

# *DOSSIER*

## MÚSICA Y ANTROPOLOGÍA

*JOSÉ ANDRÉS GARCÍA MÉNDEZ*

COORDINADOR



# Introducción

## Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada

*José Andrés García Méndez* \*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Sin duda, la música es una expresión universal ligada al ser humano en todos los momentos de su vida, por lo cual resulta uno de los aspectos más relevantes de la cultura de toda sociedad. De ahí que Claude Lévi-Strauss planteara brillantemente que la música, como la mitología en tanto expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales comunes a quien la escucha y a quien la produce [cf. Lévi-Strauss, 1968].

Siguiendo el planteamiento de Lévi-Strauss, la música se vuelve un elemento esencial para la comprensión y análisis de cualquier sociedad, pues se convierte en una clara metáfora cultural, pues en el ejercicio de la música —como en el de la mitología y la danza—, principalmente en sociedades tradicionales, la memoria colectiva, su transmisión a través de generaciones, se torna un aspecto fundamental, transformándose en un lenguaje que permite la persistencia de prácticas, valores y sentidos de pertenencia social.

Sin embargo, la música no sólo posibilita intervenir y expresar estructuras mentales —simbólicas— como propone Lévi-Strauss, también permite poner en juego, y descubrir, campos sociales, es decir, estructuras y relaciones sociales. De tal manera que la música, como toda manifestación sociocultural, no solamente consiste en un código simbólico, sino en prácticas sociales influenciadas (estructuradas) por los diferentes campos sociales que conforman a toda sociedad (político, económico, religioso, etcétera), a la vez que se ve sujeta a cambios individuales, lo cual hace que la significación que pueda tener una pieza musical dependa de una enorme variedad de factores.

Por esta razón considero, a diferencia de los postulados estructuralistas, que su función sociocultural no debe limitarse exclusivamente a un

---

\*dossikuris@yahoo.com.mx

aspecto simbólico o estético, sino que debe verse en un plano sociológico, es decir, la música considerada en su eficacia social, en su participación en la construcción de sentidos de pertenencia social e histórica, como ejemplo recordemos la tradición del *blues* y del *gospel* en Estados Unidos, que permitieron la consolidación de una cultura —identidad si se quiere— negra que dio lugar a una tradición religiosa con características propiamente estadounidenses basada en la tradición musical negra: las iglesias pentecostés y la iglesia bautista negra.

Las tradiciones musicales se convierten en un campo de estudio importantísimo para comprender las dinámicas sociales en un momento determinado, pero también nos sirven —rastreado sus orígenes y transformaciones— para entender las modificaciones que las sociedades han tenido en su historia, en la medida que se vuelvan explícitas esas estructuras mentales y sociales que se expresan a través de la obra musical.

Por lo tanto, habría que preguntarnos por qué la antropología, salvo notables excepciones como la de Lévi-Strauss, no le ha dado importancia a la música como tema de estudio antropológico. No olvidemos la relevancia que Lévi-Strauss le otorgó a la música, como músico y descendiente de un linaje musical, pero no la tomó como objeto de estudio antropológico, sino como metáfora para el estudio de hechos culturales.

En la mayoría de los casos se le toma exclusivamente como una actividad de esparcimiento o estética a la cual no se le reconoce función ni relevancia alguna. Si revisamos los textos antropológicos clásicos, ¿qué encontramos al respecto? Malinowski, Evans-Pritchard, Boas, Turner, entre otros, parece que olvidaron su existencia, o les pasó inadvertida o fue considerada sólo como un epifenómeno cultural que podía ser explicado en otros niveles. Por ello, en la actualidad no existen parámetros metodológicos definidos ni marcos teórico-conceptuales que en la antropología permitan la comprensión de una actividad que resulta antropológica a todas luces.

Habría que empezar por considerarla más allá de una mera expresión acústica y estética destinada exclusivamente al esparcimiento y diversión (aun cuando fueran esas sus únicas razones serían suficientes para ubicarla en otro plano de importancia), para esto pienso que la propuesta de John Blacking (musicólogo que estudió antropología con Meyer Fortes), sin que sea definitiva y que seguramente algún músico podría cuestionar, aporta a la antropología una guía para iniciar la recuperación de la música como tema social, al considerarla como “sonidos humanamente organizados”, se puede “encontrar una síntesis de los procesos cognoscitivos propios de una cultura y de sus interacciones sociales”, a partir de lo cual genera indicaciones metodológicas para su comprensión, pues “a no ser que el análisis

formal comience con un análisis de la situación social que genere la música, carecerá de sentido” [Blacking: 2006: 15].

Esto lo llevó a definir una función social de la música, claramente antropológica, “la función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas” [Blacking: 2006: 17].

Razón por la cual el análisis antropológico de este tipo de expresión cultural no puede reducirse a ella, es decir, la música por sí misma, sino que necesariamente debe considerarse en el contexto sociocultural más amplio del cual forma parte, y a partir del cual adquiere sentido y capacidad para construir formas de pertenencia social. Por ello asumo lo que Blacking plantea al respecto:

Para poder averiguar qué es la música y qué tan musical es el hombre, necesitamos preguntar quién escucha y quién toca y canta en una sociedad dada, y preguntarnos por qué. Lo que desmotiva a un hombre puede “emocionar” a otro, y esto no se debe a ninguna calidad absoluta en la música en sí sino que tiene que ver con el significado que ha alcanzado como miembro de una cultura o grupo social en particular. Las funciones de la música dentro de la sociedad pueden ser los factores decisivos que promuevan o inhiban un talento musical latente, al igual que afectan la elección de conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. No podremos explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que hayamos entendido mejor la relación entre la experiencia musical y la humana [Blacking 2003: 51].

La música expresa un *ethos* cultural<sup>1</sup> (como se muestra en el artículo de Leopoldo Flores V.) en la medida en que ésta funciona en tanto que es aceptada por una colectividad, es decir, reproducida (interpretada, creada), de acuerdo con los valores, expectativas, intereses y principios culturales y estéticos de esa comunidad, los cuales, efectivamente, pueden modificarse con el tiempo y, con ellos, los parámetros de la obra musical. La música, como expresión de múltiples influencias y raíces, manifiesta formas particulares de ser de cada pueblo.

Sin embargo, la función social de la música, su eficacia, no dependen solamente de los gustos y demás aspectos subjetivos de la colectividad, también de un contexto social que permita reproducirla, es decir, de diferentes instituciones encargadas de controlar y regular esa misma

<sup>1</sup> Véase Cf. Geertz, C. [1987]. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. México.

producción: familias, organizaciones (religiosas, laicas, etcétera), disqueras, sindicatos, mercado, sin las cuales es impensable la obra musical como fenómeno social.

La producción musical no sólo es simbólica, también es material, con prácticas y procedimientos técnicos fundamentales para la misma, a través de los cuales se reproduce y explota la obra musical. Debemos tener en claro que la producción y reproducción musical se vinculan con múltiples factores: prestigio, obtención de dinero, fines religiosos, recreación individual, etcétera, que se suman a la posibilidad real de acceso a la obra musical, a la composición, a la obtención de instrumentos y a la práctica —ejecución— de ésta.

Al respecto, la antropología en México no ha escapado a esta situación, aun cuando en la antropología mexicana existe una amplia trayectoria de estudios dedicados al “rescate” de la música tradicional —indígena y mestiza—, éstos se han dirigido, en su mayoría, a las formas musicales (armonías, ritmos, etcétera) o a las estructuras de la versada y en menor medida a la laudería, poco han profundizado en la búsqueda de presupuestos teóricos para su análisis, al privilegiar, en el mejor de los casos, únicamente los aspectos metodológicos.

Si bien la mayoría de los trabajos de los antropólogos y etnomusicólogos como Arturo Warman, Raúl Hellmer, Henrietta Yurchenco, Thomas Stanford, Irene Vázquez Valle, Arturo Chamorro, además de la prolífica obra de Vicente T. Mendoza,<sup>2</sup> entre otros, se dedicaron al registro y difusión de diversas prácticas musicales indígenas, y en algunos casos a la historia y contexto social de las mismas, como la colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y de la CDI, no se preocuparon demasiado por generar modelos teóricos explicativos. Mientras que en la literatura antropológica mexicana la mención de la música es reducida, pues son mínimos los trabajos que se refieren a la música pero la mayoría de las veces como aspecto secundario de hechos “más importantes y relevantes”.

Si bien existen estudios acerca de la música y paulatinamente empiezan a aparecer más, sigue siendo escaso el desarrollo de una antropología de la música. Habrá que comenzar a modificar esto y reconocer en las etnografías y trabajos antropológicos que la música es un elemento social y cultural tan importante como la economía, la política o la religión. Esta es la intención de este conjunto de textos, orientados a mostrar la relevancia del estudio de la música desde diferentes disciplinas antropológicas. La etnología, la etnohistoria, la lingüística, la antropología social y la etnomusicología ofrecen

---

<sup>2</sup> A quienes indudablemente les debemos mucho por su aporte al conocimiento, análisis y rescate de la música tradicional mexicana.

diversas temáticas en torno a la música y a la necesidad de su análisis para una mejor comprensión de toda sociedad.

Si aceptamos que en las sociedades tradicionales (y modernas) la música tiene un papel más que estético (por cierto está claramente presente) y posee funciones sociales, religiosas, económicas, políticas, etcétera, entonces la música —de acuerdo con el contexto donde se ubique— adquiere también funciones ideológicas que puede desencadenar (o legitimar) procesos sociales contestatarios que pugnen por la recuperación, construcción (invención diría Eric Hobsbawm), o fortalecimiento de procesos étnicos, identitarios, con claros fines políticos o económicos, que buscan liberarse de los controles hegemónicos.

Es necesario realizar un análisis totalmente antropológico, no sólo examinar el aspecto formal de esta tradición musical, sino sus mecanismos de transmisión y reproducción, entendidos éstos como formas culturales que han producido, y continúan produciendo, una realidad social particular. En todo caso, el trabajo antropológico podrá considerarse como un acercamiento a una determinada tradición musical que no busca preservarla, como claramente lo ha expresado uno de los mejores grupos musicales que actualmente existe en la tradición jarocho, de tal manera que el son no va dirigido:

Para quienes piensen que la mejor forma de conservar una tradición musical es precisamente así, conservándola (dentro de una lata de conservas). La tradición de un pueblo se debe redefinir constantemente, ponerse a prueba y confiar en sí misma y en la grandeza que ha acumulado a través de generaciones, a transformarse continuamente como innegable característica de cualquier tradición popular viva [Grupo Chuchumbé 1999].

Evidentemente el oficio de músico, laudero, versador o bailador no depende exclusivamente de una búsqueda de mantenimiento de la tradición, sino también de un mercado que le permita continuar con su labor —que se convierta en una necesaria estructura de plausibilidad, en términos de Berger y Luckmann— de tal manera que la renovación musical como espacio social de recreación, de pertenencia, de generación y afirmación de identidades colectivas, de espacio económico, se inserta en un campo de poder que pretende no sólo legitimar sino también construir una determinada realidad a partir de la cual se defina qué es y cuál es la “tradición” a seguir.

Si aceptamos como premisa básica de la investigación social la afirmación de Berger y Luckmann [1991], compartida por Godelier, de que la realidad

se construye socialmente,<sup>3</sup> tendremos que toda tradición cultural es una forma de elaboración y de legitimación de realidades, donde se conjugan prácticas y creencias, símbolos y conductas normadas por la repetición, las cuales buscan la incorporación de valores y pautas en los individuos que forman parte de una colectividad, es decir, la socialización como dispositivo fundamental para el mantenimiento y reproducción de la colectividad, para dotarla de elementos para lograr la continuidad con el pasado, proceso en el cual la música juega un papel incuestionable.

Por lo tanto es necesario analizar el entorno donde se desarrolla la obra musical y el oficio de músico. Es obligado el examen antropológico de la tradición musical, así como de las condiciones sociales de su reproducción, que no busca reducirla o simplificarla sino por el contrario, pretende volver inteligibles las relaciones del campo social del cual son resultado, al reconstruir el espacio donde el creador se halla inmerso<sup>4</sup> y a través del cual existe.<sup>5</sup>

En la tradición musical, como he señalado anteriormente, se pueden encontrar formas de expresión de las relaciones del campo social que en otros se vuelven irreconocibles. Esto significa que la práctica musical, como metáfora social, como medio para transmitir estructuras mentales, expresa también la complejidad de la estructura social (la estructura del campo de poder) y la historia de una colectividad, complejidad que se vuelve el objeto de estudio del científico social.<sup>6</sup>

Así la práctica musical —con todos sus elementos, la obra, el intérprete, el laudero, el público— se convierte en un referente del mundo real, de una realidad construida socialmente de la cual nos podemos apropiar a través de lo que Bourdieu llama “una ilusión (casi) universalmente compartida” [Bourdieu 1995: 65].

Podemos aceptar el hecho de que el análisis antropológico e histórico es fundamental para comprender y examinar las formas de producción y apropiación simbólica, las prácticas y creencias culturales ligadas a una forma particular que consideramos estética, en este caso la expresión musical.

<sup>3</sup> Véase Berger y Luckmann [1991]; Godelier, Maurice [1989]. *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economía, sociedades*. Taurus. Madrid.

<sup>4</sup> Como ha propuesto Bourdieu para el análisis de la obra literaria y del campo artístico. [Bourdieu 1995: 14].

<sup>5</sup> Esto es fundamental pues, como afirma Bourdieu: “Existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura y estar marcado por ella... pertenecer a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto y que se recuerdan bajo forma de obligaciones, de deudas, de controles e imposiciones” [Bourdieu: 1995: 56].

<sup>6</sup> [Bourdieu: 1995: 51].

Análisis basado tanto en los esquemas de percepción y de construcción que el compositor, el intérprete y el escucha involucran en la producción y apropiación de la obra y que precisamente por ser compartidos aportan un elemento importante para propiciar el sentido común, es decir, para construir la creencia en la realidad del mundo socialmente construido [Bourdieu: 484].

Consecuentemente las referencias teóricas que he señalado permiten empezar a entender la obra musical no en su fundamento puramente sonoro, sino en su papel dentro de una red de relaciones insertas en un determinado campo social, que facilitan la comprensión de la tradición musical como algo en constante renovación y transformación. En ese sentido, cito la propuesta de Pierre Bourdieu:

*Me dirijo aquí a todos aquellos que conciben la cultura no como un patrimonio, cultura muerta a la que se rinde el culto obligado de una devoción ritual, ni como un instrumento de dominación y de distinción, cultura bastión y Bastilla, que se opone a los bárbaros de dentro y de fuera, a menudo los mismos, hoy en día, para los nuevos defensores de occidente, sino como instrumento de libertad que supone la libertad, como modus operandi, que permite la superación permanente del opus operatum, de la cultura cosa y cerrada [Bourdieu 1995: 490]. El original en cursivas.*

Es fundamental para las ciencias sociales, en particular para la antropología, que “no deberíamos olvidar que lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas” [Miranda 2002: 38]. Como lo muestran los diferentes trabajos que integran este *dossier*, desde aquellos que resaltan la vinculación de la música con lo religioso en distintas manifestaciones de lo sagrado, por ejemplo los trabajos de Leopoldo Flores Valenzuela y Alejandro Martínez de la Rosa presentan diferentes prácticas musicales ligadas a las alabanzas y a los cantos fúnebres.

El primero se centra en un poblado mestizo del estado de Oaxaca donde la práctica vocal/ritual de rezo/canto de alabanzas cobra tal importancia que llega a expresar lo que el autor llama un *ethos* barroco, que genera una estética socialmente construida a partir de un sistema de cargos, en el que cada uno de ellos no sólo cumple una función social/religiosa sino también una función musical específica por medio de las cuales se crea un sentido de comunidad. Estas alabanzas, a decir del autor, son una manera de interiorizar la modernidad capitalista a partir de un *ethos* barroco.

El trabajo de Martínez de la Rosa presenta un comparativo de dos regiones del país donde se practican “los parabienes” (canto para funerales de niños), y que a pesar de sus diferencias expresan un esquema poético

común, así como una función social específica que revela la importancia de la música y el canto en los procesos de socialización y cohesión social.

En estos trabajos que abordan la relación entre música y religión encontramos los de Yareth Marín Vázquez y el de José Andrés García Méndez. El artículo de Marín Vázquez se centra en la importancia del son jarocho en una comunidad afromexicana, como expresión de la identidad comunitaria ligada a la tradición religiosa católica, expresada en los fandangos y en la reproducción de una determinada práctica musical, la cual empieza a rebasar el ámbito católico para ser retomada por otras tradiciones cristianas. Esta transformación es relevante, pues muestra los cambios que los grupos religiosos del sur de Veracruz viven como mecanismo para su mantenimiento y crecimiento.

Si bien este trabajo refiere un caso concreto de modificación de las prácticas musicales de diferentes grupos religiosos, el tema se aborda más ampliamente en el estudio de García Méndez, que analiza las transformaciones que las religiones cristianas han generado en las últimas dos décadas en México. Cambios que muestran la necesidad de nuevas estrategias y mecanismos de atracción de población, sobre todo de sectores jóvenes, a estas iglesias. Evidencian cómo la música se convierte en un efectivo y necesario medio para expresar y reforzar la fe de los creyentes, aun cuando las iglesias tienen formas distintas de percibir, aceptar y practicar la música. Encontrar en los cultos la existencia de alabanzas, himnos y cantos a ritmo de rock, cumbia, mariachi, bachata, etcétera, muestra las transformaciones que las iglesias experimentan para mantenerse. Para atraer mayor población y transmitir el mensaje de salvación de manera más adecuada recurren cada vez más a los gustos e intereses musicales, estéticos y dancísticos de su feligresía, que no está aislada del mundo globalizado. Sin embargo, estos cambios no sólo se presentan en las iglesias cristianas protestantes, sino también en la tradición católica, en la cual los laicos aceptan paulatinamente, a veces en contra de la propia institución, la incorporación de diferentes géneros musicales al culto.

El artículo de Andrea Berenice Vargas García aborda el estudio de un instrumento musical que ha sido injustamente olvidado por la organología y la etnomusicología en nuestro país: la quijada de burro, presente en diferentes regiones de México y de otras naciones. Ofrece un panorama histórico y geográfico de su distribución en el continente americano y su uso en diferentes prácticas musicales. A partir de la propuesta de Pascal Dibie de una "imaginación razonada", la autora presenta al instrumento como resultado de un complejo proceso de creación cultural y política considerando dos casos etnográficos: la tradición de la *Danza de diablos* en la Costa Chica

y el son jarocho. La investigadora busca reivindicar al instrumento y a los “quijaderos” (ejecutantes de la quijada). El trabajo es importante debido a la escasa, por no decir nula, información documental acerca de este peculiar instrumento, además de ser una referencia fundamental para el interesado en dicho tema.

El trabajo de Raúl H. Contreras, a partir del caso de dos grandes representantes de la música popular chilena, Margot Loyola y Violeta Parra, analiza cómo el canto popular se convirtió en una expresión política que generó una identidad basada en una dimensión ética y política expresada en éste, del cual esas cantoras fueron importantes recopiladoras, difusoras y creadoras. Describe cómo a partir de esta tradición “se reivindicaría la autenticidad en la representación del sujeto popular: el canto políticamente comprometido”, el canto popular como forma de “cantar la diferencia”. El autor presenta la dimensión política e ideológica de una práctica musical concreta.

Basada en una perspectiva lingüística, Itzel Vargas García ofrece un panorama del potencial que la música tiene para implementar proyectos de revitalización lingüística. Con diferentes ejemplos etnográficos se muestra que la música y la memoria sonora, a través de cantos, juegos, adivinanzas, etcétera, se pueden convertir en una estrategia, cercana a las propias comunidades, efectiva y viable para la recuperación y transmisión de lenguas y culturas en peligro.

El artículo de Rafael A. Ruiz describe la música de banda militar del periodo de la gran década nacional hasta el final del Porfiriato, durante el cual se desarrolló una música patriótica, además de mostrarnos la influencia que bandas militares de música provenientes de Austria, Francia y Bélgica generaron en la música del país.

Manuel A. López expone su trabajo acerca de la práctica musical de los yokot’an (chontales de Tabasco) a partir de testimonios de un linaje familiar encabezado por Fernando Hernández, y describe momentos, estilos e importancia de la música de tamborileros, de los cuales a pesar de ser ampliamente conocidos se ha examinado poco. El artículo es una referencia obligada para los estudiosos de los yokot’an. El autor reitera la relevancia del trabajo etnográfico para el estudio y análisis de las prácticas musicales.

El trabajo de Liliana Jamaica aborda un tema que en apariencia es sumamente conocido por su cotidianidad, sin embargo, no es así, estudia el paisaje sonoro urbano y rural y la importancia de los pregones, tanto en su sentido original como actual en diferentes sociedades, incluyendo la nuestra. Hace un llamado a reflexionar y estar más atentos a los sonidos que nos rodean, no sólo como efectos acústicos sin trascendencia, sino como

fenómenos socioculturales que permiten entender mejor a nuestra sociedad como aquellas que estudiamos desde la antropología.

Esta variedad de temas, con diferentes perspectivas disciplinarias y enfoques teórico-metodológicos, muestran que la antropología debe pasar de una mirada objetivista a una perspectivista, que tenga claro que se mueve, que se guía, a través de proyectos, de imaginación y creación, como afirma Marina: “Mediante la mirada —a la que tomamos como representante eximia de todo el conocimiento sensitivo— extraemos datos de la realidad. Eso es lo que significa “percibir”: tomar. Pues bien, tomamos de nuestro alrededor lo que nos interesa, porque nuestro ojo no es un ojo inocente sino que está dirigido en su mirar por nuestros deseos y proyectos” [Marina 2004: 29].

En esas preguntas acerca de la realidad deberán estar presentes, necesariamente, cuestionamientos respecto a la música. Insistimos en que es apremiante reinventar la música como campo de estudio antropológico. Sin embargo, la idea de “un” método y una sola perspectiva resulta insuficiente, la invención requiere de múltiples caminos y generar más preguntas. El único problema es que la historia de la antropología ha mostrado lo difícil que es formularlas. Obsesionados por el desarrollo cada vez más sofisticado de las técnicas de investigación, en su aplicación y enseñanza, se ha dejado de lado una cuestión básica en la investigación de campo: ¿qué preguntar? ¿Cómo enseñar a preguntar? Para empezar a resolver esto debemos pasar de una discusión acerca del objeto empírico a una discusión acerca de esa discusión, lo que algunos sociólogos llaman una “investigación de segundo orden” [Ibáñez 1997].

Considerar, como parte de la investigación, a los propios sistemas observadores, además de los observados, así como empezar a desarrollar presupuestos metodológicos que nos permitan abordar, etnográficamente, el estudio de la música. Es común escuchar por parte de muchos antropólogos la afirmación de que no estudian la música porque no son músicos, como si para estudiar rituales, por ejemplo, se requiriera ser especialista religioso (sacerdote, chamán, etcétera), y hasta donde estoy enterado la mayoría de los antropólogos no lo son, entonces, ¿por qué estudiar rituales y música no? Evidentemente ese argumento carece de base y sentido. El antropólogo debe estudiar la música como práctica social, concebirla como antropólogo no como músico; debemos superar esta limitante que nos hemos impuesto y aprender a ver, estudiar y sobre todo *escuchar* los sonidos de toda cultura.

Pero, ¿cómo mirar más allá de lo observable? Un problema ha sido el énfasis occidental de privilegiar la visión como principal forma de conocimiento, ¿qué pasa cuando se estudian temas que no se ven?

La antropología en general y la etnografía en particular, con todas sus limitantes y cuestionamientos, enseñan a observar, a preguntar, pero no a escuchar; quizá habría que incluir, además de la cosmovisión, una cosmoaudición<sup>7</sup> que nos permita alcanzar esa “chispa de genio” de la que hablaba Evans-Pritchard como necesaria para el oficio de etnógrafo y para la reivindicación de la música como un tema eminentemente antropológico, como lo muestran los trabajos aquí reunidos.

## REFERENCIAS

### **Aguirre Tinoco, Humberto**

1983 *Sones de la tierra y cantares jarochos*. Premia Editora. México.

### **Attali, Jacques**

1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno Editores. México.

### **Barley, Nigel**

1989 *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro*. Anagrama. Barcelona.

2012 *No es un deporte de riesgo*. Anagrama. Barcelona.

### **Berger, Peter y Thomas Luckmann**

1991 *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires.

### **Blacking, John**

2003 ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos* (12): 149-162.

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza. Madrid.

### **Bloor, David**

2003 *Conocimiento e imaginario social*. Gedisa. Barcelona.

### **Bourdieu, Pierre**

1991 *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

2006 *Autoanálisis de un sociólogo*. Anagrama. Barcelona.

2008 *Argelia. Imágenes del desarraigo*. El Colegio de Michoacán-Cemca. México.

### **Dibie, Pascal**

1999 *La pasión de la mirada*. Seix Barral. Barcelona.

### **Evans-Pritchard, Edward**

1975 *Antropología Social*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

<sup>7</sup> [Attali 1995]. Principalmente cuando se deben resolver temas difícilmente descritos por la observación, como la música, por ejemplo (no a los músicos, a los instrumentos o al contexto, sino la música en sí misma), considerando que el etnógrafo no es un músico.

**García, Marisol**

2013 *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile.* Ediciones B. Santiago de Chile.

**García de León, Antonio**

2002 *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto.* Siglo Veintiuno Editores. México.

2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos.* Conaculta-IVEC. México.

**Gell-Mann, Murray**

1998 *El quark y el jaguar. Aventuras en lo simple y lo complejo.* Tusquets. Barcelona.

**Geertz, Clifford**

1984 *La interpretación de las culturas.* Gedisa. México.

**Griaule, Marcel**

2000 *Dios de Agua.* Alta Fulla. Barcelona.

**Ibáñez, Jesús**

1997 *Por una sociología de la vida cotidiana.* Siglo Veintiuno Editores. Madrid.

**Karmy, Eileen y Martín Farías (comps.)**

2014 *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena.* Ceibo Ediciones. Santiago de Chile: 63-79.

**Lévi-Strauss, Claude**

1968 *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido.* Fondo de Cultura Económica. México.

2005 *Tristes Tropiques.* Plon. París.

**Malinowski, Bronislaw**

1989 *Diario de campo en Melanesia.* Júcar. Barcelona.

**Marina, José Antonio**

2000 *Crónicas de la ultramodernidad.* Anagrama. Barcelona.

2004 *Teoría de la inteligencia creadora.* Anagrama. Barcelona.

2007 *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu.* Anagrama. Barcelona.

**Miranda, Porfirio**

2002 *Hegel tenía razón. El mito de la ciencia empírica.* UAM-I/Plaza y Valdés. México.

**Reynoso, Carlos**

2006 *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización; vol. 1.* SB. Buenos Aires.

DISCOGRAFÍA

Grupo Chuchumbé:

1999 *¡Caramba niño! Son Jarocho*. Discos Alabrije/Conaculta. México.

