

University of Texas Rio Grande Valley

ScholarWorks @ UTRGV

Music Faculty Publications and Presentations

College of Fine Arts

2020

Más allá del nacionalismo: Fronteras disciplinarias de los estudios musicales centroamericanos [Beyond Nationalism: Disciplinary Frontiers of Central American Music Studies]

Andrés R. Amado

Follow this and additional works at: https://scholarworks.utrgv.edu/mus_fac



Part of the [Music Commons](#)



TRANS 24 (2020)
DOSSIER: MÚSICA, SONIDO Y CULTURA EN CENTROAMÉRICA

Más allá del nacionalismo: fronteras disciplinarias de los estudios musicales centroamericanos

Andrés R. Amado (The University of Texas Rio Grande Valley)

Resumen

Las investigaciones musicales en Centroamérica varían en su rigor metodológico, a menudo presentando un sesgo nacionalista que se ha visto reforzado en los marcos disciplinarios de la musicología histórica y la etnomusicología. Con base en dos ejemplos vinculados a estos campos de estudio —música colonial en Costa Rica y música indígena en Guatemala— el presente ensayo ofrece una reflexión sobre las contribuciones complementarias de la musicología y la etnomusicología a construcciones de nacionalismos que a menudo pasan por alto aspectos importantes de prácticas musicales e ignoran fenómenos que no se prestan a narrativas nacionalistas. Considerando la reciente vigencia de los modelos musicológicos y etnomusicológicos en el istmo, este ensayo también contempla el potencial centroamericano para aportar importantes entendimientos a temas musicales desde perspectivas transnacionales y multidisciplinares, y propone acercamientos con campos que exploran otros fenómenos acústicos como los estudios sónicos y la lingüística.

Palabras clave

Música colonial, hip hop maya, musicologías, estudios sónicos, nacionalismo.

Fecha de recepción: Septiembre 2019

Fecha de aceptación: Junio 2020

Fecha de publicación: Diciembre 2020

Abstract

Studies of Central American music vary in their methodological rigor, and often show a nationalistic bias that has been strengthened through the disciplinary frameworks of historical musicology and ethnomusicology. Based on two examples related to these fields of study —colonial music in Costa Rica and indigenous music in Guatemala— the following essay reflects on the complementary musicological and ethnomusicological contributions to constructions of nationalisms that often overlook important aspects of musical practices and ignore phenomena that do not fit nationalistic narratives. Considering the recent importance of the musicological and ethnomusicological frameworks on the isthmus, the essay also contemplates the Central American potential to contribute important insights on musical topics from transnational and multidisciplinary perspectives, proposing interactions with fields that explore other acoustical phenomena such as sound studies and linguistics.

Keywords

colonial music, Mayan hip hop, musicologies, sound studies, nationalism.

Received: September 2019

Acceptance Date: June 2020

Release Date: December 2020

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Más allá del nacionalismo: fronteras disciplinarias de los estudios musicales centroamericanos

Andrés R. Amado (The University of Texas Rio Grande Valley)

Hace algunos años, hice un pequeño peregrinaje a la acrópolis cultural de la ciudad de Guatemala para presenciar el concierto patrio que la orquesta sinfónica nacional ofrecería en la sala Efraín Recinos del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. La mutabilidad de los diferentes vectores de identidad (nacional, étnico/racial, socioeconómica, lingüística, etcétera), y sus articulaciones musicales, vuelven eventos como este en campos fértiles para investigaciones culturales. A lo largo de la historia de Guatemala, diferentes instrumentos como la marimba y la chirimía y ritmos como el son chapín y la guarimba han pretendido encapsular la identidad nacional. En este evento en pleno siglo XXI, la orquesta sinfónica, un medio de origen europeo, si no llegó a representar la cultura local solamente por medio del apelativo “nacional,” por lo menos acogió sentimientos de orgullo cosmopolita vinculados con el nacionalismo guatemalteco en su ejecución de música académica y popular occidental y sus derivados locales.

Tras ubicar las butacas que mi amigo y yo ocuparíamos en el primer balcón, nos sentamos para presenciar los varios números de música coral y sinfónica programados. La primera mitad del concierto consistió en obras de compositores guatemaltecos contemporáneos como la sinfonía No. 1 y el “Poema de la Ciudad de Guatemala” opus 14 de Gabriel Yela. Como suele suceder con la música académica modernista, experimentalista, y vanguardista, el público a mi alrededor reaccionó con curiosidad o indiferencia. La segunda mitad del concierto presentó música más accesible: la esperada música nacional, melodías hoy reconocidas por su lugar canónico en el repertorio de las marimbas “puras”, piezas como “Luna de Xelajú”, “El ferrocarril de Los Altos” y “El Grito.” Aunque muchas de estas canciones se basan en ritmos internacionales que fueron populares durante la primera mitad del siglo veinte —ritmos como el *fox trot* y el *blues*— a lo largo de los años han adquirido un estatus nacional debido a su continua ejecución por conjuntos de marimbas. Sin embargo, esta noche la orquesta revistió las importaciones musicales de antaño con su tradicional instrumentación de jazz y *Big Band*. Al hacerlo, la formalidad de la primera parte del concierto sinfónico cedió su lugar a una atmósfera festiva. Parejas se levantaron de sus butacas para bailar en los pasillos, animados por aplausos y chiflidos del público, deleitando también a los músicos sinfónicos en el escenario.

Curiosamente, aunque estos temas musicales se reconocen fácilmente en Guatemala como parte del canon de la música nacional cuando los interpretan las marimbas, oyentes a mi alrededor parecían perplejos ante su versión orquestal. “Esta no es música guatemalteca”, dijo alguien detrás de mí. A mi lado un oyente interrumpió su pensamiento en voz alta por no encontrar palabras adecuadas: “nunca me hubiera imaginado que la música nacional pudiera sonar tan...” Así, el público a mi alrededor revelaba que la identidad musical guatemalteca no solo depende de los ritmos o las melodías en sí, sino también de su mediación a través del instrumento nacional. Tocadas por ensambles de marimba, la identidad guatemalteca de estas canciones es obvia, pero en forma de arreglos de *Big Band* y jazz, que apropiadamente remontan esta música a sus orígenes importados del siglo veinte, se evidencia la apropiación y resignificación local de lenguajes musicales transnacionales.

Las reacciones del público en esa ocasión ilustraron que el sesgo nacionalista que le da su estatus a los ritmos nacionales tiende a descontextualizar la música de su historia y a ocultar los

rasgos culturales compartidos entre Guatemala y otros países. Además, estas actitudes forman parte de una ideología nacional que se alimenta de las contribuciones académicas propuestas por investigadores guatemaltecos a lo largo del siglo veinte. En efecto, varios estudios musicológicos se empeñan en destacar una identidad guatemalteca única, a menudo apropiándose selectivamente de rasgos culturales indígenas. Por ejemplo, las publicaciones sobre la marimba del periodista David Vela (1962), o las del folklorista Marcial Armas Lara (1970) se propusieron demostrar los orígenes indígenas de la marimba pese a su muy probable proveniencia africana (Chenoweth 1964, Garfias 1983). Además, el enfoque casi obsesivo en los orígenes del instrumento, o en la música indígena, ha ocultado el hecho de que la mayoría del repertorio marimbístico entre la población ladina —léase, música nacional— consiste en ritmos transnacionales importados como el vals, el *fox trot*, el *swing*, el blues, el corrido, y el bolero.¹

La contribución musical y musicológica al nacionalismo es de esperarse. Desde que pensadores como Herder (1744-1803) y Hegel (1770-1831) sentaron las bases del nacionalismo decimonónico europeo en el folklore y en la historia, investigaciones históricas y etnológicas han sido cómplices en la creación y perpetuación de identidades nacionales, a menudo utilizando la música como herramienta predilecta. Por consiguiente, ya sea que se estudie desde el punto de vista de la musicología histórica o de la etnomusicología, ambos marcos disciplinarios forjados en Europa y subsiguientemente en los Estados Unidos con similares raíces epistemológicas, han contribuido al interés nacionalista de los estudios musicales.

La musicología histórica y la etnomusicología en Guatemala comparten con las disciplinas homólogas europeas y estadounidenses articulaciones de autenticidad y sus respectivos criterios de exclusión desde los que se delinean identidades nacionales. La etnomusicología tiende a excluir a compositores académicos y tradiciones populares que no parecen indicar una diferencia cultural sobre la cual se pudiera asentar una identidad nacional única. La musicología histórica, tiende particularmente a destacar genealogías musicales que validen una riqueza musical local y que mantengan rasgos nacionales “únicos” pero reconocibles en entornos internacionales de música académica.²

Entonces, al servicio del nacionalismo, la musicología histórica y la etnomusicología son dos ramas de un tronco común, tan relacionadas entre sí como sus objetos de estudio: la música “folklórica” o tradicional para la etnomusicología y la de concierto o “artística” para la musicología histórica.³ El musicólogo Gary Tomlinson explica:

en sus formas presentes, la etnografía y la historiografía son gemelas, nacidas del mismo linaje en el mismo momento, el albor de la modernidad Occidental en el siglo XVIII. Sin embargo, a menudo aparentan ser gemelas no-idénticas, o incluso antitéticas, cada rasgo de la una reaccionando al rasgo correspondiente y opuesto en la otra. Esta relación complementaria ha sido notada y analizada aún

¹ Le he dedicado escritos y ponencias al tema de la importación y nacionalización de géneros musicales extranjeros en Guatemala, en especial el *fox trot*, incluyendo mi tesis doctoral donde argumento que pese al énfasis que los guatemaltecos le dan a la música indígena en sus estudios de “música nacional”, el repertorio nacional se conforma mayoritariamente de música ladina de origen transnacional y música de proyección folklórica con relativamente poca representación indígena (Amado 2013).

² Estos campos de exclusión explicarían no solo el porqué ciertos fenómenos musicales dentro de países centroamericanos no se han estudiado a fondo, sino también el porqué la música de ciertos países centroamericanos como Guatemala se ha estudiado más a fondo que la de otros países del istmo.

³ En inglés es común referirse a la música académica, música clásica, o música de concierto como música artística. Por supuesto cada uno de estos términos es problemático, y en el texto de Gelbart que cito a continuación se exponen algunos de estos problemas desde una perspectiva histórica.

desde el mismo siglo XVIII.⁴ (Tomlinson 2003: 31)

Así como Tomlinson destaca la relación de las disciplinas musicales con la historiografía y la etnografía, el musicólogo Matthew Gelbart, extiende su observación a sus objetos de estudio. “Debemos reconocer... la interdependencia histórica entre [los conceptos de la música como] ‘folklore y [como] ‘arte’, siendo ambos partes de un binario dialéctico. Estos significantes han obtenido sus referentes gracias a su mutuo contraste y oposición” (Gelbart 2007: 7).⁵ Efectivamente, a lo largo del siglo veinte la musicología histórica y la etnomusicología se establecieron como campos dedicados específicamente al “arte” musical y al “folklore” musical, respectivamente. Estas distinciones fueron más pronunciadas en los Estados Unidos que en Latinoamérica. No obstante, ambas ramas han influido en el desarrollo de los estudios musicales latinoamericanos, tanto metodológica como epistemológicamente.⁶

A pesar de los valiosos aportes de los estudios musicales que destacan riquezas culturales contenidas dentro de las fronteras de los países centroamericanos, la música nos permite también explorar fenómenos que trascienden las fronteras nacionales. Tal como proponen las editoras de esta publicación: “la región centroamericana se caracteriza por concentrar países cercanos, en términos geográficos, pero sumamente diversos culturalmente. Esta singularidad pone en contacto a diversas culturas en múltiples espacios y temporalidades” (Monte, Minks y Zambrano. 2020). En el presente artículo contiendo que el sesgo nacionalista de las investigaciones musicales en Centroamérica se debe en parte al linaje intelectual de la musicología histórica y la etnomusicología, y propongo que enfoques multidisciplinarios pueden ampliar los aportes de estos campos tradicionales de estudios musicales. Para ello, encamino mi reflexión desde dos ejemplos vinculados respectivamente con la musicología histórica y la etnomusicología provenientes de dos países centroamericanos: la música colonial en Costa Rica y la música indígena en Guatemala.

Por una parte, el estudio de la música dentro de los espacios de sociabilidad de la era colonial en la provincia de Costa Rica (Vargas Cullell y Madrigal Muñoz 2008) nos permite contemplar el alcance y los límites de la musicología histórica, especialmente en su afán de construir narrativas nacionalistas cuando se ve aplicada a un contexto donde la idea de una nación costarricense es anacrónica. Sin embargo, este ejemplo también sugiere el potencial aporte histórico de los estudios sónicos a nuestro entendimiento de las estructuras sociales coloniales.⁷ Por otra parte, recientes estudios etnográficos sobre el *hip hop* maya en Guatemala destacan relaciones entre culturas indígenas locales y comunidades globales. Así, el *hip hop* maya expone la hegemonía nacionalista que esencializa la música indígena limitándola a ritmos ancestrales y cuestiona los trabajos

⁴ Todos los textos en inglés que aparecen citados en español han sido traducidos por el autor de este artículo, a menos que se indique lo contrario. La cita original de Tomlinson en inglés dice: “In their present-day forms, ethnography and historiography are twins, born of the same parentage at the same moment in the eighteenth-century dawn of Western modernity. They have most often seemed, however, to be nonidentical, even antithetical twins, each trait of the one answering to a corresponding but converse trait in the other. This complementary relation has been remarked on and analyzed almost since the eighteenth century itself.”

⁵ “We must [...] recognize [...] the specific historical interdependence of “folk” and “art” as a binary, dialectical pairing. These signifiers have gained their referents through contrast and opposition to each other.”

⁶ La Sociedad de Etnomusicología (Society for Ethnomusicology, SEM) se fundó en los Estados Unidos a mediados del siglo XX y ha sido una de las principales promotoras de este campo de estudio. Pero, aunque la fundación de SEM surgió en parte como respuesta a un ambiente musicológico que privilegiaba el canon europeo en los Estados Unidos, no por ello dejó de influir en países con trayectorias musicológicas institucionalizadas de otras formas. Por ejemplo, Marina Alonso Bolaños documenta la influencia de la etnomusicología estadounidense en las investigaciones etnológicas en México (2008). Asimismo, poniendo a Colombia como un case de estudio, Carolina Santamaría Delgado nota las convergencias ideológicas de la musicología y la etnomusicología y sus bases en epistemologías colonialistas (2007).

⁷ Ana María Ochoa (2014) y Jonathan Sterne (2012), entre otros, han propuesto esta vía de investigación.

académicos que contribuyen a esencialismos musicales. A su vez, el *hip hop* maya también permite trazar nuevas intersecciones disciplinarias entre los estudios musicales, la lingüística, y los estudios sónicos, que matizan las identidades indígenas y subrayan que la libertad artística de los músicos sobrepasa los esencialismos étnicos. Finalmente, cierro el artículo destacando algunos desafíos que plantean los acercamientos multidisciplinarios a temas musicales en Centroamérica.

De la Música Colonial al Nacionalismo

En el artículo “De rituales y festividades: Música colonial en la provincia de Costa Rica”, los investigadores María Clara Vargas Cullell y Eduardo Madrigal Muñoz se dan a la tarea de describir la producción musical de la provincia costarricense, antes que esta asumiera su identidad soberana e independiente como estado-nación. La contribución del artículo a la historiografía musical de la región centroamericana es admirable, ya que documenta prácticas musicales dentro de “los espacios de sociabilidad existentes en la época” (bandas militares, cofradías, celebraciones cívico-religiosas), pese a que no dejaron sistemáticamente un detallado registro documental (Vargas Cullell y Madrigal 2008: 109). Los investigadores destacan el potencial valor nacional de esta información dada la escasez de fuentes: “Ciertamente haría mucho por la identidad cultural costarricense —y por la de los músicos costarricenses en particular— encontrar en nuestros archivos antiguos evidencias de una tradición musical con características y brillo propios en la Época Colonial. Sin embargo, la realidad es otra” (ibíd.). También constatan que el estatus periférico de la provincia durante la era colonial no le permitió el vistoso desarrollo musical del que gozaron los centros culturales de esa época (ibíd., 131).

Este punto acertado invita una reflexión sobre los méritos de este tipo de investigaciones. ¿Qué valor se les atribuiría a las expresiones musicales costarricenses en sus espacios de sociabilidad si estos no llegaran a contribuir significativamente al desarrollo de la identidad cultural de ese país? Como Vargas Cullell y Madrigal Muñoz, muchos investigadores en Centroamérica reconocen y buscan los potenciales aportes de la música colonial a sus respectivas identidades nacionales. Así, ya sea que una provincia gozara de una rica tradición musical documentada en archivos eclesiásticos como en el caso de Guatemala, o que careciera de ella como en el caso de Costa Rica, la esperanza es que los hallazgos musicales aviven sus respectivas narrativas nacionalistas.⁸

Sin embargo, aunque buscáramos en la música colonial los indicios de las identidades nacionales actuales, su objetivo era otro. Como argumentan los historiadores Laura Briggs, Gladys McCormick y J.T. Way, “aún los estudios de los siglos anteriores al XVIII que podrían proponer una alternativa al modelo de la nación —‘la Guatemala colonial’, por ejemplo, o ‘los EEUU coloniales’— como si estos lugares no hubiesen sido más que naciones en forma fetal” (Briggs, McCormick y Way 2008: 627).⁹ En efecto, al estudiar la música colonial dentro de sus espacios de sociabilidad, ya sean en provincias periféricas o en las metrópolis coloniales, se evidencia que esta no buscaba forjar identidades nacionales, sino más bien articulaba las jerarquías coloniales, y consecuentemente, identidades cosmopolitas. Es decir, identidades que encajaran dentro de los rangos sociales del

⁸ En Guatemala, Dieter Lehnhoff ha implicado el valor nacional de la música sacra colonial (1986). Sin embargo, como más recientemente ha resaltado el musicólogo Omar Morales Abril (2015), la música eclesiástica en jurisdicciones coloniales revela más bien un contexto de intercambios transnacionales. En ausencia de un registro escrito de prácticas musicales coloniales, otros países del istmo han buscado identidades musicales históricas en los espacios de sociabilidad, pero a través del folklore, como lo ilustra el trabajo de Pablo Antonio Cuadra en Nicaragua (1978).

⁹ “Even scholarship on centuries prior to the eighteenth [century] that might seem to pose an alternative to the nation by historicizing it are regularly transformed into prehistories of the nation —“colonial Guatemala,” for example, or “colonial U.S.”— as if these colonies were always nations in fetal form.”

imperio español y el catolicismo romano. Pese a la diversidad cultural del continente, el Caribe, y las Filipinas, el sistema colonial de castas pretendía fomentar identidades esencializadas resultando en que un mulato en La Habana y otro en Cartagena tendrían tanto en común entre sí como un funcionario de la corte virreinal en Lima y otro en la de México.¹⁰ Desde este punto de vista, el marco nacionalista resulta inadecuado. En lo que atañe a las investigaciones musicales, este enfoque no proporciona respuestas adecuadas a preguntas importantes, por ejemplo, ¿cómo caracterizaríamos la música de un compositor de la época colonial como Gaspar Fernandes (1556-1629), nacido en Portugal, activo en la catedral de Santiago de Guatemala desde 1599, y luego en Puebla de Los Ángeles en 1606? El marco nacionalista antepone el problema del origen de la música; en este caso: ¿es la música de Fernandes portuguesa, guatemalteca, o mexicana?¹¹

Estas cuestiones todavía se encuentran inconclusas y, sobre todo, no libres de polémicas. Cuando hace algún tiempo comuniqué con entusiasmo en mi muro de *Facebook* que me hallaba preparando una lección sobre la música “clásica” o “galante” del siglo dieciocho en el Nuevo Mundo, mencioné que incluiría la música de Ignacio de Jerusalem en México, José Antonio Castellanos en Guatemala, y José Maurício Nunes García en Brasil, entre otros. Un músico mexicano protestó: “¡Pero Jerusalem era italiano, no mexicano!” Su comentario es revelador: evaluando la música del compositor italiano en la catedral de México dentro del marco nacionalista, insinúa que el virreinato de la Nueva España, no fue más que el embrión de la nación mexicana, pese a que a la identidad mexicana actual apenas se remonta a la época post-revolucionaria (Madrid 2008).¹² Tal sesgo no le otorga a Jerusalem un lugar dentro del canon de la música “mexicana”.¹³

He de notar que cuando hoy hay quienes le niegan a Jerusalem un lugar dentro de la historia de la música nacional mexicana, también hubo quienes expresaron reservas hacia el músico italiano durante su desempeño en la catedral de México, pero no del todo por motivos nacionalistas. Si bien el estilo galante de Jerusalem, más asociado con el teatro que con las tradiciones litúrgicas, “no le perjudicaba” mientras fungió como asistente del maestro interino Domingo Dutra de Andrade, su candidatura al puesto de maestro de capilla desató controversias que perduraron durante su desempeño del cargo (Ramos-Kittrell 2016: 100). Por un lado, el cabildo catedralicio cuestionaba su erudición musical. Por otro lado, los músicos no le respetaban como a un superior, sino que lo trataban como a un igual. En su análisis de la polémica, el musicólogo Jesús Ramos-Kittrell evidencia que más allá de las aptitudes musicales de Jerusalem, o incluso su erudición, eran las jerarquías sociales racializadas de la sociedad colonial lo que estaba en juego con su nombramiento:

Ante todo, la capilla musical era una corporación eclesiástica en la que los músicos ocupaban posiciones jerárquicas, desde los músicos recién llegados hasta los de mayor antigüedad, y el maestro

¹⁰ No es coincidencia que después de la independencia, los himnos nacionales y las músicas nacionales de la región manifiestan una orientación cosmopolita a través de un común lenguaje musical europeo (Turino 2003).

¹¹ Gelbart vincula la valoración del origen de obras musicales por encima de su función a la formación del nacionalismo surgido del pensamiento de la ilustración europea del siglo dieciocho (2007: 1-10).

¹² Madrid analiza la música e identidad nacional mexicana después de la Revolución entre 1910 y 1920. Para evitar el anacronismo es que Aurelio Tello titula su libro *La música en México*, y no *La música de México* o *La música mexicana* (2010). Escribe Tello: “No sé si exista la música mexicana. Ni siquiera sé si se pueda definir lo mexicano en la música... Creo que para el caso de México se trata de entender, más que una visión histórica de la música misma, la presencia de la música en su historia (ese curso en el tiempo que es no sólo diacrónico, sino también sincrónico... en su devenir cultural (si aceptamos una definición antropológica de la cultura), en sus procesos de construcción de identidad (si concedemos que es posible diferenciar un son jarocho de un son jalisciense, o una ópera del siglo XIX de una del siglo XX; un bolero de una canción yucateca, o una rola de los setenta de un slam de los noventa), en sus formas superiores de pensamiento” (2010: 10-11).

¹³ También podríamos mencionar el caso de Giovanni Aberle, el músico napolitano que compuso el himno nacional de El Salvador.

de capilla debía estar en la cima... El cabildo había notado que esa estructura empezaba a tambalearse; todo parecía inculpar a la falta de presencia política de Jerusalem, tal como los canónigos habían predicho.¹⁴ (Ramos-Kittrell 2016: 124)

A través de su estudio, Ramos-Kittrell demuestra que los vectores de identidad que la música articulaba en ese ámbito no eran los nacionales. Principalmente, la música ofrecía una de las escasas oportunidades de ascenso social dentro de la estricta jerarquía colonial; o sea, a través de su formación musical y afiliación con las prestigiosas capillas eclesiásticas, los músicos del virreinato no aspiraban a ensalzar alguna identidad nacional, sino a definir sus calidades de “gente decente” y así asegurar su estatus y sustento. El ascenso de Jerusalem exponía fisuras en el sistema de castas por lo que intranquilizaba a las autoridades. Jerusalem ocupó su cargo sin apuntalar con la erudición barroca de Manuel de Zumaya, y sin encajar dentro de las castas raciales de virreinato.

El trabajo del musicólogo Craig Russell sobre la obra de Jerusalem también rebasa los marcos nacionalistas. En su monografía *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (2009), Russell examina los manuscritos atribuidos a Jerusalem en las misiones coloniales de California, hoy un estado estadounidense. Russell contiene que, dado el estado de las partituras, la música de Jerusalem no se conservó en las misiones californianas, sino que se ejecutó en ellas. Sin embargo, el marco nacionalista de la musicología estadounidense aún ignora estos hallazgos. La más reciente edición del libro de texto del musicólogo J. Peter Burkholder, *A History of Western Music* (2019), sólo incluye dos obras “barrocas” americanas (un villancico de Juan Gutiérrez de Padilla y un fragmento de la ópera de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*). El autor no vuelve a mencionar la música en las colonias españolas hasta cuando, en un breve párrafo, anticipa la introducción del personaje William Billings y su papel en el desarrollo de la himnodia y salmodia de la Nueva Inglaterra a finales del siglo dieciocho. Escribe Burkholder:

Los músicos de las iglesias de las colonias europeas en el Nuevo Mundo se sirvieron de sus respectivos *estilos nacionales*. En las colonias españolas continuaron los villancicos y otra música coral, y las iglesias franco-canadienses emulaban la música católica de Francia. En la Norteamérica británica, diversos grupos de inmigrantes trajeron consigo elementos de su música religiosa.¹⁵ (Burkholder 2019: 491, cursiva agregada)

Al describir la música en las colonias españolas dentro de un marco nacionalista introducido en el período barroco, Burkholder inadvertidamente insinúa que la música barroca perduró en ellas a lo largo del siglo dieciocho sin mayor innovación, ocultando la influencia de la música galante italiana vinculada con los estilos operáticos del día, que Burkholder admite en la página anterior, fue una tendencia en la música sacra contemporánea de Europa. No obstante, la música de Jerusalem cuestiona esta insinuación. El estilo “galante”, “clásico”, o “italiano” también encontró expresiones a lo largo del continente americano. Jerusalem, valiéndose de la sintaxis musical galante, como la forma sonata-allegro, daba mayores indicios de sofisticación musical que sus contemporáneos en la Nueva Inglaterra. Aunque esto le merecería mayor mención en los libros de textos estadounidenses, estos lo ignoran al no contribuir a las narrativas nacionalistas.

¹⁴ “Above all, the music chapel was an ecclesiastical corporation in which musicians occupied hierarchical positions, from the newest to the oldest musicians, and the chapelmaster was supposed to be at the top... The chapter was aware that such structure had begun to falter; everything seemed to point at Jerusalem’s lack of political presence, which the canons had foreseen.”

¹⁵ “Church musicians in European settlements in the New World drew on their respective national styles. Villancicos and other choral music continued to be sung throughout the Spanish colonies, and French-Canadian churches emulated the Catholic music of France. In British North America, diverse immigrant groups brought with them elements of their religious music.”

Con este sesgo, Europa asume el papel de líder cultural, y la historia colonial del siglo dieciocho vaticina el desarrollo de la música estadounidense que se da a partir de la época de William Billings, dentro de una creciente cultura anglo-sajona. El resto del continente aparenta un relativo retraso, o por lo menos estancamiento, al perdurar en su estado “barroco”, hasta que encuentra sus repertorios nacionales en el siglo veinte. El caso transnacional de la música galante de un maestro de capilla italiano en la catedral de México, ejecutada en las misiones de California, cuestiona estas suposiciones.¹⁶

Volviendo entonces al caso de Costa Rica, el trabajo de Vargas y Madrigal puede no resaltar música “costarricense”, en el sentido que los espacios de sociabilidad (las cofradías, las bandas militares, celebraciones cívico-religiosas) no establecían una identidad nacional en la provincia. Pero sí manifiestan los estratos de la sociedad colonial y como la música se ejecutaba en ellos, aún alejados de las prestigiosas capillas de las catedrales. Un enfoque diferente de la música colonial nos permitiría apreciar estos hallazgos sin necesidad de justificar su aporte a las identidades nacionales. Los hallazgos musicales en Costa Rica, enriquecen la historiografía tanto en ese país como en otros lugares que también fueron jurisdicciones coloniales en esa época, como Guatemala, México y California, y permiten historizar las prácticas musicales alejadas de las metrópolis coloniales. Un enfoque multidisciplinario, por ejemplo, incluyendo perspectivas de los estudios sónicos, puede enriquecer esta historiografía aún más, proporcionando mapas sónicos de los espacios coloniales de sociabilidad, como explico más adelante en este artículo.

Hip Hop Maya: Expresiones Musicales Indígenas Transnacionales

Tal como las investigaciones históricas, las etnográficas también pueden fomentar identidades esencializadas cuando se empeñan en resaltar rasgos únicos en determinados grupos étnicos, y cuando presentan las identidades étnicas como homogéneas. Por consiguiente, los proyectos nacionalistas frecuentemente se valen de la etnografía para documentar tradiciones antiguas e idiosincráticas que puedan servir como bases de una identidad nacional única y homogénea. Al esforzarse por establecer la autenticidad de la identidad nacional, los estudios etnográficos pueden descuidar temas importantes que destaquen la maleabilidad y variabilidad de conceptos de identidad. En el caso de Guatemala, donde las investigaciones etnográficas a menudo se enfocan en la música indígena, y pese a su importante valor documental, muchas veces desatienden prácticas musicales donde la hibridez con estilos y ritmos transnacionales es más evidente.

Recientemente Linda O’Brien-Rothe aportó una valiosa monografía sobre la música tz’utujil de Santiago Atitlán. Admirablemente, la etnografía de O’Brien-Rothe es la culminación de un largo e intermitente trabajo de campo que la etnomusicóloga llevó a cabo durante cuarenta años. En su primer acercamiento al tema —su tesis doctoral en la universidad de California Los Ángeles— O’Brien-Rothe cuestionó los estudios folklóricos que proponían que los mayas no cantan, sino que únicamente ejecutan música instrumental en marimbas, chirimías, pitos, y tambores. Por medio de la observación participante dentro de rituales tz’utujiles, O’Brien-Rothe documentó cantos

¹⁶ Burkholder es un ejemplo típico, pero no es el único. El texto de Craig Wright y Bryan Simms incluye un “interludio musical” sobre la música de las colonias españolas, citando también a Araujo y Torrejón y Velasco antes de olvidar por completo el tema hasta el capítulo sobre la música del siglo veinte (2010, 288-291). En él mencionan brevemente a William Billings como precursor de la música estadounidense (718). No mencionan la música latinoamericana hasta abordar a Carlos Chávez, Alberto Ginastera, y Heitor Villa-Lobos (138-39). Por su parte, Mark Evan Bonds ni se preocupa por la música que no contribuye a la narrativa anglosajona estadounidense. Su único ejemplo de música colonial es William Billings, y de allí desarrolla una cronología musical anglo-estadounidense con la música de Stephen Foster, Lowell Mason, Dan Emmett, Louis Moreau Gottschalk, John Philip Sousa, y otros (2013: 452-55, 487).

tradicionales y exploró su función dentro de la cosmovisión Maya (1975). Tras su largo trabajo de campo durante las siguientes décadas, O'Brien-Rothe llegó a conclusiones que no se alcanzaron en las investigaciones de la música indígena instrumental. Por ejemplo, luego de analizar las normas poéticas tz'utujiles y k'iche's en relación a las estructuras musicales indígenas, O'Brien-Rothe vincula la irregularidad métrica de los poemas de estos grupos lingüísticos a la irregularidad métrica de sus melodías. Sin haber analizado la poesía maya, previas investigaciones habían notado las asimetrías melódicas, pero sin poder explicarlas (e.g. Godínez 1995). Dice O'Brien-Rothe:

Las melodías de las canciones [tz'utujiles] están a menudo en tiempo triple o en tiempo doble con ocasionales hemiolas... Pero las canciones no siempre siguen una métrica estricta; un tiempo o un compás extra es añadido ya sea cantado o instrumentalmente. Esta flexibilidad rítmica crea asimetrías ocasionales en el ritmo [maya], no sólo en las canciones, también se encuentran en la música instrumental.¹⁷ (O'Brien-Rothe 2015: 165).

O'Brien-Rothe también agrega datos documentales que esclarecen aspectos de la historia musical tz'utujil, y relaciona las estructuras musicales mayas (temas y variaciones) con la concepción cíclica del tiempo que prevalece en muchas comunidades indígenas.

Sin intención de minimizar los importantes aportes de este esmerado trabajo, confieso que la monografía me dejó con una inquietud. Entre 1975 y 2015, Guatemala sufrió tanto convulsiones geológicas (el terremoto de 1976) como sociales (el conflicto armado de 1960 a 1996) que perturbaron profundamente el día a día de diversas comunidades a lo largo del país. En la década de los noventa, las comunidades indígenas le dieron impulso al movimiento Maya o Pan-Maya, para dar a conocer el valor de sus culturas y las injusticias sufridas durante el conflicto armado reciente y a lo largo de su historia. El Premio Nobel de la Paz otorgado a Rigoberta Menchú en 1992 le dio al movimiento indígena una plataforma internacional, por lo que se le unieron grupos de derechos humanos e investigadores académicos que buscaban enriquecer al movimiento con sus hallazgos (Fischer y Brown 1996). Aunque O'Brien-Rothe realizó sus investigaciones durante este período de drásticos cambios sociales, su enfoque en las tradiciones ancestrales apenas vislumbra el impacto de estos sucesos en las manifestaciones culturales de Santiago Atitlán. ¿Será que estos cambios poco afectaron el vocabulario ritual y musical de los tz'utujiles? Y si no, ¿podríamos acaso reconocer a los indígenas como agentes activos en la transformación de su propia cultura y no verlos solamente como guardianes de inmutables culturas ancestrales?

De hecho, el tomar en cuenta las transformaciones sociales y culturales que se han dado en Guatemala desde los años noventa, puede resaltar el agenciamiento o albedrío (*agency*) de los tz'utujiles evidenciando que no son un grupo homogéneo que únicamente se empeña en preservar tradiciones. Por el contrario, hay entre ellos quienes se valen de herramientas transnacionales actuales para promover su identidad y cosmovisión en relación a las dinámicas culturales del presente. Por ejemplo, el *hip hop* tz'utujil ejemplifica un esfuerzo indígena en participar en los flujos de la llamada "globalización" ejerciendo su propia autoridad artística.

Aunque el *hip hop* maya en Guatemala no le ha interesado a etnomusicólogos enfocados en tradiciones indígenas ancestrales, lingüistas menos preocupados por nociones de autenticidad o proyectos nacionalistas le han prestado atención como fenómeno lingüístico-musical (Barrett 2016; Bell 2017). Barret argumenta que el uso del *hip hop* le permite al grupo musical tz'utujil Balam Ajpú

¹⁷ "The melodies of the songs are often in triple meter, or in duple meter with occasional hemiola... The songs are not always metrical in a strict sense, though; an extra beat or an extra measure is sometimes added, whether sung or instrumental. This rhythmic flexibility creates occasional asymmetry in the rhythm that is not confined to songs, but is found also in Tz'utujil instrumental music."

desafiar los constructos hegemónicos de las identidades étnicas en Guatemala:

Aunque las ideologías dominantes de etnicidad en Guatemala han intentado ilegitimar los vínculos culturales entre los mayas y la cultura precolombina, estas ideologías así mismo sostienen que los mayas son incapaces de adaptarse a la sociedad moderna contemporánea. Dado el estereotipo de lo maya como atrasado y desinteresado en el mundo fuera de su región local, y en particular la ideología lingüística que ve los idiomas mayas como *dialectos* incapaces de transmitir pensamientos abstractos, la idea de un artista de hip hop cantando en rap maya plantea un serio desafío al entendimiento hegemónico de la identidad maya. Los desafíos al discurso dominante de la identidad maya deben simultáneamente demostrar relaciones tanto con la sociedad moderna global como con la cultura maya precolombina.¹⁸ (Barret 2016: 150)

La música de Balam Ajpú cumple con estos cometidos, al representar elementos de la cultura ancestral maya a través de un estilo musical contemporáneo. Por ejemplo, los artistas de esta agrupación consultan a los chamanes tz'utujiles y traducen sus plegarias al español para luego crear música que, además de español y tz'utujil, también puede incluir frases en inglés. Por medio de un extenso y respetuoso proceso de consulta y diálogo con los sabios tz'utujiles, Balam Ajpú reproduce estructuras poéticas tradicionales como las que se encuentran en el *Popol Wuj* y en las investigaciones etnográficas de O'Brien-Rothe (Barrett 2016: 149; O'Brien-Rothe 2015: 154-67). Sumado a las poéticas tradicionales, el lenguaje transnacional del *hip hop* les permite romper los estereotipos de aislamiento y atraso, ya que esta música les ofrece un vocabulario en común con comunidades en diferentes países en donde el *hip hop* puede jugar un papel de denuncia social. La cobertura internacional de Balam Ajpú indica este nivel de cosmopolitismo. Tz'utu Kan, uno de los miembros de la agrupación, ha presentado ponencias sobre el *hip hop* maya en Londres, Bogotá, y en ciudades de los Estados Unidos, como Los Ángeles, Nashville, y Lexington (Kentucky).

Los medios escritos también se han interesado en el novedoso fenómeno y lo han diseminado internacionalmente. Como indica Barrett, un artículo del periódico guatemalteco *Prensa Libre* sobre el grupo fue traducido al inglés y subsiguientemente publicado por los diarios estadounidenses de mayor circulación: el *New York Times* y el *Washington Post* (Barret 2016: 152). Además, otros periodistas y escritores de blogs de habla inglesa han entrevistado a Balam Ajpú y publicado reseñas de sus grabaciones en sitios web de alcance transnacional (Pskowski 2016; García 2017).¹⁹

Si bien estos lingüistas resaltan la hibridez lingüística de Balam Ajpú, sus trabajos no han considerado otros aspectos importantes de esta música que análisis multidisciplinarios podrían iluminar.²⁰ En este sentido, el primer álbum de Balam Ajpú, *Tributo Musical a los 20 Nawales* (2012) muestra tanto la hibridez lingüística como la musical y tecnológica, ya que se encuentra disponible en su totalidad en el sitio soundcloud.com. Desde el punto de vista tecnológico, el uso de los medios digitales también contradice el estereotipo que propone el atraso de los indígenas y su indiferencia hacia el mundo moderno. Musicalmente, las pistas de *20 Nawales* incluyen elementos de diversos

¹⁸ "Although dominant ideologies of Guatemalan ethnicity have attempted to delegitimize Maya connections to pre-Columbian culture, these ideologies simultaneously hold that the Maya are unable to adapt to contemporary modern society. Given the stereotype of the Maya as backward and disinterested in the world outside of their local region and, in particular, the language ideology that views Mayan languages as dialects unable to convey abstract thought, the idea of a Maya hip hop artist rapping in Maya is in and of itself a serious challenge to hegemonic understandings of Maya identity. Challenges to dominant discourses of Maya identity must simultaneously demonstrate a connection both to modern global society and to pre-Columbian Maya culture."

¹⁹ Vale la pena notar también, que en la página de *Soundcloud*, Balam Ajpú lista la embajada de Noruega en Guatemala como patrocinadores del álbum. <https://soundcloud.com/balam-ajpu>. Accedido en Octubre 2020.

²⁰ Barrett también explica que Balam Ajpú incluye el uso de otras lenguas mayas para promover la unidad Pan-Maya (2015: 151).

estilos, como instrumentos tradicionales mayas inclusive pitos, marimba, chinchines (sonajas), tambor, y también elementos de la cultura popular como el uso de guitarra (que como observa O'Brien-Rothe, también pertenece dentro de la cultura maya) y acentos en contratiempo al estilo de reggae.

Aunque el declamar en ritmo poético, característica del rap, predomina en esta música, Balam Ajpú también incluye entonaciones, como por ejemplo el coro en la canción "Aq'ab'al", donde esta palabra se canta en armonía homorítmica. El resultado es un lenguaje musical variado con elementos tradicionales mayas y de la cultura popular transnacional. A estos elementos musicales se suma el uso de técnicas de grabación que integran en las pistas los sonidos del entorno ecológico. La mediación tecnológica de sonidos naturales con música que mezcla lo tradicional y lo moderno, representa la realidad actual en la cual los mayas preservan sus relaciones ancestrales con el medio ambiente, pero sin dejar de participar en el mundo moderno del cual también son parte.

Así, el eclecticismo de Balam Ajpú sobrepasa las definiciones rígidas del *hip hop* que lo limitan al rap. Aunque es de notarse que, como género, el *hip hop* poco se ha adherido a definiciones rígidas; más bien es un género flexible que puede acoger este eclecticismo. Asimismo, los miembros de la agrupación mantienen cierta distancia del *hip hop* por las connotaciones que conllevan muchas ramas recientes de esta música. Efectivamente, el clasificar el trabajo de Balam Ajpú con etiquetas extranjeras como "*hip hop*" o incluso "*underground*" puede socavar los objetivos del grupo, ya que lo que se considere "*fusion*" o "*world beat*" tiende a parcialmente ocultar la originalidad y el agenciamiento que aporta la reciente hibridez, y a favorecer los modelos establecidos en la industria musical (Taylor 2007: 160).

En acuerdo con lo anterior, Elizabeth Bell aún se refiere a la música de Balam Ajpú como *hip hop*, pero matiza el uso de la etiqueta, explicando tanto el distanciamiento como el acercamiento que expresan los músicos. Por un lado, Bell observa que el *hip hop*, con su énfasis en estructuras poéticas, se presta para la transmisión de la poesía maya. Añade que la función social de hacer conciencia e involucrar a la juventud en causas culturales y sociales también le permite a Balam Ajpú encajar dentro del género del *hip hop*, ya que a menudo le da voz a las minorías subalternas y a la juventud (Bell 2017: 168-169). Por otro lado, al entrevistar a Tz'utu Kahn, Bell también nota el distanciamiento que expresan los músicos. Tz'utu le indicó que su música solo tiene "un toque" de *hip hop*, pese a que así se clasifique el álbum en *Soundcloud*. De acuerdo con Bell, el motivo del distanciamiento es el contenido del *hip hop* comercial. "Quizás el artista [Tz'utu Kahn] niegue que el *contenido*²¹ del *hip hop* estadounidense, infamemente conocido por su violencia y misoginia, es un punto adecuado de comparación" pero aún así él no rechaza al género en su totalidad, sino únicamente "las variedades musicales demasiado rígidas (*overdetermined*)" así como las "demasiado hispanas, y opta por un género que le provee la máxima flexibilidad y máxima reflexibilidad" (2017: 169).²² En efecto, como observa Bell, Balam Ajpú también guarda distancia de los géneros hispanos, como la cumbia o los corridos.

²¹ Énfasis original.

²² "The artist perhaps denies that the content of US hip hop, infamously known for violence and misogyny, is an accurate point of comparison. Additionally, his statement may help to explain why the Mayas in this region have not selected other Latin American musical genres available to them. This particular artist may be rejecting musical varieties that are already too overdetermined or perhaps too Hispanic (as one could argue about corridos or cumbia for example), opting instead for the genre that provides maximum flexibility with maximum reflexivity."

Hacia la Acustemología y los Estudios Sónicos

Si las disciplinas musicológicas no se interesan todavía en el *hip hop* maya y las lingüísticas ofrecen poco análisis musical, ¿qué alternativas permitirían un análisis más completo? En la monografía de O'Brien-Rothe se empieza a vislumbrar una posible metodología que relaciona lo lingüístico y lo musical con la cosmovisión maya. A este proceder se le pueden también agregar reflexiones sobre las dimensiones sonoras del entorno maya que no encajan directamente dentro de lo musical o lo lingüístico. Esta expansión metodológica podría aportar mayor entendimiento a los valores sociales y políticos de la cultura maya actual.

El etnomusicólogo estadounidense Steven Feld propuso en su influyente etnografía sobre la música de los Kaluli de Nueva Guinea (1990) una integración de los componentes lingüísticos, musicales, y ambientales que más adelante teorizó como la "acustemología". Feld explica que el término se "refiere a condiciones locales de sensación acústica, conocimiento, e imaginación, incorporados en el culturalmente particular sentido de localidad que resuena en Bosavi [Nueva Guinea]" (1996). La música de Balam Ajpú se presta a un análisis acustemológico ya que las pistas de *20 Nawales* no solamente incorporan instrumentos musicales y poesía, también mezclan sonidos de la ecología maya, que como en el caso de la música kaluli, se combina con letra y música para transmitir un sentido de localidad culturalmente particular.

La acustemología presentada en *20 Nawales* incluye sonidos selváticos como los cantos de pájaros, el rugir de los monos aulladores, y el fluir de aguas. La primera pista, "B'atz'", abre con ocho segundos de estos sonidos cuando en el noveno entra una flauta indígena que emite intermitentemente un breve motivo de dos notas, una tercera mayor, al que luego se le unen instrumentos indígenas de percusión.²³ Sobre este acompañamiento la flauta expande sus notas formando una melodía que cadencia finalmente cerca del primer minuto de la pista. Acompañados por la percusión, los sonidos selváticos regresan como un interludio, tras el cual retorna la flauta en el minuto 1 con 17 segundos. Luego de la repetición de la melodía de flauta, poco después del segundo minuto, empieza la declamación poética en tz'utujil que se encuentra traducida en español e inglés en su totalidad en la página de *Soundcloud*. La flauta y percusión retornan nuevamente. En el minuto 3 con 42 segundos, la declamación tz'utujil se expresa al ritmo de un acompañamiento percutido que acentúa un compás binario. Con esta métrica (más regular que la declamación anterior) y con la percusión fungiendo un papel homólogo a un "bajo", el estilo se asemeja al *hip hop*. El "coro" en el minuto 5 incorpora las palabras tz'utujiles al ritmo regular de la percusión, mientras que la melodía de flauta, que sonaba libre al principio de la pista, ahora encaja dentro del compás de *hip hop*. Cesada la declamación, la flauta y la percusión continúan hasta que el poema tz'utujil retorna. En el minuto 6 con 11 segundos, emerge un rapeo, siempre en tz'utujil, pero esta vez el sonido del caracol reemplaza la flauta. Luego de un último verso en tz'utujil, la pista acaba con una breve elaboración de percusión y caracol, puntuada con el sonido selvático de los monos aulladores. La pista termina como empieza, con sonidos de la naturaleza.

Esta descripción general no pretende ser un análisis exhaustivo de la canción, sino que resalta los indicios de una acustemología maya. La letra de la canción evoca al mito maya de la creación de acuerdo al *Popol Wuj*, que cuenta cómo los primeros humanos fueron hechos de barro por los creadores, y luego de madera, pero no perduraron. Los que permanecieron fueron los hombres de maíz. Hacia el final de la canción se declaman las palabras "*ja wa li qak'astajinem Rixin li aqQINAQIL*" (esto es el despertar de nuestra naturaleza humana). Balam Ajpú, con sus referentes sónicos a la selva, relaciona a los seres humanos con la naturaleza (dándole un significado más profundo al

²³ La flauta es posiblemente un pito de caña.

término “naturaleza humana”), y al amanecer, cuando mejor se aprecian los sonidos naturales presentes en esta grabación. Al considerar la conjunción de estos elementos, el enfoque acustemológico nos presenta una visión más amplia de las intersecciones sonora del *hip hop* maya y sus complejos significados.

La inquietud por estudiar panoramas sonoros complejos que integran la música, el lenguaje y los sonidos ambientales que Feld se propuso teorizar como acustemología, ha aportado a un nuevo campo de estudios que hoy se conoce como estudios sónicos (*sound studies*). Los investigadores en este campo multidisciplinario se encuentran esparcidos en diversas ramas académicas incluyendo la musicología histórica, la etnomusicología, los estudios mediáticos, estudios performativos (*performance studies*), geografía, etcétera. Jonathan Sterne, un teórico eminente de los estudios sónicos, los describe de la siguiente manera:

Estudios sónicos es el nombre del fermento en las ciencias sociales que toma el sonido como su punto analítico de partida o llegada. Al analizar tanto las prácticas sonoras como el discurso y las instituciones que las describen, se redescubre lo que hace el sonido en el mundo humano, y lo que hacen los seres humanos en el mundo sonoro... Los estudios sónicos son académicos, pero pueden moverse más allá de las universidades. Pueden empezar con un obvio fenómeno sónico como el habla, el oído, las tecnologías de sonido, la arquitectura, el arte, o la música. Pero no tienen que hacerlo. Pueden incluir un *pensar sónico* que se mueve bajo el agua, o a través del laboratorio, o en los pasillos del gobierno; consideran la religión, o los nacionalismos antiguos y nuevos; exploran ciudades, se detienen en la historia de la filosofía, la literatura o las ideas; o critican relaciones de poder, propiedad, o intersubjetividad. Son un fenómeno global también. Trabajos que conscientemente se denominan como estudios sónicos se han publicado en inglés, alemán, holandés, francés, italiano, portugués, japonés, coreano, hebreo, y español, entre otros idiomas.²⁴ (Sterne 2012: 2, cursivas originales)

Dentro de los aportes musicológicos a los estudios sónicos se encuentra la musicología urbana, que ha contribuido al entendimiento de cómo los fenómenos acústicos, incluyendo la música, se relacionan con la vida y la geografía urbana (Carter 2002, Krims 2007). Análogamente a la acustemología de Feld, la musicología urbana reflexiona en como los sonidos urbanos también se refieren a una acústica local y a condiciones de imaginación y conocimiento, pero en este caso la acústica local no depende tanto de una ecología natural, como de la humana. Sin embargo, los sonidos urbanos, como los ecológicos, también constituyen el espacio y la cultura que se analiza. En otras palabras, la ciudad, como el Bosavi o la selva maya, también es un espacio que resuena.

Desde esta perspectiva, podemos re-pensar la musicología de la época colonial, como en el caso que nos presentan Vargas Cullell y Madrigal Muñoz, mencionado anteriormente. El uso de la música dentro de espacios de sociabilidad, especialmente los espacios urbanos, ha sido tema de varios estudios coloniales, como en Cuzco, Perú (Baker 2008). El volumen *Music and Urban Society in Colonial Latin America* (La música y la Sociedad urbana en la Latinoamérica colonial) contiene ensayos similares al de los investigadores costarricenses sobre la música en ciudades como Buenos

²⁴ “*Sound Studies* is a name for the interdisciplinary ferment in the human sciences that takes sound as its analytical point of departure or arrival. By analyzing both Sonic practices and the discourses and institutions that describe them, it rediscovers what sound does in the human world, and what humans do in the sonic world... Sound Studies is academic, but it can also move beyond the university. It can begin from obviously Sonic phenomena like speech, hearing, sound technologies, architecture, art, or music. But it does not have to. It may think sonically as it moves underwater, through the laboratory or into the halls of government; considers religion or nationalisms old and new; explores cities; carries with the history of philosophy, literature or ideas; or critiques relations of power, property or intersubjectivity. It is a global phenomenon as well. Work that self-consciously defines itself as sound studies has now appeared in English, German, Dutch, French, Italian Portuguese, Japanese, Korean, Hebrew and Spanish, among other languages.”

Aires, Durango, Río de Janeiro, Caracas, y las reducciones Jesuitas, entre otras (Baker y Knighton 2011). Aunque la colección no cuenta con contribuciones de Centroamérica, el trabajo de Vargas Cullell y Madrigal Muñoz (al describir las campanas y otros instrumentos de la época colonial, la música de los rituales religiosos, las milicias, y la música de las “clases inferiores”) encaja dentro de ese marco, ya que las prácticas musicales no sólo se realizan dentro de espacios de sociabilidad, pero también los configuran; de modo que la música forja las sociedades coloniales y sus comunidades urbanas.

Pese a que Vargas Cullell y Madrigal Muñoz no resaltan este tema en su investigación, podemos leerlo entre líneas. La jerarquía social colonial también corresponde a la jerarquía espacial dentro de la ciudad misma, la jerarquía espacial entre lo urbano y lo rural, y las jerarquías entre las distintas jurisdicciones coloniales (la cede de capitanía general en Guatemala vs. ciudades y pueblos en la provincia de Costa Rica). Por ejemplo, los investigadores costarricenses explican la falta de fuentes documentales en la provincia en comparación a las capitales coloniales, lo cual insinúa la existencia de una jerarquía entre los diferentes centros urbanos coloniales, los que resuenan con música que ameritarían más fuentes escritas por arribe de las que no.²⁵

También, dentro de la misma provincia, se distinguen prácticas rituales y cívicas, mejor documentadas que las de las llamadas “clases inferiores”, que más bien se documentan en registros criminales, evidenciando una jerarquía sónica: cierta música se promovía, mientras otra se suprimía. Lo que nos queda es investigar más detalladamente como las jerarquías acústicas se mapean dentro de la provincia costarricense en sí, y como las prácticas sonoras (como los rituales cívicos, las cofradías y las procesiones) reconfiguran el mapa sonoro en ocasiones especiales. No sería sorprendente encontrar que las prácticas musicales en los espacios de sociabilidad colonial corresponden con la jerarquía geográfica de las ciudades coloniales: el centro, con la iglesia y ayuntamiento, sobre las periferias donde se localizan las clases inferiores. Así, la música constituye literal y figurativamente los *espacios* de sociabilidad que Vargas Cullell y Madrigal Muñoz resaltan en su trabajo. Como dicen Baker y Knighton:

La música es una forma de arte intensamente simbólica, siendo que es relativamente poco determinada, y también una forma de arte intensamente física, por la necesidad de continuamente re-presentarse. Entonces, provee un puente performativo entre los planos simbólicos y físicos [a los que se refiere Ángel Rama en *La ciudad letrada*].²⁶ (2011)

En fin, el caso de Costa Rica se asemeja a los casos en el compendio de Baker y Knighton, ya que todos ellos demuestran como la música colonial configuraba los espacios de sociabilidad, y que estos espacios de sociabilidad se configuran en relación a los espacios urbanos. De esta manera, el enfoque que nos brinda los estudios sónicos nos aleja de pretensiones que la historia de la música colonial nos provee un proto-nacionalismo que hallaría una mayor expresión y desarrollo en la época independiente. En vez de ello, nos ofrecen una visión de la música colonial como parte del proyecto colonizador del Nuevo Mundo, un proyecto que impone jerarquías, pero se adapta a las condiciones locales. A través de los estudios sónicos el proyecto colonizador aparece tan adaptable, negociable, contestable, e interrumpible como la música misma.

²⁵ Además, muestran relaciones entre Guatemala y Costa Rica (2008: 124).

²⁶ “Music is an intensely symbolic art form, as it is relatively under-determined, and also an intensely physical one, because of the need constantly to re-enact it anew. It thus provides a performative bridge between Rama’s symbolic and physical planes.”

Conclusión: Cruzar las Fronteras Disciplinarias

Si bien es cierto que no toda la literatura musical en Centroamérica se enfoca en temas nacionalistas,²⁷ en mi experiencia estudiando las prácticas musicales y el nacionalismo en la región, me he percatado que muchos de los estudios producidos desde y sobre el istmo, tanto históricos como etnológicos, sostienen ese tipo de trasfondo. En parte, las insinuaciones nacionalistas provienen del legado intelectual mismo de la musicología histórica y la etnomusicología. Derivadas de ideologías europeas del siglo dieciocho y diecinueve, han categorizado la música ya sea como “arte” o como “folklore”, cuyos aspectos complementarios conforman parte de los cimientos sobre los que se basan las identidades étnicas y nacionales de la región.

Los estudios lingüísticos y la cobertura periodística internacional del *hip hop* maya exponen dichos trasfondos ideológicos y epistemológicos. No es coincidencia que tanto la musicología histórica como la etnomusicología—que a menudo estudian respectivamente las bases históricas de la música de concierto y las bases etnológicas de la música folklórica—hayan perdido de vista al *hip hop* maya, un género que, como indica Barrett, rechaza el discurso que esencializa a los mayas como atrasados mientras a su vez idealiza los antecedentes precolombinos de su cultura actual. En efecto, es esa precisamente la ideología en la que se basa el nacionalismo guatemalteco y sus expresiones musicales (Amado 2013), y la que impulsa las labores musicológicas e informa sus epistemologías. Entonces, al subvertir la ideología nacionalista que encasilla a las culturas indígenas dentro de un papel tradicional alejado de la modernidad, el *hip hop* maya queda fuera del alcance de las disciplinas académicas musicales que por lo general refuerzan esa ideología.

Sin embargo, los casos tanto el caso del *hip hop* maya como el estudio de la música colonial en Costa Rica en los que relexiona este artículo, sugieren que, al buscar trascender las temáticas predilectas de las disciplinas musicológicas tradicionales, resulta útil trascender también sus fronteras disciplinarias. En estas páginas apenas he resaltado las posibles contribuciones de los estudios lingüísticos y sónicos, ya sea en términos acustemológicos o de musicología urbana en casos específicos; pero vale la pena también mencionar la proliferación de nuevas áreas de estudio que le competen a los musicólogos, entre ellas la etnomusicología médica, la ludomusicología, la arqueomusicología y la zoomusicología, que en el mejor de los casos apenas se asoman en las investigaciones musicales centroamericanas.

La escasa presencia de dichos enfoques multidisciplinarios en los estudios musicales en el istmo no solo refleja las bases epistemológicas de las musicologías tradicionales ya mencionadas, sino también como ellas se manifiestan en las limitaciones prácticas a las que se enfrentan los investigadores. Estos obstáculos son demasiados para enumerarlos en este artículo; incluyen factores como la falta de recursos financieros para apoyar las investigaciones culturales y el desarrollo de instituciones que faciliten no solo la formación etnológica y musicológica, sino también su integración. El resultado es que el campo musicológico en Centroamérica permanece demasiado pequeño y metodológicamente estrecho y segregado como para darle cobertura a todos los temas que ameritan y aguardan estudio. Tomando el caso de la música tz’utujil como ejemplo, O’Brien-Rothe, aún con sus números años de experiencia estudiando la música de Santiago Atitlán se valió de la ayuda de traductores tz’utujiles y lingüistas expertos al estudiar la relación entre la música y la poseía tz’utujil. La extensa especialización en lingüística y etnomusicología que requiere

²⁷ Por ejemplo, algunos trabajos tocan temas de la religión, la diáspora, la lingüística, género y sexualidad, temas fronterizos, estética musical, y arqueología (Scruggs 2005, Stöckli 2007, Minks 2008, Camacho-Azofeifa 2009, Greene 2012, Gordillo 2020).

este tipo de análisis difícilmente puede adquirirse dentro de las presentes estructuras académicas en Centroamérica.²⁸

A pesar de esto, al contemplar diálogos entre distintas áreas de estudio, cabe preguntar si el cruzar fronteras disciplinarias resultaría en trascenderlas, o por el contrario acabaría reforzándolas. En efecto, como nos señalan los estudios fronterizos, ¿qué acto pone más en relieve la existencia de fronteras sino el cruzarlas? Quizás podemos concebir heurísticamente a las disciplinas musicales tradicionales como tipos de naciones con sus respectivas fronteras que tanto las unen como las separan.

Desde que en los años ochenta y noventa del siglo pasado los estudios posmodernistas, poscoloniales, y posestructuralistas se adentraron en la musicología y la etnomusicología en los Estados Unidos y en Europa, estos campos de estudio musical han tomado conciencia tanto de sus fronteras disciplinarias como de la hegemonía que estas representan entre sí y hacia los estudios musicales en otros lugares. Al mismo tiempo han notado la paradoja fronteriza recién mencionada: el intentar trascender las fronteras no necesariamente las borra. De hecho, parece ser que, como Jano, las disciplinas musicales actualmente miran hacia dos direcciones opuestas: 1) por un lado buscan expandir o abolir sus fronteras y luchar contra la hegemonía de la cual provienen y; 2) por el otro buscan refugiarse dentro de sí mismas como si sus fronteras fuesen una muralla defensora. Por ejemplo, el contexto estadounidense donde los valores neoliberales cada día ganan terreno y amenazan socavar el apoyo institucional hacia el estudio de las artes y humanidades, el atenuar las teorías y metodologías de las disciplinas establecidas a través de enfoques multidisciplinarios es como abandonar los fuertes desde los cuales se combate el ataque neoliberal (Levitz 2012). En el contexto centroamericano, donde las fronteras disciplinarias son aún más recientes y más débiles, el buscar trascenderlas arriesgaría ilegitimar los campos actuales que se esfuerzan por establecerse frente a obstáculos que surgen en cada nivel del proceso académico, desde la formación de investigadores hasta la publicación de hallazgos.

De todas formas, los problemas estructurales a los que nos enfrentamos en Centroamérica pueden también ser ventajosos, siempre y cuando no nos empeñemos en reproducir acríticamente los modelos epistemológicos que hemos heredado. Entre los pensadores latinoamericanos que han reflexionado sobre el tema se encuentra la musicóloga cubana Victoria Eli Rodríguez. Ante los matizados llamados de la musicóloga estadounidense Tamara Levitz y el musicólogo mexicano-estadounidense Alejandro L. Madrid de cruzar fronteras musicológicas y “reinventar” la musicología para América Latina, Eli Rodríguez comentó:

En este proceso urgente y necesario de reinención musicológica no es posible la exclusión de personas, pueblos y repertorios y retomar viejos criterios—aún presentes entre algunos intelectuales—de segregación de las culturas en Latinoamérica y la oposición de ellas a una cultura occidental “superior” y hegemónica, o pasar por alto las políticas esgrimidas por los “países del primer mundo” en relación con las condiciones históricas de otros territorios implicados hoy día en enfrentamientos de diversa índole... Ha de someterse a juicios críticos el aparato conceptual “construido” y “aprobado”, por la musicología y la etnomusicología europea y norteamericana, e ir a la selección de aquello que resulte útil haciendo las modificaciones que la situación histórica y

²⁸ El tema de traducción es aún más complejo, y sobrepasa el enfoque del presente artículo. Sin embargo, vale la pena mencionar que el problema de la traducción se refiere también a la dislocación de los aportes teóricos en musicología y etnomusicología, entre los países industrializados como los de Europa y los Estados Unidos, y los de América Latina. Por ejemplo, muchas de las fuentes que cito en este trabajo se encuentran en el idioma inglés y la falta de diálogo con ellas en investigaciones musicales centroamericanas puede sugerir la existencia de dinámicas hegemónicas neocoloniales que aíslan los saberes musicológicos producidos desde las periferias, como lo han sugerido en otros contextos Carolina Santamaría, Steven Loza, entre otros (Santamaría 2007).

cultural de América Latina demande... Una propuesta desde el ámbito latinoamericano lleva a considerar la necesidad de una labor interdisciplinaria y dialogante con otras ciencias que permita a la musicología latinoamericana no sólo “la elaboración de las bases teóricas de la investigación y análisis de la música en sus diferentes modos de hacer”, sino también que se proyecte más intensamente hacia “los aspectos sociológicos y psicológicos de la creación musical y el consumo”, a los factores económicos y administrativos que la industria cultural en el espacio global demanda y a los aspectos estructurales que están presentes en el funcionamiento social de la música y que se ven constantemente modificados por la intensificación de los flujos migratorios que ha traído consigo la situación internacional.²⁹ (Eli Rodríguez 2012: 836-837)

Aunque sin duda la propuesta de Eli Rodríguez es exigente, las reflexiones que ofrece este artículo sugieren que la riqueza cultural centroamericana no se limita a tradiciones “aisladas” ni a narrativas nacionalistas, pese a que estos temas merezcan aún más estudios críticos detallados.

Es más, puede ser que Centroamérica se encuentre en una posición ventajosa para avanzar metodologías multidisciplinarias en el estudio de la música. Por un lado, por su historia como jurisdicción colonial y su subsiguiente breve existencia independiente como federación (las Provincias Unidas de Centroamérica), los países del istmo mantienen vínculos regionales que sobrepasan sus más recientes fronteras nacionales. Por otro lado, su impresionante diversidad cultural concentrada en el relativamente pequeño espacio geográfico que comparten, puede facilitar diversos estudios de los influjos culturales intra-, inter-, y pan-indígenas, africanos, y europeos con implicaciones a nivel centroamericano, latinoamericano, americano, y global. La relativamente tardía institucionalización de modelos musicológicos y etnomusicológicos en los países del istmo también puede permitirles a investigadores mayor fluidez temática y metodológica.

Afortunadamente, los investigadores centroamericanos no se encuentran solos frente a estos desafíos intelectuales. Los estudiosos en México, Colombia, Cuba, Estados Unidos y Europa citados en este artículo son apenas unos cuantos ejemplos de intelectuales esparcidos disciplinaria y geográficamente que se confrontan problemas similares a los mencionados aquí sobre istmo. Asimismo, el presente volumen representa un intento por impulsar una musicología centroamericana que dialogue con estos esfuerzos. El trabajo por hacerse es mucho y su futuro prometedor.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Bolaños, Marina. 2008. “La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México.” *Visiting Resource Professor Papers LLILAS*. Austin: University of Texas at Austin. <http://lanic.utexas.edu/projects/etext/llilas/vpr/mab.pdf>

Amado Pineda, Andrés R. 2013. *The Fox Trot in a Nation of Cosmopolitans: Music and Race in Early Twentieth-Century Guatemala*. Tesis doctoral (Ph.D dissertation), The University of Texas at Austin.

Armas Lara, Marcial. 1970. *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos*. Guatemala.

Balam Ajpu. 2012. *Balam Ajpu: Tributo a los 20 nawales*. Album. SoundCloud. Accedido el 28 de octubre, 2020. <https://soundcloud.com/balam-ajpu>.

Baker, Geoffrey. 2008. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University

²⁹ En esta cita, Eli Rodríguez cita a una ponencia anterior que ella escribió sobre el mismo tema.

Press.

Baker, Geoffrey y Tess Knighton (eds.). 2011. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Barrett, Rusty. 2016 [publicación electrónica en 2015]. "Mayan Language Revitalization, Hip Hop, and Ethnic Identity in Guatemala." *Language & Communication* 47: 144–53.

Bell, Elizabeth R. 2017. "'This Isn't Underground; This Is Highlands': Mayan-Language Hip Hop, Cultural Resilience, and Youth Education in Guatemala." *Journal of Folklore Research* 54 (3): 167–97.

Bonds, Mark Evan. 2013. *History of Music in Western Culture*. Cuarta edición. Upper Saddle River, N.J.: Pearson.

Briggs, Laura, Gladys McCormick, y J. T. Way. 2008. "Transnationalism: A Category of Analysis." *American Quarterly* 60 (3): 625–48.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, y Claude V Palisca. 2019. *A History of Western Music*. 9th ed. New York: W.W. Norton.

Camacho, Tania. 2009. "The Limits of National Identity, or 'Contramarea,' a Tragic Song of Love on the Border between Costa Rica and Nicaragua." En el congreso *Society for Ethnomusicology 54th Annual Meeting*. Mexico City, Mexico. <http://www.indiana.edu/%7Eesemhome/2009/pdf/ABSTRACT%20BOOK.pdf>.

Carter, Tim. 2002. "The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology." *Urban History* 29 (1): 8–18.

Chenoweth, Vida. 1964. *The Marimbas of Guatemala*. Lexington: University of Kentucky Press.

Cuadra, Pablo Antonio y Francisco Pérez Estrada. 1978. *Muestrario del Folklore Nicaragüense*. Vol. 9. Ciencias Humanas. Managua, Nicaragua: Banco de América. <https://www.enriquebolanos.org/media/publicacion/CCBA-SERIE%20CIENCIAS%20HUMANAS-09-Muestrario%20del%20Folklore%20nicarag%C3%BCense.pdf>.

Davies, Drew Edward. 2006. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis doctoral. Ph.D., United States -- Illinois: The University of Chicago.

Eli Rodríguez, Victoria. 2012. "¿'Reinventar' la musicología para América Latina?" en el coloquio "Musicología Sin Fronteras" convenido por Tamara Levitz. *Journal of the American Musicological Society* 65 (3): 834-837.

Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Segunda edición. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

———. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." En *Sense of Place*, eds. Steven Feld y Keith H. Basso, 91-135. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.

Fischer, Edward F. y R. McKenna Brown (eds.). 1996. *Maya Cultural Activism in Guatemala*. Critical Reflections on Latin America Series. Austin: University of Texas Press/Institute of Latin American Studies.

García, Jose. 2017. "Balam Ajpu: Mayan Hip-Hop's Political Agenda." *Guernica*. March 20, 2017. <https://www.guernicamag.com/balam-ajpu-mayan-hip-hops-political-agenda/>.

Garfias, Robert. 1983. "The Marimba of Mexico and Central America." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 4 (2): 203–28.

Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Godínez Orantes, Lester Homero. 1995. "Panorámica de la música autóctona de Guatemala." *Cultura de Guatemala* 16 (4): 7-66.

- Gordillo Brockmann, Bernard. 2020. "The Raja's Nicaraguan Dream: Exoticism, Commemoration, and Nostalgia in Luis A. Delgado's 'Romance Oriental.'" <https://escholarship.org/uc/item/83b8z44x>.
- Greene, Oliver N. 2014. "Music, Healing, and Transforming Identity in Lemesi Garifuna (the Garifuna Mass)." *Caribbean Quarterly* 60 (2): 88–109.
- Krims, Adam. 2007. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- Lehnhoff, Dieter. 1986. *Espada y pentagrama: La música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*. Guatemala: Centro de Reproducciones, Universidad Rafael Landívar.
- Levitz, Tamara. 2012. "Musicology Beyond Borders?" *Journal of the American Musicological Society* 65 (3): 821–61.
- Madrid, Alejandro. 2008. *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.
- Minks, Amanda. 2008. "Performing Gender in Song Games among Nicaraguan Miskitu Children." *Language & Communication* 28 (1): 36–56.
- Monte Casablanca, Antonio, Amanda Minks y Helga Zambrano. 2020. "Entre música, sonido y cultura en Centroamérica". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24
- Morales Abril, Omar. 2015. "Música local y música foránea en los libros de polifonía de las Catedrales de Guatemala y México." *Troja: Jahrbuch für Renaissancemusik* 14: 95–124. <https://doi.org/10.17879/68139520931>.
- O'Brien-Rothe, Linda. 2015. *Songs that Make the Road Dance Courtship and Fertility Music of the Tz'utujil Maya*. Austin, Texas: The University of Texas Press.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Pskowski, Martha. 2016. "Meet Balam Ajpu, a Mayan Hip-Hop Trio That Proves Indigenous Art Transcends Folklore." *Remezcla* (blog). May 5, 2016. <http://remezcla.com/features/music/balam-ajpu-profile/>.
- Ramos-Kittrell, Jesús A. 2016. *Playing in the Cathedral: Music, Race, and Status in New Spain*. Currents in Latin American and Iberian Music. New York, NY: Oxford University Press.
- Russell, Craig H. 2009. *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. Currents in Latin American & Iberian Music; Variation: Currents in Latin American & Iberian Music. New York: Oxford University Press.
- Santamaria Delgado, Carolina. 2007. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos." *Latin American Music Review* 28 (1): 1–23.
- Scruggs, T.M. 2005. "(Re)Indigenization?: Post-Vatican II Catholic Ritual and 'Folk Masses' in Nicaragua." *The World of Music* 47 (1): 91–123.
- Sterne, Jonathan, ed. 2012. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.
- Stöckli, Matthias. 2007. "Playing Music as a Domestic Activity? Interpretations of the Finds of Sound-Producing Artifacts at Aguateca, El Petén, Guatemala." *World of Music* 49 (2): 17–33.
- Taylor, Timothy Dean. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.
- Tello, Aurelio, ed. 2010. *La música en México: panorama del siglo XX*. Biblioteca mexicana. Serie historia y antropología; Variation: Biblioteca mexicana (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico)).; Serie Historia y antropología. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Tomlinson, Gary. 2003. "Musicology, Anthropology, History." En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 31–44. New York: Routledge.

Turino, Thomas. 2003. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 24 (2): 169–209.

Vargas Cullell, María Clara, and Eduardo Madrigal Muñoz. 2008. "De rituales y festividades: música colonial en la provincia de Costa Rica." *Revista de Historia*, no. 57-58: 109–34.

Vela, David. 1962. *La marimba; estudio sobre el instrumento nacional*. Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular, v. 54. Guatemala: Ministerio de Educación Pública.

Wright, Craig M. y Bryan R. Simms. 2010. *Music in Western Civilization*. Boston, Massachusetts: Schirmer Cengage Learning.

Andrés R. Amado, egresado de la Universidad de Texas en Austin, integra perspectivas históricas y etnológicas en su docencia y en sus estudios de la música en Latinoamérica y en los EE. UU.. Ha presentado ponencias en congresos de musicología, etnomusicología, y estudios culturales en los EE. UU., Latinoamérica, Europa, y Asia. Sus publicaciones en español e inglés incluyen artículos, ensayos enciclopédicos y traducciones.

Cita recomendada

Amado, Andrés R. 2020. "Más allá del nacionalismo: Fronteras disciplinarias de los estudios musicales centroamericanos". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24 [Date accessed: dd/mm/yy]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES