

Patrimonio inmaterial y propiedad intelectual en la tradición lírico-musical de los p'urhépecha (Michoacán, México)

Georgina Flores Mercado | Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5915>

RESUMEN

El texto da cuenta de algunos procesos de cambio en las prácticas musicales de los p'urhépecha, pueblo indígena, ubicado en el occidente de México en el estado de Michoacán. El contenido se enfoca principalmente en aspectos como la creatividad musical, la propiedad y la autoría vinculados a sentimientos de agravio, expresados por los compositores p'urhépecha. Elementos que, en parte, han estado relacionados con las políticas indigenistas, culturales y turísticas del siglo pasado, y más recientemente, con su inclusión en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco. A estas políticas hay que sumar los marcos legales globales de la propiedad intelectual y el copyright, es decir, el derecho a su reproducción, los cuales han sido determinantes no sólo en individualizar el proceso de la creación lírico-musical sino en la orientación e inclusión de la práctica en el contexto del mercado musical regional. Si bien estos cambios culturales reivindican la figura del compositor p'urhépecha frente a la concepción colectivista que dejaba en el anonimato al sujeto de la creación musical, al mismo tiempo han fortalecido el individualismo, la competitividad y los conflictos entre cantadores y músicos p'urhépecha. Frente a lo anterior una ética musical comunitaria se vislumbra como una vía alternativa a estos procesos hegemónicos globales.

Palabras clave

Michoacán (México) | Música tradicional | Patrimonio inmaterial | Pirekuas | Pireri | Política cultural | Pueblos indígenas | P'urhépecha | Propiedad intelectual |



Tatá Ismael Bautista y tatá Hilario Sebastián, piréiecha de Comachuén (1983) | fuente Flores Mercado 2017 (foto Paul Kersey)

PIREKUAS: CANTAR LA VIDA EN LAS COMUNIDADES P'URHÉPECHA

El territorio p'urhépecha tiene 6.000 km² de dimensión geográfica, divididos en cuatro regiones: Japóndarhu o lugar del Lago; Juátarisi o Sierra o meseta; Eráxamani o Cañada de los Once Pueblos; y Tsi rhondarhu o Ciénega de Zacapu. Si bien las comunidades comparten un territorio y el idioma p'urhépecha, cada región presenta características medioambientales y culturales que las diferencian entre ellas (Argueta Villamar y Castilleja González 2018). No obstante, la música –particularmente la tradicional– es una de las prácticas culturales que permite construir vínculos entre las distintas comunidades de las cuatro regiones. De igual manera las pirekuas, canciones que narran la vida en p'urhépecha, forman parte de estos soportes culturales que les permiten identificarse como un solo pueblo.

La palabra *pirekua* se construye del verbo *pireni* que significa cantar, y del sufijo –kua que, juntos, dan lugar a lo que en español se llama canción (Dimas Huacuz 1995). Pablo Sebastián Felipe, historiador p'urhépecha, traduce el término como “palabra en canto” porque considera que la *pirekua* es algo más que una canción, pues en ella se plasma la cosmovisión p'urhépecha, que adquiere sentido en las propias comunidades (Sebastián Felipe 2014).

El vocablo *pirekua* (también otros más asociados al canto) ha sido identificado en dos diccionarios de principios de la colonización española, que fueron escritos por los frailes Maturino Gilberti (1559) y Baptista de Lagunas (1574) (Reynoso Riqué 2011) aunque en su elaboración seguramente participó gente p'urhépecha de aquella época (Márquez Joaquín, Pedro 2014). Estas fuentes históricas dejan ver que componer y cantar pirekuas es una práctica lírico-musical secular de largo aliento en la sociedad p'urhépecha.

De igual forma, encontramos el término *pireri* que hace referencia actualmente tanto a la persona que compone y canta, como a la persona que interpreta las pirekuas de otros compositores. Mayoritariamente, los compositores son hombres, aunque también hay mujeres que componen, pero en menor número.

Piré riecha es el plural de este vocablo. En la dimensión musical de la *pirekua* tradicional, esta se canta en los dos ritmos que caracterizan a la música tradicional p'urhépecha: *uananskukua*, o sonecito interpretado en un ritmo de 3/8, y *uarhakua* o abajeño, interpretado en un ritmo de 6/8 (Sebastián Felipe 2014). El primero es suave, pausado y melancólico, y el segundo es rápido y vigoroso. El primero busca provocar en la audiencia una actitud de escucha y llanto, y el segundo provocar alegría y baile (Dimas Huacuz 1995). Las pirekuas se pueden cantar a capela, aunque generalmente se cantan con la guitarra sexta y/o guitarra requinto y/o tololoche, palabra de origen maya que designa al contrabajo de cuatro cuerdas y que se ejecuta de pie.

Las pirekuas son cantadas en distintos momentos de la vida cotidiana y ritual. En su forma cotidiana –y espontánea– se suele cantar de manera individual. Ahora bien, para su difusión y ejecución en eventos públicos se acostumbra a cantarla en duetos, tríos o cuartetos, según requiera la ocasión musical. La pirekua, para serlo, debe ser creada y cantada en p'urhépecha, aunque algunos compositores pueden tomar prestadas frases o palabras en español para lograr su creación y, de acuerdo con algunos compositores, debe llevar un mensaje o enseñanza. Generalmente la parte lírica está estructurada en dos partes y puede existir una tercera en su forma tradicional (Dimas Huacuz 1995; Reynoso Riqué 2011).

Para los piréiecha es importante mantener estos dos ritmos musicales, pero además el contenido lírico debe expresar el sentimiento p'urhépecha (Flores Mercado 2020). Difícil es dar cuenta de todos los temas que se cantan, pero se puede afirmar que un importante número ha sido dedicado a las mujeres. En las pirekuas ellas aparecen representadas como flores, pero también los hombres pueden ser representados como pájaros (Mateo Manzo 2024). A través de las pirekuas se anima a las mujeres a casarse, se les desanima o se les reclama por no enamorarse de sus pretendientes. Los piréiecha también dedican sus pirekuas a la naturaleza: desde una flor particular que llama su atención, hasta eventos naturales de gran impacto como el nacimiento del volcán Parícutin en 1943. También se mencionan personajes del ámbito político, problemas derivados de la migración, el alcoholismo, o bien situaciones cotidianas (Dimas Huacuz 1995; Flores Mercado 2020). Rosendo Estrada, pireri de la comunidad de Ahuiran, en una entrevista mencionó: “A mí me gusta mucho la naturaleza, ver cómo cambia de un mes a otro y va a estar distinto. Los árboles tienen otro tono de verde, y el mismo cerro no tiene este color. También he tratado la cuestión amorosa, la relación hombre mujer. Tengo una pirekua que está muy aceptada se llama Saloani, que es la dalia silvestre... (en la pirekua) a la flor la comparo cuando está en capullo y digo ‘esta florecita al verla siento como nostalgia como...’, porque tengo una niña, que es niña, pero como que los jovencitos ya tratan de persuadirla, y esta flor en botón que estoy viendo, ¡va a estar en flor! Y alguien viene y la corta, como mi hija en una ocasión se va a ir y ¿cómo saber si a ella le va a tocar un buen matrimonio?... entonces esa pirekua es mi sentir al ver esa flor” (Entrevista a Rosendo Estrada, 68 años, Ahuiran, 2021).

Los contextos donde se compone cantan y escuchan las pirekuas son amplios y pueden variar de una comunidad a otra. Guillermo Matacuá quien es pireri de la reconocida agrupación Los Nocheros de Nurío, señaló: “Nosotros vamos a donde nos inviten, bautizos, bodas, a las curas, o sea dicen aquí ‘nos la vamos a curar’¹. También nos invitan a los combates (reco-gida de la cosecha) a los colados (al finalizar la construcción una casa), se canta durante el velorio o en el panteón, en los festivales, vamos a donde nos inviten...” (Entrevista a Guillermo Matacuá, 52 años, Nurío, 2020).



Pireri de la Cantera Anita Maravilla junto a la investigadora Georgina Flores

1

La expresión “nos la vamos a curar” se refiere a atender el malestar que se siente al día siguiente después de haber bebido grandes cantidades de alcohol. Esto muchas veces significa comprar cerveza u otro tipo de bebida alcohólica para ingerirla acompañándose de la interpretación de pirekuas.

Otro momento importante son las competencias. Estas son organizadas y financiadas por personas de las comunidades y se llevan a cabo en la víspera de la fiesta patronal. A las competencias se suelen invitar agrupaciones de amplio prestigio musical en la región para que midan sus habilidades lírico-musicales unas frente a otras. A diferencia de los concursos donde se otorgan premios económicos jerarquizados, en las competencias, lo que ganan los piréiecha son el prestigio y el orgullo de verse favorecidos con los gritos de una audiencia muy exigente y el pago económico muchas veces sólo representa poco más que los gastos de transportación.

Anteriormente, las esquinas de las calles de las comunidades eran el lugar por excelencia para cantar y escuchar pirekuas. Ahí solían reunirse jóvenes —generalmente hombres— al final del día sólo para cantar pirekuas, que podían componerse en la interacción grupal. Esas reuniones nocturnas, derivaban en serenatas dedicadas a las jóvenes pretendidas. Luis Ribera, pireri del desaparecido grupo Los Madrugadores, contó: “...por lo regular cantábamos en fin de semana, en las nohécitas, para amanecer domingo, para llevarles serenatas a las novias, o sea, como a la una o dos de la mañana le llegábamos a la novia a cantarle pirekuas. Primero a la novia de uno y luego de otro, primero para allá y luego para acá...” (Luis Ribera, 61 años, Angahuan, 2022).

Algunos piréiecha contaron que se componían pirekuas específicas para las serenatas. Eleuterio Santiago Sales, de la comunidad de Tsapkiu (Zopoco) en la región de la Cañada de los once pueblos, así lo describió: “...Compuse una pirekua, las Mañanitas p'urhépecha pues así como hay las mañanitas mexicanas, yo hice las mañanitas p'urhépecha... la hice para que la festejada se pusiera contenta y para que no nos regañara por irle a cantar porque luego se enojaban...” (Eleuterio Santiago Sales, 60 años, Tsapkiu, 2022).

Eleuterio, pireri; a la derecha, con su esposa Amparo | fotos Georgina Flores, autora de todas las imágenes que ilustran la contribución, si no se indica lo contrario





Agrupación Los Consentidos de Tarecuato, junto con la investigadora Georgina Flores

Los cambios modernos más notables en esta práctica lírico-musical estuvieron ligados a la implementación de políticas indigenistas, culturales y turísticas a partir de la década de los sesenta en la región (Flores Mercado 2022) así como a la difusión radial de la música p'urhépecha. Por ejemplo, se promovieron ampliamente los concursos, siendo el concurso artístico del pueblo p'urhépecha de Zacán (anteriormente denominado de la Raza p'urhépecha) el más favorecido en su difusión y con recursos económicos públicos, convirtiéndose en un modelo a seguir por muchas comunidades. En la década de los ochenta inició en una radio comercial de la ciudad de Zamora el programa Mañanitas p'urhépecha, el cual promovió la celebración del Día nacional del compositor p'urhépecha. El programa fue un referente muy importante pues además de transmitir la música grabada y en vivo, se hacían entrevistas a piréiecha y músicos p'urhépecha. Ante la desaparición del programa, se exigió la apertura de una radio en territorio p'urhépecha estableciéndose así la radio indigenista XEPUR en la comunidad de Cherán. La XEPUR se convirtió en el principal medio radial de transmisión de esta música. No obstante, emergió un malestar y reclamo común de los compositores pues no recibían ninguna compensación económica (Márquez Joaquín, Ignacio 2014). Sumado a lo anterior, la grabación de la música y las pirekuas por disqueras comerciales, ubicadas en la región o en la ciudad de México, le dieron un giro comercial al canto y proyectaron a las agrupaciones fuera de sus comunidades. Sin embargo, tampoco recibieron regalías a cambio, excepto algunos discos “a manera de pago”. José Santos Marcos, pireri de la desaparecida agrupación de Los Galleros de Nurío, manifestó: “En ese tiempo todavía había

discos de los grandes (LP), pero ellos, los de Fonomex se quedaron con la mayoría... allá en México se quedaron con la copia (el máster) y nomás nos dieron un alterito (paquete) de discos, no eran muchos... la verdad no era ningún beneficio para nosotros eso de grabar. La otra grabación que hicimos fue en Uruapan, (los discos) ¡se vendieron de volada en la meseta!... no nos quedamos con ningún disco... el problema ahora es que ellos (los grupos modernos) los copian... cantan las pirekuas y pues son ellos los que están cosechando el dinero y nosotros pues nada... y así con los demás grupos de pireris de aquel tiempo..." (José Santos Marcos, 51 años, Nurio, Michoacán, 2020).

En eventos comunitarios o institucionales tampoco recibían un pago: "... hicimos sufrir a nuestras familias porque íbamos a los pueblos a cantar, a veces hasta dos días nos quedábamos y ¡regresábamos sin dinero! ¡no nos pagaban! A mí nunca me han pagado. Mientras las señoras y la familia acá sufriendo..." (Entrevista a José Santos Marcos, 58 años, Nurio, 2020). A lo anterior, Antonio Xhacú, pireri de Los Nocheros de Nurio añadió: "...los jefes de los pueblos organizaban los concursos, en la jefatura ellos organizaban y ¡no nos daban ni los viáticos!..." (Entrevista a Antonio Xhacú, Nurio, Michoacán, 53 años, 2020).

EL PLAGIO Y EL AGRAVIO ENTRE LOS PIRÉRIECHA

Después de dos años de encierro por la pandemia, reinicié mi trabajo de campo en la región. Fui a visitar a tatá Rosalío Pascual, reconocido compositor, pireri y músico de Ocumicho. Daniel Sebastián, músico de la comunidad de Comachuén, participó conmigo en esta entrevista para poder comunicarnos en p'urhépecha con este pireri. Llegamos en transporte local a la comunidad desde la ciudad de Zamora. Rosalío, junto con su esposa, vivía en la orilla de la comunidad por lo que después de bajar del transporte, tuvimos que caminar un buen tramo de terracería bajo el intenso sol de mayo. En una de las tres habitaciones de su casa tenía grandes bocinas y aparatos de sonido que él mismo había comprado. La poca agua que llegaba a la zona —una sola vez al mes— la almacenaba en un tinaco y cubetas de plástico. Desde su casa, se podía apreciar un paisaje inconmensurable que incluía cerros y cielo azul; nada podía detener la vista hasta que la sierra se hacía presente. En ese árido contexto, no era difícil imaginar que por las noches caería un cielo inundado de estrellas. Mientras observaba el paisaje, tatá Rosalío, se acercó y me indicó con su mano: "¡allá viven los que secuestran!". Mi imagen idílica se deshizo en ese momento y fui consciente de la violenta realidad que enfrentan muchas comunidades en la región.



Volcán Parícutín desde Angahuan

Después de responder a nuestras preguntas sobre su trayectoria musical, se dirigió a nosotros en español y en tono serio comentó: "lo que yo les quiero



Tatá Rosalío Pascual, compositor, pireri y músico de Ocumicho

decir es que otros están agarrando mis pirekuas en otros pueblos. Por ahí por la Cañada están quitando mi voz y ponen la de ellos, pero con mi música y pues... yo quería preguntarles ¿cómo le hago?, ¿qué puedo hacer para que ya no la agarren?" (Entrevista a Rosalío Pascual, 68 años, Ocumicho, 2022). Su pregunta me hizo percatarme de lo que él realmente quería contarnos. Si bien entre los pireriecha y músicos, ha existido un constante intercambio musical, lo más común es escuchar en las entrevistas la denuncia del plagio (Reynoso Riqué 2011).

Los compositores suelen acusar a otros músicos, pero sobre todo a las agrupaciones modernas, principalmente los llamados conjuntos, de copiar su música sin autorización ni retribución económica. Los conjuntos se componen de instrumentos "modernos" eléctricos como el bajo, la guitarra, los teclados y la batería. Este tipo de agrupación es altamente solicitada y contratada para las festividades o eventos sociales como bodas, bautizos, cumpleaños o de otro tipo en la región. De acuerdo con los entrevistados, los músicos de los conjuntos suelen cantar y modificar los ritmos de las pirekuas tradicionales sin autorización o alguna retribución económica. Al respecto, Luis Zacarías, reconocido pireri y músico compositor, en una entrevista que le hice antes de que falleciera, describió:

"Luis: Sí ha cambiado porque los jóvenes empiezan a cantar las de otros y eso ¡no debe ser!

Georgina: ¿Cada pireri debe tener sus propias composiciones?

Luis: Cada uno debe ocupar sus propias pirekuas, ajenas no, al menos yo nunca intenté robarme una pirekua. A veces me decían ¿cántame la pirekua de fulano? ¡Que te lo cante él! porque yo solo canto mis pirekuas, nada de robadas porque así no es bueno, les contestaba...” (Entrevista a Luis Zacarías, 82 años, Paracho, 2020).

En este contexto, donde la reproducción comercializada de la música es un hecho común, el imperio del copyright (Feld 2000) establece un fuerte sentido de propiedad y obliga a distinguir tajantemente entre lo propio y lo ajeno en una tradición musical que forma parte y es un referente indisoluble del nosotros comunitario (Agudo Torrico y Delgado Méndez 2011). Esta separación es un indicador, en parte, del efecto de la noción de autoría occidental y la difusión e implementación de los derechos de autor globales en los procesos creativos (Stobart 2010) y la sociedad p'urhépecha no ha sido ajena a estos procesos globales en torno al copyright, que además han reducido a las culturas musicales a un mero objeto de mercado (Seeger 2004).

DIFUSIÓN DIGITAL Y LA INTENSIFICACIÓN DEL COPYRIGHT EN LA REGIÓN P'URHÉPECHA

El alto consumo de la música por medios digitales ha normalizado la promoción de la música popular p'urhépecha, es decir, ritmos como cumbia, bachata o corrido, cantados en el idioma nativo, así como a la música tradicional p'urhépecha, la cual, como ya mencioné, se caracteriza por dos ritmos, sus tiempos y espacios sociales específicos, en plataformas digitales como *YouTube* o *Spotify*. Si bien estas han facilitado llegar a otras latitudes como los Estados Unidos, al mismo tiempo les ha expuesto con mayor facilidad al plagio. Ante esta situación, en 2022, el Consejo Supremo Indígena de Michoacán –uno de los movimientos políticos de la región p'urhépecha–, con apoyo de la Secretaría de Cultura del Estado, lanzó una convocatoria para que las y los creadores de pueblos indígenas de Michoacán registraran sus obras ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR), dado que las oficinas de dicho instituto están centralizadas en la ciudad de México. Así los funcionarios se desplazaron a la ciudad de Pátzcuaro para atender a las y los creadores principalmente p'urhépecha; el éxito fue tal, que se repitió al año siguiente.

El registro de obras lírico-musicales no es nuevo: ha sido promovido por organizaciones no gubernamentales, por profesionistas p'urhépecha en la región y formó parte de las medidas de salvaguarda de la pirekua en el expediente (00398) enviado a la Unesco. Si bien el registro intenta regular la problemática del plagio, lo cierto es que no ha ido acompañado de una amplia reflexión sobre sus efectos, los agentes que se fortalecen (instituciones del Estado nación, empresas o instituciones globales como la OMPI



Los Chapas de Comachuén en la telesecundaria de su comunidad, noviembre 2024

o la Unesco) y el debilitamiento de los valores comunitarios p'urhépecha. Además de lo anterior es claro el desconocimiento por parte de los compositores del contenido de las leyes y los altos costos económicos y humanos que implican los juicios. En este contexto, los compositores p'urhépecha ocupan una posición muy desigual frente a empresas o músicos mejor posicionados en la industria musical como sucede con otros músicos en otras latitudes (Frith y Marshall 2005), por lo que las posibilidades de ganar un juicio y obtener las deseadas regalías es realmente difícil.

CONCLUSIÓN: LOS VALORES COMUNITARIOS COMO HORIZONTE ÉTICO EN LA MÚSICA

La constante denuncia de plagio o “robo de pirekuas” evidencia la noción de autoría individualizada que usan muchos compositores p'urhépecha. La industria musical global ha impuesto no solo sus ritmos a nivel local sino las formas de control del mercado a través de dispositivos como las legislaciones de derechos de autor y el copyright. Pero estos marcos jurídicos no sólo actúan en la regulación del mercado sino también a nivel de las subjetividades, las conductas y los significados de las prácticas musicales y quienes las crean.

Como ha sido señalado, la implementación de políticas patrimoniales y de derechos de autor a nivel global transforman las prácticas culturales (Röschenthaler 2016) y pueden contravenir los significados comunitarios, espirituales o cosmogónicos de las prácticas musicales (Bigenho et ál. 2015).

La inclusión de la pirekua en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Unesco tampoco ha ayudado a fortalecer la autodeterminación ni a construir vías alternas a estos discursos dominantes; por el contrario, ha impulsado el registro individualizado de las creaciones musicales, la dependencia del Estado y sus instituciones y ha favorecido la espectacularización de la práctica lírico-musical en contextos turísticos, potencializando su mercantilización y apropiación indebida.

Paralelamente a esta compleja situación, existe la concepción ético-musical que sostienen algunos piréiecha, músicos y miembros de las comunidades. Esta concepción pone en el centro la dimensión comunitaria de la música, y al mismo tiempo no desaparece la individualidad de quienes la crean. Pero esta individualidad no está aislada, sino entrelazada y vinculada a un nosotros más amplio. Por ello, más que llevar a cabo registros burocráticos, es necesario recuperar los valores p'urhépecha como: kaxumpekua –saber vivir en comunidad– o jarhóperakua –apoyo o ayuda mutua–, janhanharperakua –respeto– y otros que entrelazan a la persona individual con el todo comunitario en el ámbito musical.

Agradecimientos

Agradezco al programa de apoyos para la superación del personal académico (PASPA) de la UNAM por la beca otorgada para realizar una estancia sabática en el Departamento de Música del Royal Holloway University of London donde desarrollé aspectos teóricos del proyecto de investigación Políticas patrimoniales, propiedad intelectual y músicas tradicionales. La noción de autoría entre compositores de pirekua de comunidades p'urhépecha (2022-2023).

Agradezco también a las y los piréiecha y músicos que colaboraron en esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudo Torrico, J. y Delgado Méndez, A. (2011) La tradición privatizada. Registro de propiedad y derechos colectivos. En: Díaz Viana, L., Fernández Álvarez, O. y Tomé Martín, P. (coord.) *XII Congreso de Antropología. Lugares, tiempos, memorias. La antropología ibérica en el siglo XXI (León, 6 al 9 de septiembre de 2011, FAAEE)*. León: Universidad de León, pp. 1443-1451
- Argueta Villamar, A. y Castilleja González, A. (2018) *Los P'urhepecha, un pueblo renaciente*. México: CRIM-UNAM. Disponible en: <https://libros.crim.unam.mx/index.php/lc/catalog/book/356> [Consulta: 25/08/2025]
- Bigenho, M., Cordero, J.C., Mújica, R., Roza Lopez, B.E. y Stobart, H. (2015) La propiedad intelectual y las ambigüedades del dominio público: casos de la producción musical y la patrimonialización. En: Rojas Ortuste, G. (coord.) *Lo público en la pluralidad. Ensayos desde Bolivia y América Latina*. Bolivia: CIDES-UMSA/Plural editores, pp. 131-161. Disponible en: <https://libreriacentros.clacso.org/publicacion.php?p=1225&cm=49&oi=> [Consulta: 25/08/2025]
- Dimas Huacuz, N. (1995) *Temas y textos del canto p'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura
- UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] (2010) *La pirekua, canto tradicional de los p'urhépechas. Expediente de la pirekua 00398*. Disponible en: <https://ich.unesco.org/en/RL/pirekua-traditional-song-of-the-p-urhepecha-00398> [Consulta: 12/06/2025]
- Feld, S. (2000) A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, vol. 12, n.º 1, pp. 145-171. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145> [Consulta: 12/06/2025]
- Flores Mercado, G. (2016) Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización de la pirekua por la UNESCO. *Sociológica*, vol. 31, n.º 87, pp. 175-206
- Flores Mercado, G. (2017) *La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*. México: UNAM
- Flores Mercado, G. (2020) *Un futuro posible para la pirekua. Políticas patrimoniales, música tradicional e identidad p'urhépecha*. México: IIS; ENES; UNAM. Disponible en: <http://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5835> [Consulta: 25/08/2025]
- Flores Mercado, G. (2022) The safeguarding of the pirekua, the traditional song of the P'urhépecha, Michoacan, Mexico: between institutional and community practices. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 28, n.º 5, pp. 609-621. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13527258.2022.2042716> [Consulta: 12/06/2025]
- Frith, S. y Marshall, L. (2004) Making sense of copyright. En: Frith, S. y Marshall, L. (ed.) *Music and copyright*. New York: Routledge, pp. 1-20
- Márquez Joaquín, I. (2014) Viviendo la música p'urhépecha. En: Márquez Joaquín, P. (coord.) *Pirekua, canto poco conocido*. Michoacán: Colegio de Michoacán, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región, pp. 183-195
- Márquez Joaquín, P. (coord.) (2014) *Pirekua, canto poco conocido*. Michoacán: Colegio de Michoacán, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región
- Mateo Manzo, A. (2024) Los gorrones: piriekwa, memoria y cultura en lengua p'urhépecha. *Revista Iberoamericana*, vol. 90, n.º 288, pp. 533-549
- Reynoso Riqué, C. (2011) *El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/357340> [Consulta: 25/08/2025]
- Röschenhaler, U. (2016) Be faster than the pirates. Copyright and the revival of traditional dances in South-west Cameroon. En: Röschenhaler, U. y Diawara, M. (ed.) *Copyright Africa. How intellectual property, media and markets transform immaterial cultural goods*. UK: Sean Kingston Publishing, pp. 181-217
- Sebastián Felipe, P. (2014) Saber ancestral que alude al pensamiento más profundo de la cultura p'urhépecha. En: Márquez Joaquín, P. (coord.) *Pirekua canto poco conocido*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región, pp. 67-77
- Seeger, A. (2004) Traditional Music Ownership in a Commodified World. En: Frith, S. y Marshall, L. (ed.) *Music and copyright*. New York: Routledge, pp. 157-171
- Stobart, H. (2010) Rampant Reproduction and Digital Democracy: Shifting Landscapes of Music Production and 'Piracy' in Bolivia. *Ethnomusicology Forum*, vol. 19, n.º 1, pp. 27-56