-territorio es un espacio de convivencia. Es decir, tanto los elementos bióticos como abióticos se complementan (Duchesne, 2015). Las plantas ayudan a la supervivencia de los humanos y de los animales, y los animales a la de las plantas y de los humanos, también, las montañas y los yacimientos de agua forman parte de esta relación. Esto es observable en las diferentes historias, relatos o experiencias que comparten las personas adultas con una trayectoria considerable.

En este sentido, en las historias, relatos, *tahtolmeh* o *saanil* regularmente se resalta la formación para el cuidado y el respeto al medio ambiente, también, 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*, resulta relevante asistir a las palabras de los adultos y músicos *masewal* expresadas dentro de las piezas musicales. El *xochison* es el puente de expresión de esta ideología del *tonal* viva. En muchos versos de la música local actual, se manifiestan animales o plantas que se pueden considerar como el *tonal* de una persona, de la misma manera se hacen presentes nombres de montañas o lugares sagrados.

El *tonal* literalmente significa 'día o Sol', 'energía' y se interpreta como "*aksa akin temaka nemilis*" 'aquel ente o elemento dador de días o de existencia', afirma Juana 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 y habilidades que este tiene son las que posee el individuo.

Si el *tonal* es un *tekwani* o jaguar 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 asemejarse a un antropomorfismo genuino o real, como sostiene Pareyson (1995), contrario a lo que se puede escuchar cuando una persona muestra una actitud fuera de lo común como el ser muy grosero e irrespetuoso, "*tiitskwintonaleh tak*" 'quizá tu *tonal* sea un perro porque te comportas o hablas mal' (Juana Vázquez, 2019), que es espontáneo (Pareyson, 1995), puesto que el *tonal* no es un animal doméstico. En este último caso se trata de una expresión que el hablante identifica como falsa, y en la mayoría de los casos, se emplea para corregir actitudes y no mencionar directamente a la persona, como asevera Brammer (2015).

En este mismo sentido, con lo anterior se interpreta que los animales y las plantas son los que transfieren las cualidades humanas, y lo más importante, la vida, lo que deja sin más opción reconocer que son elementos-agentes no menos inteligentes que el hombre. Esto se sostiene con la idea del perspectivismo propuesto por Viveiros de Castro (2013), el cual concluye que, según las culturas amerindias, los animales provienen de los humanos, contrario a la postura conocida sobre el origen de la humanidad, la cual sostenta que las personas éramos animales.

Para los *masewalmeh*, se sigue 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 dicta 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. De esta manera, una persona *tamatini* o sabedora puede identificar o diagnosticar por qué y cómo falleció el *tonal* por la presencia de señales en el cuerpo. "*Amo niman se miki, panoua eyi tonal, achto mota kenwh*

kikokohkeh motonal" 'una persona no se muere pronto, pasan tres días, se ve primero cómo es lastimado el *tonal*' (Juana Vázquez, 2019).

Si es sólo lastimado o herido, la persona 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 se sueña a alguien que hace la petición de abstenerse de cortar el árbol o simplemente se deja el plan para después. Algunas personas de la región 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.

Sistematización

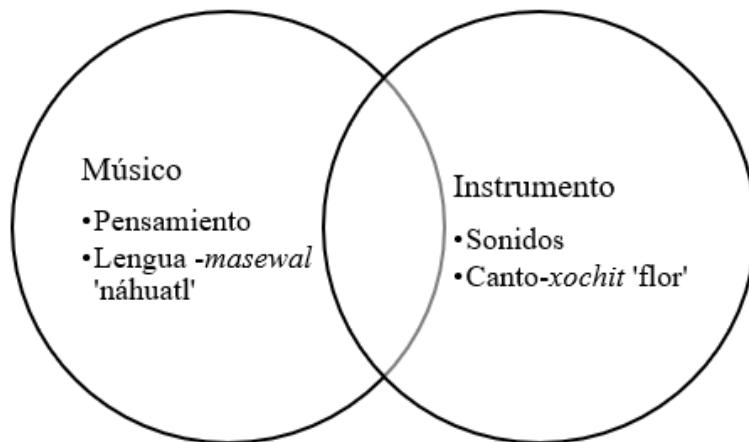
El contenido lírico del *xochison*

La música y sus elementos se reconocen como lenguaje porque tiene una estrecha relación con el pensamiento, como afirman los músicos "*itech tatsotsonalis onpa welis tikihtos teyin tiknekis*" 'en la música puedes decir lo que deseas', según palabras de Aarón Hilario (2019). Los elementos que acompañan la producción del *xochison* juegan un papel muy importante en una correlación de actores productores.

La participación de los 'músicos de adentro' no solo se desarrolla en el entorno de los rituales ligados al ciclo agrícola. También aparece en los rituales ligados a las concepciones nahuas sobre el ciclo de vida y las cosmovisiones asociadas con este: natalidad (presentación de las embarazadas a los cerros, desarrollo de los embarazos y en el nacimiento de los niños), matrimonios, defunciones, etcétera. Un ejemplo de esta diversidad de ceremonias y rituales es el *tlikixtilistli* (acción de sacar el fuego, relacionada con el difunto reciente) y la danza del *xochitinih* "portadores de la flor". (Casas y Güemes, 2021, pp. 427)

Los intérpretes tienen un sistema de pensamiento, así como los instrumentos tienen la capacidad de producir sonidos y a través de la lengua se revela la intencionalidad sonora (en el canto, en algunos casos) tal como se muestra en el siguiente diagrama.

Ilustración 1. Relación del músico e instrumento.



Fuente: elaboración propia, con base en las aportaciones de los músicos.

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

En este mismo sentido, los poseedores del sistema sonoro-musical reconocen y sostienen que el *xochison* es un componente muy importante para la formación de un pensamiento sano para las personas. Al respecto Juan Hilario (2019) señala que “*weli se kinmachtia [aksameh], kipata intanemilil. Kinemiliah intatsotson wan kiyelkawah ya okseki den pitsotanemilil*” ‘se les puede enseñar [a las personas], cambia su pensamiento. Piensan en la música y olvidan los pensamientos no adecuados’. Al estar en contacto con la música se aprende de los principios *masewal*, como es el uso correcto del léxico, lo que se considera una actitud aceptable y ver a la producción musical como un trabajo (Good, 2005). Anteriormente, hacer música no se asociaba con un fin económico, sino que se concebía como un oficio *yeklik* ‘puro’, que contribuye al bienestar individual y colectivo (Juan Hilario, 2019).

Ejecutar los *sones* hace que la mente 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 weli ya, no ihkon moitiliyah ya wan okse no kwelita ya*” ‘si una persona aprende [la música] hace que otras la adquieran también, a través de la observación y la motivación de practicar’. En este caso, de acuerdo con Tuzi (2013) es “la total superposición de sonidos, movimientos e instrumentos; el elemento más interesante para comprender la realidad musical nahua” (p. 368).

El contenido temático de las melodías moldea y transmite saberes y conocimientos sobre la concepción del medio, pero también sobre diversas áreas que van desde el vivir con buenas prácticas como el no consumir bebidas alcohólicas en exceso, “*onpa kitah mah kwalli yetokan mah amo eliwistikan*” ‘en los *sones* se dan cuenta sobre cómo vivir y no hacer el mal’, sostiene Juan Monterde (2019), además del respeto hacia los animales, las plantas y las personas adultas, es decir, refuerza valores sociales importantes.

La música nahua de la Huasteca articula una serie de gustos sonoros y melódicos, entrelazados a sus percepciones del mundo. Los instrumentos son dotados de una corporalidad que establece un vínculo entre las formas de cosmovisión y los atributos relacionales que los nahuas destacan en su percepción del mundo. (Casas y Güemes, 2021, p.348)

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, la marginación y las carencias, principalmente, en los *siwasones* ‘sones de la mujer’. Las piezas también son empleadas en el ámbito político, en las campañas electorales junto con el baile de integración conocido como *pakilis*, en donde se llevan a cabo las fases de: “entrega de flores” que es el recibimiento inaugural y el *tatekpanalis* que es la ejecución de las melodías para bailar.

La dinámica de los *sones* de la mujer, al estar en contacto con el huapango, presenta algunos rasgos de este, y posibilita su ejecución en diversos espacios y las temáticas permiten expresar mensajes de distinta índole. De hecho, el contenido de estas piezas da a conocer qué y cómo se pueden manifestar los sentires, saberes y conocimientos de los *masewal*.

Es la presencia de dos recursos poéticos que tienen en común la unión formal y temática entre ciertas coplas, que conforman un conjunto poético mayor. Dentro de las series cantadas en los sones huastecos no es común en absoluto incluir coplas ligadas, sea cual sea el procedimiento. (Sánchez, 2010, p. 15)

Desde la perspectiva en cuestión, los sonidos ocupan un espacio de suma importancia, puesto que son la base primordial del lenguaje sonoro, la relevancia radica en que los *sones* son predeterminados “*amo weli tikinchiwas oksekin sones, yehansan teyin yetok ya, sayoh weli mopata keniwh timowikatis*” ‘no se pueden crear otros *sones*, sólo los que ya están, únicamente se cambia la manera de ejecutar’, afirma Juan Hilario (2019). Cada intérprete da una melodía, armonía y ritmo “a su estilo”; 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 como se muestra en las siguientes categorizaciones, que son las características que rigen la formación lírica en las melodías (*siwasones* ‘*sones* de la mujer’).

El humano como animal

Para esta sección, se cita el verso del *son* “*nipanowaya mokaltenoh*” ‘pasaba cerca de 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, en la última línea, en “*nikisatiwh kampa tikochi*” ‘llegaré hasta donde duermes’, está enunciando la habilidad del animal en lengua *masewal*, con el verbo *nikisatiwh* ‘llegaré’ (en modo propositivo: de aquí para allá) evoca todo el proceso que efectúa el animal para construir su madriguera. Asimismo, visualiza la idea “una persona es animal”: al morir se convierte en otro ser, regresa al mundo de los vivos para continuar siendo la inspiración de los versos del *xochison*.

El armadillo representa al músico, este animal aparece por la habilidad que tiene de excavar, mientras que el colibrí es un ave considerada mensajera entre el plano terrenal y espiritual. El verso original tiene un estilo humorístico, característico en muchos *sones* que se usan para alegrar y hacer reír a las personas. El intérprete busca un animal que lo represente para dar el mensaje que quiere transmitir al final del verso.

La repetición de las expresiones es muy marcada. 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 en relación con su *tonal* planta o animal.

Tabla 1. Versos del *siwason Nipanowaya mokaltenoh* (pasaba cerca de tu casa).

Transcripción <i>masewal-náhuatl</i>	Traducción al español
<i>Nochipa nimitsiliaya nimokwepas niayotchin, nimokwepas niayotchin, nochipa nimitsiliaya.</i>	Siempre te decía, me convertiré en armadillo, me convertiré en armadillo, siempre te decía.
<i>Nochipa nimitsiliaya nimokwepas niayotchin, amo keman ximomohmowhti nikisatiwh kanpa tikochi.</i>	Siempre te decía, me convertiré en armadillo, nunca te espantes llegaré hasta donde duermes.
<i>Keman neha nimomilis nimokepas se ni witsiki. Nimokepas se niwitsiki keman neha nimikilis. Nipatanis wan nipatanis, nimitsilis: nikan xiwiki.</i>	Cuando muera me convertiré en un colibrí. Me convertiré en colibrí cuando muera. Volaré una y otra vez cerca de ti, te diré: ven a mí.

Fuente: traducción propia y verso del trío musical Hermanos Hilario.

Esta dinámica de la construcción lírica del *son* pocas veces es analizada en los estudios convencionales, en un primer momento porque se encuentran en la oralidad, y segundo, porque no están transcritos, ya que se hallan en lengua náhuatl, además, como sucede con otras investigaciones, se les da prioridad a las expresiones sonoras dominantes, asimismo, como se ha demostrado a lo largo de este texto, difiere en cada contexto, cultura y lengua. Por ello, la presente sistematización da certeza lo que afirma Sánchez (2010), “la mayoría de las coplas incluidas en este texto son, pues, valiosas en la medida en que no se localizan en fuentes anteriores, es decir, son material nuevo, que podría ser de gran utilidad en el campo de la investigación” (p.17).

De acuerdo con el contenido lírico del siguiente *son* se presenta la expresión donde se refleja al animal como humano.

El animal como humano

En el *son* de *masat* o venado se puede apreciar otra expresión semejante, la lírica es reinterpretada por Martín De Gante, en el año 2008. El venado es un animal representativo en muchas culturas mexicanas. Es un animal venerado que representa la pureza y adquiere actitudes y comportamientos humanos.

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

En este mismo sentido, el pasaje nos refleja que el venado como humano vive las aventuras y experiencias cotidianas, en la mayoría de los casos, las temáticas están 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 se aborda la concepción de las relaciones amorosas internas.

Tabla 2. Verso del *siwason Masat* (venado).

Transcripción <i>masewal-náhuatl</i>	Traducción al español
¡Masat, masat! ¿Kani tinemi?	¡Venado, venado! ¿Dónde andas?
Nihin moweyinan mitstemohtinemi.	Tu abuela te anda buscando.
Nihin moweyinan mitstemohtinemi.	Tu abuela te anda buscando.
¡Masat, masat! ¿Kani tinemi?	¡Venado, venado! ¿Dónde andas?

Fuente: traducción propia y verso de Martín De Gante.

En el ejemplo anterior, se puede ver la transición y presencia de la música como un elemento social que se manifiesta de manera contextual. De tal forma que se puede definir este proceso como una cultura musical y es;

El conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, trasmítidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. No hay culturas musicales superiores ni inferiores, sólo son diversas. Por ello, debe de ser analizada como un hecho social con un carácter multidimensional, es decir, también debe ser concebida como un fenómeno biológico, psicológico, económico, social, histórico y tomar en cuenta que es un constructo cultural, con todo lo que ello implica. (Camacho, 2009, p. 26-27)

Por último, se presenta otra categorización en donde se refleja a la planta como humano.

La planta como humano

Es importante destacar que los animales, las plantas y otros objetos son agentes que intervienen en el tejido social para la interpretación de la realidad. Existen otros *sones* con nombres de plantas como el *xalxokoxochit* 'flor de guayabo', uno de los más representativos del *xochison*. De acuerdo con los músicos, a través del lenguaje sonoro se pueden expresar los sentimientos, afectos y actitudes de las plantas. En este caso, la planta representa al músico, según refiere Luis Monterde (2019), el guayabo muestra un sentimiento humano. El que se toca en Huitzilan, la cabecera municipal, contiene los versos que se presentan más adelante.

Como se observa, la planta muestra un sentimiento de tristeza por el acontecimiento y en las otras líneas se compara su proceso con los actos de una mujer, específicamente, el brote de las flores con la risa. Las flores representan diversas ideas consideradas relevantes en cuanto a su función social, por ello, se encuentran presentes en las relaciones de compadrazgo, así como en el discurso que se emplean para aconsejar a las personas.

En este sentido, Aarón Hilario (2019) compartió una anécdota de cuando su esposa ahuyentó a un perro pequeño, y como respuesta, la madre de este mordió a la mujer. El músico resalta que el animal tiene pensar y sentir tal como los humanos, lo cual se refleja en las melodías, así lo sostiene en la siguiente afirmación.

Miyak cosas tikihtos, teyin tiweli amo importa yoltok, teha xikcantarowili weli se

kicantarowilis se tepet, se tokniwh ticantarowilia, kihtoskeh teh xitapaktisan por eso sekilia pakilis. Kipiake no tanemilia se okwilin, se ikonetsin kipiyake no kitemowa, kemeh se tokniwh. Masat kitemowa ikonewh, chokatinemi kitemohtinem ikonewh tahkon, molia, tahkon kitsitskilihkeh, kan yahki, kipiyake kitemowa. Nochin tapiyalmech no tanemiliah kemeh se tokniwh. ‘Muchas cosas puedes expresar, lo que puedes, sin importar si está vivo tú le cantas, puedes cantarle a una montaña, una persona, significa que tú des alegría, por eso una fiesta se llama alegría. Forzosamente un animal también piensa, su cría también la busca como una persona. El venado también busca a su cría, anda llorando porque ella piensa, tal vez, quizá le cazaron, dónde andará, inexcusablemente busca a su hijo. Todos los animales [culturalmente concebidos importantes] piensan como los humanos’.

Tabla 3. Verso del *siwason Xalxokoxochit* (flor de guayabo).

Transcripción <i>masewal-náhuatl</i>	Traducción al español
<i>Xalxokoxochit tami mapixawik, ihkwak teha tikihto tinechkawati.</i>	‘Cuando decidiste alejarte de mí, la flor de guayabo se marchitó’.
<i>Xalxokoxochit ika tel ahwiyak ihkwak kweponi moxehxelowa, kemeh se ichpoch nochan nikwiyak wetstka wan wetska nikelkelowwa</i>	Flor de guayabo con delicado aroma, cuando brota se abre como una mujer que llevé conmigo ríe y ríe cuando le hago cosquillas.

Fuente: traducción propia y verso de Martín De Gante.

Pese a que muchos investigadores calificaron como “ideología fallida” o como un proceso de ingenuidad pensar que los objetos, plantas y animales poseen cualidades humanas (Salcedo, 2011), podemos apreciar que, en diversos pueblos amerindios, como el caso del nahua, 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, una herramienta para la construcción de una mejor convivencia.

Bajo esta lógica, 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 el *xochison*, a través de los versos de los *siwasones* se adquiere y socializa el pensar que rige las actitudes, la salud, la lengua y la estructura social.

El *tonal* da origen al *takaittal* y *takachiwalis*, 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 anteriormente no era vista como un recurso aprovechable sino un bien. Aunque, en la actualidad la tala inmoderada de árboles está presente, responde a las dificultades económicas y a las crisis sociales y estatales de la región de América Latina que atraviesan dichas sociedades. Además, muestra el desplazamiento ideológico frente a la cultura dominante que separa lo humano y la 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 *teyin kinemilia* o lo que piensa (el animal, planta u objeto), es lo que

determina qué tipo de mensaje da al humano. En los pueblos originarios esto no es puesto en duda, ya que dichos agentes cumplen una función comunicativa con el hombre.

Los elementos mencionados intercambian lenguajes que comparten el mensaje a la humanidad cuando estos no tienen la posibilidad de interpretar lo que se encuentra alrededor interviniendo como “agentes sociales” (Latour, 2008). 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-atepet* o pueblo.

Conclusiones

Para concluir, se contextualiza que, en la sierra de Puebla, México, habita un pájaro pequeño en los *akawalah* ‘matorrales’ que es conocido en idioma local como *pilinchi* o ‘ave diminuta’, esta ave tiene la fama de ser una mensajera de situaciones no favorables para la persona o familia a la que le canta de cerca. En el español de la zona 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 avisa a los demás mantenerse alerta. Las situaciones van desde una discusión familiar hasta una desgracia o accidente. En cuanto a las plantas, el carrizo o un tipo de caña avisa a los humanos sobre algún *tetsauit* o desastre a ocurrir cuando florece en periodos fuera de lo común.

En la actualidad, el *tonal* puede ser una herramienta para entender a las distintas formas de concebir de las sociedades del mundo. Es necesario su profundización en los estudios modernos dentro de las disciplinas donde se encuentra presente su expresión, como la educación y la formación de investigadores integrantes de los pueblos originarias.

Es una forma de comprender el tejido social, promueve una relación incluyente que nos lleva a la resolución de las distintas problemáticas causadas por el hombre, aceptado hasta ahora como el único ser racional e inteligente en el universo. Ante esta labor implica el reto del conocimiento cultural y la cercanía de la lengua con la que se expresan las culturas como argumenta Vega (2010).

La diversidad, implica riqueza, pero también complejidad, y para desarrollar estas ideas hay que desmantelar varios silencios, y plantear nuevas formas de entender la cultura. Romper los silencios significa establecer nuevas perspectivas de las representaciones culturales, de manera plural, intentando analizar la diversidad y la complejidad, en oposición a los modelos cerrados y sencillos que principalmente el Estado y la Iglesia han impuesto por diferentes mecanismos. (p. 167)

La visión sobre el *tonal* ha permanecido en los pueblos *masewal-nahua* por muchos años siendo 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.

En este sentido, los espacios y contextos permiten a los músicos adquirir saberes, habilidades y conocimientos. Estos se manifiestan en las distintas temáticas de los *sones*. La base que cimienta el pensar de los *masewalmeh* no sólo se puede encontrar en el sistema musical, sino también en otras elaboraciones locales como la medicina, la siembra y los textiles.

La presente investigación muestra el minucioso manejo de información oral para la

construcción de conocimientos que posibilita comprender a las culturas que mantienen este recurso como medio de transmisión. A partir de la convergencia de perspectivas, y la profundización de los términos ofrece una ventaja para posicionar a estas epistemologías como modos de resolución de problemáticas de nuestros tiempos y contextos.

Como se mencionó anteriormente, la metodología y la discusión realizada responde a un modelo práctico-oral que se pone en amenaza cuando no existen dinámicas que coadyuban a reflexionar y ahondar las aportaciones locales y los contenidos lingüísticos. Con la divulgación y reconocimiento de estos formatos de investigación se transita hacia la valoración de estas formas diferentes de hacer estudios con enfoque multidisciplinario. Este acercamiento queda abierto para su análisis, por ejemplo, desde la literatura, música, etnomusicología, biología o con otro fin desde la antropología.



Para una mayor contextualización, escanea el código y accede a algunos *sones*.

Para un mayor acercamiento musical, se anexa la siguiente partitura de una versión del *son Xalxokoxochit* ‘flor de guayabo’ analizado.

Imagen 1. Partitura del *siwason Xalxokoxochit* ‘flor de guayabo’.

Xalxokoxochit
Flor de guayabo
Siwason

Versión del violín:
Luis Monterde Gabino
Versión de la guitarra huapanguera:
Bartolomé Monterde Vázquez
Transcripción sonora:
Daniel Denetro Vélez

San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla

$\text{♩} = 96$

Violín

Rítmica de la guitarra huapanguera:

$\frac{x}{\text{NN}} \frac{x}{\text{NN}}, \frac{x}{\text{NN}} \frac{x}{\text{NN}}, \frac{x}{\text{NN}} \frac{x}{\text{NN}}$

(x = azote)

Fuente: Transcripción de Daniel Denetro Vélez. Tomado de *Pakilis: sonidos y movimientos. La música y el baile masewal de la Sierra Nororiental de Puebla* (Monterde, 2023, p. 128).

Referencias

- 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. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En F. Hijar. (Coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Casas, C. A. y Güemes, R. (2021). Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costombre en el norte de Veracruz, México. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 13, 416-442. Recuperado de <https://antropica.com.mx/ojs2/index.php/AnthropicaRCSH/article/view/304>.
- De Gante, M. (Consultado en julio, 2023). *Masat* (Venado) [Canción]. En Xochipitsawak. Radio Comunitaria Iztahuatalix, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- De Gante, M. (Consultado en julio, 2023). *Xalxokoxochit* (Flor de guayabo) [Canción]. En Xochipitsawak. Radio Comunitaria Iztahuatalix, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Duchesne, J. (2015). Contribución del pensamiento amerindio a una cosmopolítica americana. *Cuadernos de Literatura*, 19 (38), 269-278. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.cpac>.
- Gonçalves, L. C. (2015). *Antropomorfismo en la ilustración gráfica* (Antropomorphism in Graphic Illustration). España: 267Ilustrafic. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual. Valencia 1, 2 y 3 de octubre. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4995/ILUSTRAFIC/ILUSTRAFIC2015/267>.
- Good, C. (2005). Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 36, 87-113. Recuperado de <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9294>.
- Gottfried, J. (2010). Cambios y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz. *Revista de Literaturas Populares*, 320-345.
- Hilario, A. (10 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Hilario, H. e Hilario, N. (Consultado en julio, 2023). *Nipanowaya mokaltenoh* (Pasaba cerca de tu casa) [Canción]. En Xochipitsawak. Radio Comunitaria Iztahuatalix, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Hilario, J. (11 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.

- Juárez, Y. (2016). Bailes afromestizos vistos por viajeros en Veracruz, siglo XIX. *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, 20, 47-52. Recuperado de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipiélago/article/view/55838>.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Márquez, A. (27 de septiembre de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Mendoza, Y., B. (2012). Lingüística e investigación musical en México. Cuicuilco, 5, 89-109. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592012000300005.
- Monterde, B. (04 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Monterde, H. (2023). *Pakilis: sonidos y movimientos. La música y el baile maserval de la Sierra Nororiental de Puebla*. Puebla, México: Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC) de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México y del Estado de Puebla.
- Monterde, J. (14 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). 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). San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.
- Pareyson, L. (1995). El antropomorfismo genuino y el antropomorfismo espúreo. En *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*. (pp. 91-104). Einaudi, Torini.
- Rocha, M. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Colombia: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Ruano F. y Fernando A. (2011). *Antropomorfismo, fitomorfismo y zoomorfismo*. Estados Unidos de América. Parte de la conferencia y parte del libro el lenguaje corporal humano. Un enfoque imagológico en base a criterios verbales y no verbales. Recuperado de <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.
- Sánchez. R. V. (2010). Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana. *Revista de literaturas populares*, 1 y 2, 11-37. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10391/2812>.
- Scotto, C. (2015). Empatía, antropomorfismo y cognición animal. *Principia*, 19, 423-452.
- Tuzi, G. (2013). Superponer sonidos, superponer culturas. La construcción de una identidad nahua mediante la música y la danza. *Cuadernos de música iberoamericana*, 367-385- Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12424/3406751>.
- Vargas, B. (2019). La música es el arma. La invención de la música afromexicana: reivindicación y posicionamiento político. *Antropología de la música. Textos etnográficos*, 8, 06-35. Recuperado de https://posgrado.unam.mx/antropologia/revista/revista_08.pdf.

- Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclor, la tradición y la world music. *Haol*, 23, 155-169. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671093>.
- Viveiros, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Argentina: Tinta Limón.
- Vázquez, J. (25 de marzo de 2019). Entrevista de H. Monterde [Cinta de audio]. Maj timonojnotsakan keniuj chijchiujtok nojon xochisones (Hablemos sobre los xochisones). San Miguel del Progreso, Huitzilan de Serdán, Puebla, México.