LA CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN GUITARRÍSTICO CENTROAMERICANO

Nuria Zúñiga Chaves

LA CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN GUITARRÍSTICO CENTROAMERICANO

Nuria Zúñiga Chaves

EDITORIAL
librería
ALMA
MATER

Zúñiga Chaves, Nuria
La construcción y consolidación del campo de producción guitarrístico centroamericano
1ª edición - San José, Costa Rica, 2017
Editorial Alma Mater
320 págs.; ilus., 25 x 18 cm
Fotografías byn

ISBN: 978-9930-9600-6-6

I. Guitarra / II. Centroamérica / III. Campo Cultural,
IV. Habitus / V. Capital Simbólico
VI. Autonomía Relativa / VIII. Agentes Culturales.
1. Título / 2. Zúñiga Chaves, Nuria.

Dirección Editorial:
Editorial Librería Alma Mater (ELAM):
Dr. Guillermo Carvajal Alvarado. Tel.: (506) 2222-5558 / (506) 8417-0457 / carvacr@yahoo.com

Consejo Editorial:
Dr. Guillermo Carvajal Alvarado, Dr. Gerardo Meza Sandoval, Dr. Jorge Eduardo Carmona Ruiz, Dr. Luis Monge Fernández y Dr. Fulvio Villalobos Sandoval.

Revisión filológica y corrección de estilo:
Francisco Stevanovich Rojas

Revisión de pruebas:
Nuria Zúñiga Chaves y Guillermo Carvajal Alvarado

Afiche de portada:
Silvia León Murillo

Pintura de portada:
Leonel González, (pintura propiedad de Nuria Zúñiga)

Diseño de portada y diagramación interna:
Juan Carlos Vargas Araya. Tel.: (506) 8834-9524 / jcvargas69@gmail.com

Impresión:
Editorial Librería Alma Mater (ELAM):
Tel.: (506) 2222-5558 / (506) 8417-0457

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni puede ser registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea digital, mecánico, fotoquímico, magnético, electroscópico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de los autores y de la editorial.

A Dios por cada día.

A mis papás por acompañarme siempre con su sabio consejo.

A Ricardo por estos hermosos años que ha estado a mi lado.

A mi tutor: Dr. Rafael Cuevas,
por su sabio consejo y su apoyo emeste proceso.

A los Drs: Gerardo Meza, Laura Cervantes,
Anabelle Contreras y Alejandra Gamboa,
por su apoyo y asesoría.

A los amigos guitarristas centroamericanos,
a mi familia y mis amigos que me motivaron
y ayudaron a llegar hasta aquí.

A todos sinceramente muchas gracias.

Prólogo a esta colección

El interés por la música centroamericana como objeto de estudio, se ha venido desarrollando en la región desde la década de 1970, época en la que existió, en varias ocasiones, la Orquesta Centroamericana. Más adelante, en 1985, el Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO organizó el Primer Encuentro Centroamericano de Música Folclórica y Contemporánea que reunió a compositores y folcloristas de toda la región.

Más recientemente, la Universidad Nacional de Costa Rica ha tomado la vanguardia, en todo el ámbito regional, en los estudios centroamericanos sobre arte y cultura. Para ésto ha creado dos programas de posgrado y ha publicado investigaciones que desarrollan análisis interdisciplinarios sobre esos temas. Estas investigaciones incluyen abordajes comparativos basados en diversas teorías como la sociología de la cultura, la antropología reflexiva, los estudios culturales y la filosofía, entre otras.

Una de las instancias que ha desarrollado la Universidad Nacional, es el Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central (DILAAC), que ha contado con reconocidos intelectuales y académicos nacionales e internacionales desde su fundación. El programa tiene una visión centroamericanista, es decir, toma a Centroamérica, como objeto de estudio para las investigaciones en cultura. Su creación ha permitido la apertura de vías de comunicación entre los investigadores, artistas, educadores y demás intelectuales de la región, y provocará, en un mediano plazo, un reforzamiento de la identidad cultural regional.

Otra instancia creada por la Universidad ha sido el proyecto "*Revaloración y Rescate de la Música Centroamericana*" que reúne trabajos de algunos de los graduados del programa de doctorado en la mención en Cultura Musical. Una de las características más relevantes de este proyecto es que se propicia con él la reflexión acerca de la música del istmo por los propios músicos profesionales. Es decir, el objeto de estudio será investigado y analizado por los mismos productores de esta música que data desde el siglo XVII, y que ha alcanzado su mayor auge durante los siglos XX y XXI. El presente libro pertenece a la colección "*Revaloración y Rescate de la Música Centroamericana*" del proyecto homónimo.

Los productos obtenidos en el marco de este programa tendrán una importante difusión internacional pues serán distribuidos en bibliotecas especializadas de escuelas de música y centros de investigación e información tanto de la región centroamericana como de otros países. Con esto se alcanzará el objetivo de provocar un reconocimiento a la calidad de la música centroamericana que no ha tenido la difusión que se merece en el mundo entero.

Nuria Zúñiga Chaves

Escuela de Música
Universidad Nacional

Heredia, 12 de febrero de 2015

Prólogo

Lo que se ve y lo que no se ve en el estudio de Nuria Zúñiga

El estudio que Nuria Zúñiga nos ofrece es pionero en su campo. Hay que decirlo de entrada y sin ambages. Es el primero en ofrecernos un esfuerzo sistematizador de la importancia de la guitarra en Centroamérica que, aunque se centra en el siglo XX, identifica y analiza antecedentes que se remontan hasta el período Colonial.

La historia de la cultura en general, y de la cultura artística en particular, resiente de poca atención. Otros trabajos publicados sobre la cultura artística musical de reciente factura, como los de Tania Vicente, Zamira Barquero, María Clara Vargas Cullel, José Manuel Rojas, Mario Solera y otros, apenas empiezan a desvelar la rica veta que espera para ser investigada.

Pocos de estos estudios, sin embargo, avanzan sobre una visión centroamericana; pero esta perspectiva no es exclusiva de este tipo de investigaciones. En general, las fronteras nacionales constituyen un valladar pocas veces traspasado por el interés de quienes investigan, perdiéndose así la posibilidad de una comprensión más cabal, incluso, del más restringido ámbito nacional; ya sea por la posible aplicación de una visión comparativa, como por la identificación de tendencias amplias que encuentran expresiones específicas en función de dinámicas históricas particulares. El trabajo de Zúñiga, por ejemplo, permite sorprender la forma como raíces comunes y factores incidentales diversos fructifican de forma distinta en distintos países centroamericanos.

Uno de los aspectos que llama la atención en este sentido, es cómo en el ámbito de lo que Zúñiga denomina el campo guitarrístico centroamericano, se expresan de forma particular constantes que también se manifiestan en lo económico, lo social o lo político. Véase, por ejemplo, la importancia que tiene en su estudio la dinámica cultural de Guatemala en el período Colonial, y cómo con el paso del tiempo, especialmente en la segunda mitad del

siglo XX, es Costa Rica el país que asume la vanguardia del proceso estudiado, lo cual no es sino expresión de dinámicas más generales, que tienen que ver con modelos de desarrollo distintos, que inciden decisivamente en todos los ámbitos de la vida social, incluido el artístico.

Por otra parte, el trabajo que nos presenta Nuria Zúñiga evidencia falencias que apenas empezamos a superar, no solo en la vida académica sino en la vida en general. Tengo en mente al decir esto a la atención que se le ha puesto, y la importancia que se le ha atribuido, a cierto tipo de música, a cierto tipo de instrumentos y a ciertas tradiciones. Se han relevado los procesos que llevan hacia lo que la cultura dominante cataloga como culto o refinado, que tiene como epítome la música sinfónica y sus instrumentos estrella, especialmente el piano.

Nunca como aquí tan evidente que las tradiciones son, en muy buena medida, construcciones hechas desde el presente en función de intereses y necesidades de determinados grupos sociales que, concernidos en mantener la legitimación de su visión de mundo, califican o descalifican hechos y procesos.

El caso de la guitarra es ejemplificante. Instrumento popular por excelencia, ampliamente difundido, presente en cuanta reunión o celebración social acontezca, es relegado por quienes se interesan por la historia de la música y sus dinámicas en la región por considerarlo de poca nobleza. Esto lleva a la invisibilización de importantes dimensiones de nuestro pasado histórico, de esfuerzos, procesos, personas e instituciones que no solo fueron relevantes desde el punto de vista de su visibilidad social coyuntural, sino porque gestaron o fueron parte del perfilamiento de identidades que constituyen el sustrato de lo que se es socialmente hoy en día.

Poco a poco se está en camino de subsanar estas insolvencias de nuestra academia, llamada como está a tener una visión crítica de su contexto. Para ello, ha sido de fundamental importancia la creación de espacios de formación e investigación que hacen esfuerzos por romper con moldes mentales, es decir, con visiones de mundo encargadas de establecer los marcos de legitimación del estatus quo que se han transformado en sentido común. Salirse de tales marcos muchas veces implica marginarse lo que en el ámbito universitario es visto como lo importante, y que puede redundar en pérdida o imposibilidad de alcanzar prestigio o acceso a recursos.

X

Quiere decirse con esto que la importancia de un estudio como el que el lector tiene entre sus manos va más allá de sus hallazgos específicamente circunscritos a su campo de estudio, y que eventualmente incide en la vida misma de quien lo elabora, en su trabajo, en su calidad de vida, en la satisfacción por el reconocimiento social del trabajo realizado, algo tan importante para quienes se dedican al trabajo intelectual.

Nuria Zúñiga, por su parte, no se ha detenido ante este tipo de obstáculos. Guitarrista de profesión, ejecutante reconocida, no se contentó con abstraerse en este disfrute y en los esfuerzos del perfeccionamiento interpretativo sino que fue más allá, interesada en darle un marco histórico e ideático a su práctica. En ello hay razones de personalidad pero también otras derivadas de su vida profesional, entre ellas la de docente, que debe no solo educar en la técnica sino también en las causas que han llevado a que las instrucciones orienten en una dirección y no en otra. Es una práctica docente que encarna la desiderata de aproximarnos al conocimiento total de lo que somos como humanos, engarzando nuestras prácticas particulares y concretas en él, en aras de construir una visión humanista del siglo XXI, aspirante a la desenajenación y a la plenitud.

Por todo lo dicho y lo que queda en el tintero este libro debe celebrarse; lo cual significa en primer lugar leerse, estudiarse, difundirse y discutirse; y escudriñar en lo que está detrás de él, en lo que dice sin decir, en lo que expresa su elección de un objeto de estudio hasta ahora marginal, en lo que nos dice a través de su opción por no quedarse encerrado en las fronteras de lo nacional, en lo que significa su opción metodológica.

Es la celebración a la que deberíamos someter todos los esfuerzos que se hacen para entender y clarificar el mundo en el que vivimos, esfuerzos que muchas veces solo vemos concretados en un pequeño objeto como este, un libro que se toma, se da vueltas en la mano y a lo mejor se deja descuidadamente sobre una mesa, pero que entraña años de brete intelectual e infinidad de pequeños sacrificios.

Invito, por lo tanto, a la lectura, y me aparto para dejar que la voz protagonista surja y, ojalá, cale en quien lee estas líneas.

Dr. Rafael Cuevas Molina

San Rafaél de Heredia, 28 de Marzo 2017

Índice

LA CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN GUITARRÍSTICO CENTROAMERICANO

Introducción
La construcción y consolidación del campo de producción guitarrístico centroamericano 17

Los estudios de la guitarra 19
Estilo musical. 39
Escuela de guitarra. 42
Tradición popular. 44

Capítulo 1
Las primeras huellas de la guitarra en Centroamérica durante la Conquista y la Colonia. 53

1.1 La guitarra durante el período de la Conquista 55
1.2 Regla de entrastar una vihuela sin poner cuerda alguna sea del tamaño q.e fuese 60
1.3 Cuaderno de Manuel Albares. 63
1.4 Funciones y usos de la obra guitarrística en la Centroamérica Colonial 65

Capítulo 2
La guitarra en la época de la conformación de los Estados Nacionales Centroamericanos 69

2.1 Del campo musical centroamericano 71
2.2 Casos por países. 74
2.2.1 Guatemala 74
2.2.2 El Salvador 80
2.2.3 Costa Rica 86

Capítulo 3
Una mirada al campo cultura de Guatemala, El Salvador y Costa Rica durante el siglo XX 95

3.1 Guatemala 100
3.2 El Salvador. 106
3.3 Costa Rica 111

Capítulo 4
La Escuela Mangoreana de Guitarra en Centroamérica 123

4.1 Mangoré en Guatemala 129
4.2 Mangoré en El Salvador. 131
4.3 Mangoré en Costa Rica 134

Capítulo 5
Campo Cultural y Campo Musical en la segunda mitad del Siglo XX e inicios del Siglo XXI 141

5.1 Campo cultural. 143
5.2 Los campos-países cultural y musical 150
5.2.1 Guatemala 150
5.2.2 El Salvador 157
5.2.3 Costa Rica 164

Capítulo 6
El campo de produción guitarrístico centroamericano 171

6.1 Escuela de guitarra. 174
6.1.1 Ejecución técnica renovada con la uttilización de métodos propios 175
6.1.2 Compositores y conjunto de obras básicas 178
6.1.3 Generación de nuevos guitarristas. 183
6.1.4 Definición de programas de estudio 187
6.1.5 El reconocimiento del acervo popular en el repertorio para guitarra, aportes técnicos extraguitarrísticos y un nuevo lenguaje expresivo. 191
6.1.5.i Obras creadas por compositores guitarristas 193
Guatemala 193
El Salvador 195
Costa Rica 196
6.1.5.ii Obras creadas por compositores no guitarristas 198
Guatemala 198
El Salvador 198
Costa Rica 201
6.2 Otros elementos que también conforman el campo de producción guitarrístico centroamericano 202

6.2.1 Producciones fonográficas 203
6.2.1.i Guatemala 203
6.2.1.ii El Salvador 204
6.2.1.iii Costa Rica 204
6.2.2 Festivalde de guitarra 207
6.2.3 Concursos de guitarra 210
6.3 Detrás de la cortina: La mujer en el campo de producción guitarrístico centroamericano 216
6.4 El instrumento de cantina: la guitarra y la música popular . . . 226

Capítulo 7
Campos guitarrísticos nacionales: agentes, actores y mecanismos de consagración 235

7.1 El caso de Guatemala. 239
7.2 El caso de El Salvador 246
7.3 El caso de Costa Rica. 250
7.4 Sobre Honduras y Panamá 267
7.4.1 Honduras 267
7.4.2 Panamá 269

Capítulo 8
Conclusiones. 271

Aportes y Proyecciones 288

Bibliografía 289

Anexos 307

Introducción

La construcción y consolidación del campo de producción guitarrístico centroamericano

LA CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN GUITARRÍSTICO CENTROAMERICANO

Los estudios de la guitarra

Los ya de por sí escasos estudios historiográficos sobre la música centroamericana han pasado por alto la presencia de la guitarra en nuestra región. Quizá la razón sea porque este cordófono se ha desarrollado en muy variados espacios sociales, incluyendo los populares, desde los cuales no se cuenta la historia de la música. Pero la guitarra tiene una larga historia de presencia en la región. Solo para referirnos a la más reciente, constatamos que a partir de 1940 Guatemala, El Salvador y Costa Rica son incluidos en las giras de conciertos de guitarristas de prestigio como Regino Sáinz de la Maza, Andrés Segovia y María Luisa Anido. Incluso Agustín Barrios, Mangoré, vivió entre 1930 y 1944 en Centroamérica. Durante su período de estancia, compuso una gran cantidad de estudios para guitarra, sobre todo en El Salvador, donde formó al menos doce discípulos, algunos de los cuales se desplazaron a Guatemala y Costa Rica, donde impartieron clases, de ahí el sintagma nominal de Escuela Mangoreana de Guitarra.

Entre las décadas de 1940 y 1970 en Centroamérica, compositores no guitarristas crean obras para guitarra, entre ellas, el *Concierto Nº 1 para guitarra y orquesta* de Luis Abraham Delgadillo en Nicaragua (1957), la *Sonatina* del guatemalteco Enrique Solares, *EL Sueño de las Hadas* de Abelardo Álvarez e *Introspección* del salvadoreño Gilberto Orellana. En esta misma época se reafirma la Escuela Mangoreana de Guitarra en Centroamérica, con discípulos como Luis Felipe Rodríguez Rouanet en Guatemala, Cándido Morales, Jesús Quirós, René y Julio Andrino en El Salvador, Roberto Bracamonte y Julia Martínez en Costa Rica. Otros guitarristas como la argentina María Luisa Anido y el español Valentín Vielsa dan clases de guitarra, éste último forma la generación de guitarristas que actualmente son los docentes de lo que podríamos denominar como la escuela guitarrística costarricense.

Durante las décadas de 1970 y 1980 los guitarristas Luis Zumbado, Pablo Ortiz, Elvis Porras, Lastenia y Laura Carballo, Geovanni Rodríguez, Manfred Sauter, Warner Vázquez y Mario Solera (Costa Rica); William

Orbaugh (Guatemala) y Walter Quevedo-Osegueda (El Salvador), la mayoría gracias a becas, se desplazan a estudiar a Alemania (Quevedo y Orbaugh) y a España (el resto)[1]. Ya para finales de la década de 1980, organizan los primeros festivales internacionales y concursos nacionales de guitarra, así como los primeros intercambios entre guitarristas de estos tres países. En la siguiente década, concretamente en 1996, debe destacarse la primera gira de conciertos por toda Centroamérica de la Orquesta de Guitarras de Costa Rica, a partir de la cual los guitarristas de estos tres países mantendrán contacto y organizarán actividades conjuntas. Entre los años 2007 y 2008 se efectuó un concurso anual centroamericano de guitarra en San Pedro Sula, Honduras, organizado por Luis Zumbado de Costa Rica, Francisco Carranza de Honduras y Walter Quevedo-Osegueda de El Salvador. Además, se consolidan los festivales internacionales en cada país con un público creciente que queda patente en el hecho de que el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica cumplió en el 2015 con su XXI edición, con un total de 113 conciertos realizados, con la participación de 189 guitarristas extranjeros procedentes de 38 países del mundo, de 87 guitarristas solistas y 24 grupos de cámara costarricenses. Se nota, asimismo, la creación de escuelas privadas y públicas de formación de instrumentistas de todo tipo de estilos guitarrísticos, como la Fundación María Escalón de Núñez en El Salvador, donde Walter Quevedo-Osegueda ha dirigido una Orquesta de Guitarras y ha dado clases de guitarra a sus integrantes; la Escuela Superior de Guitarra e Innova Music School fundadas en Costa Rica en 1999, donde se dan clases de guitarra clásica, guitarra flamenca y guitarra eléctrica. Destacamos un amplio repertorio que va desde lo solístico y la música de cámara, hasta conciertos para guitarra y orquesta de los más variados estilos. Esta heterogeneidad musical del repertorio guitarrístico se refleja muy bien en los festivales internacionales de guitarra realizados en Centroamérica, que se han caracterizado por la participación de guitarristas del jazz, de rock, de lenguajes tradicionales, de la música clásica, entre otros.

Otro aspecto interesante de remarcar, que caracteriza al campo de la guitarra en Centroamérica, es el constante contacto entre los guitarristas de estos tres países, que no se da entre los instrumentistas del campo musical. Es por ello que podemos indicar la existencia de un *campo de producción guitarrístico centroamericano*, aunque no necesariamente exista en general un campo musical centroamericano.

[1] Mario Solera no obtiene beca, eso lo obliga a regresar.

En el presente trabajo proponemos que desde 1940, con la presencia de Agustín Barrios, *Mangoré*, se inicia la conformación de lo que en la actualidad podemos definir como *campo de producción guitarrístico* en Centroamérica. Con la llegada de este guitarrista de origen paraguayo se da inicio a un período que podríamos denominar como de modernización del campo, pues se crea la primera escuela guitarrística, que conocemos como Escuela Mangoreana de Guitarra, vigente aún en algunos lugares, con la consecuente presencia de discípulos tanto de la técnica guitarrística, como en la compositiva, principalmente en los tres países que vivió: Guatemala, El Salvador y Costa Rica.

Para la construcción y vías de legitimación del campo de la guitarra en la región se analizan el campo de producción cultural, el campo de producción musical y el campo de producción guitarrístico principalmente de Guatemala, El Salvador y Costa Rica, pues son los países en los que se registra la presencia e influencia de Agustín Barrios, Mangoré, en la década de 1940, cuando vivió en distintos momentos en estos países. En la primera mitad del siglo XX se incluye el Concierto Nº 1 para guitarra y orquesta de Luis Abraham Delgadillo de Nicaragua, por la trascendencia que tiene al ser el primer concierto de la región. Ya en la consolidación del campo de producción guitarrístico centroamericano a a partir del presente siglo XXI, incluimos la referencia de los acontecimientos guitarrísticos en Honduras y Panamá, prescindiendo de un análisis anterior, pues es justo en este siglo cuando se organizan actividades y se crean actores en torno a la guitarra, lo cual viene a dinamizar aún más dicho campo. Con esta incorporación se reafirma la existencia de pugnas de los distintos agentes y actores, agregando además nuevos agentes con capitales simbólicos, nuevas obras y nuevos espacios de legitimación, elementos que reafirman la autonomía relativa y la existencia de un *habitus* que consolida el campo de producción guitarrístico centroamericano.

Si bien no existen, o al menos no se conocen o se lograron ubicar, estudios específicos sobre la temática de la presente investigación, se encuentran varios textos en América Latina que pueden ser utilizados como antecedentes para un estado de la cuestión.

El primero es la tesis de grado en historia de Luis Antonio Rodríguez Torselli: *Un manuscrito antiguo denominado* "***Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese***" (sic). Esta investigación tiene una primera parte sobre la historia de

la guitarra en el mundo y en Guatemala. Aunque su aproximación es eminentemente descriptiva, su aporte para la comprensión del proceso de implementación de la guitarra en Guatemala es fundamental para el presente trabajo. En la segunda parte, hace una transcripción paleográfica de la ***Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese***, cuyo manuscrito original está localizado en el Museo del Libro Antiguo en Guatemala y por su contenido parece datar hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII.

El segundo estudio es el libro de Eloy Cruz denominada ***La casa de los once muertos: historia y repertorio de la guitarra***. Es una construcción de una historia de la guitarra, que el autor trata de enmarcarla dentro de los postulados tradicionales, según los cuales se detallan únicamente la época, la partitura y el autor. La relevancia de este texto consiste en su análisis histórico, sobre todo en cuanto a la guitarra latinoamericana, aunque se debe destacar que en este momento el corpus empleado resulta incompleto pues hay manuscritos que se han localizado a partir de la década de 1990 que no son considerados por Cruz, como, por ejemplo, la *Regla* o el *Cuaderno de Manuel Albarez* o los manuscritos localizados en América del Sur: *Códice de Zuola*, *Libro de Zifra*, el *Cuaderno para Guitarra de Matías Maestro* y el mexicano *Códice de Saldívar Nº 4*.

Cruz ha acuñado la frase *vida social de la guitarra*, que utiliza como leitmotiv para referirse a cada uno de los procesos históricos analizados, así como al describir los espacios sociales de composición, interpretación y recepción del repertorio guitarrístico. Esto es importante resaltarlo, pues, a pesar de que son pocos los estudios de guitarra que hacen referencia al contexto social, este no debe obviarse, ya que de ahí se derivan e incorporan mecanismos técnicos y estilos de géneros populares. Además, en el caso de Centroamérica, muchas generaciones de guitarristas no surgieron de procesos de educación formal de los conservatorios, sino más bien de ambientes privados que se denominan populares; tampoco se exhibían en los grandes teatros o salas de concierto, sino en fiestas o reuniones familiares. Es por ello que un estudio de la guitarra, debe incluir lo que Cruz llamó *vida social de la guitarra*.

El artículo titulado ***El Cuaderno de Manuel Albares*** (sic): ***una fuente de música para guitarra de la época colonial en Guatemala***, de Juan Pablo Pira, es también parte del presente estudio. En él se describe y contextualiza el Cuaderno *Soy de Manuel Albares* localizado por Dieter Lehnhoff en el

Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez, Guatemala. La pertinencia de este texto estriba en la forma en que se aborda la investigación, ya que a partir del nombre, "*soy de Manuel Albares*", que indica en su portada, Pira indaga diez fuentes de documentación sobre música (archivos de música) desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, con el fin de determinar la ubicación temporal de este. El artículo nos llevó a localizar el manuscrito, del cual tenemos copia en facsímil, para reconocer una posible influencia española en su estilo compositivo y los nuevos elementos incorporados por el autor. El manuscrito consta de ocho obras, compuestas en formas de diferencias y fantasías renacentistas. Por ahora diremos que el Cuaderno *Soy de Manuel Albares*, tomando en consideración las características musicales de las danzas y fantasías, la caligrafía y la autoría adjudicada a Manuel Silvestre Álvarez de la Fuente, se ubicaría en la primera mitad del siglo XVIII, con lo que resultaría muy próximo a la Regla. Ambos constituyen los dos manuscritos para guitarra más antiguos localizados en Centroamérica, por lo que dan cuenta de un prolongado y constante uso de la guitarra desde la Colonia.

También se destaca ***La guitarra en el barroco del Perú, Libro de Zifra*** de Javier Echecopar, en el cual se hace un análisis de la historia y el repertorio para guitarra del barroco peruano. La importancia de este texto radica en que nos permite comparar la antigüedad del *Cuaderno* y la *Regla* con otros documentos similares localizados en el resto de América, pues hasta la fecha, estos manuscritos no se han incluido en los estudios sobre música latinoamericana.

El cubano Radamés Giró escribe una historia de la guitarra cubana que tiene como protagonista a Leo Brouwer. El libro se denomina ***Leo Brouwer y la guitarra en Cuba***. Este texto también es incorporado al corpus que aborda esta tesis, pues nos permite analizar los procedimientos y las condiciones que llevaron a la consolidación de una *escuela de guitarra cubana*, y compararlos con la situación centroamericana, con el fin de comprobar si, de acuerdo con esas premisas, existe o no un *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Hay cinco libros testimoniales que nos serán de utilidad. Dos de ellos de Aldo Rodríguez, los cuales se denominan: ***Isaac Nicola. Maestro de Maestros, y María Luisa Anido. Una guitarra a contramano.*** El contenido de estos libros es importante para esta investigación, ya que sirven para analizar la presencia de la guitarra desde la práctica docente y la interpretación.

En el caso del libro sobre Isaac Nicola, para reconocer su desarrollo profesional en su doble papel de guitarrista y docente. El segundo destaca la vida de la guitarrista argentina María Luisa Anido, que como ya indicamos, fue una de las primeras en visitar y residir Costa Rica.

Las otras tres publicaciones son basadas en la vida del guitarrista paraguayo Agustín Barrios, Mangoré. El primero titulado *Agustín Barrios. **MANGORÉ. "Genio de la guitarra"*** de José Cándido Morales y siguiente ***Mangoré el Maestro que conocí*** de José Roberto Bracamonte Benedit, y por último ***Seis rayos de plata*** de Richard Stover. Este último presenta en una forma más sistemática la vida de *Mangoré* como compositor, artista y ser humano, a través de sus diferentes etapas de su vida y de los lugares de Centroamérica en los que residió. Estos textos fueron escritos por personas que conocieron a *Mangoré*, que pretenden preservar su memoria y, sin duda, ayudarán a conocer mejor la presencia de la guitarra en El Salvador principalmente, aunque el último texto de Stover amplía su estancia en otros países, incluyendo Costa Rica.

La guitarra clásica en Costa Rica. Historia, interpretación y composición, de Henry Calvo Ureña, es el primer texto de tipo histórico escrito en este país. El mismo autor lo define como un libro de historia, interpretación y composición. El texto da cuenta de ciertos hechos relevantes sobre la guitarra, como las primeras obras y los primeros guitarristas costarricenses. No obstante, en lo que respecta a los guitarristas, repertorios y escuelas más recientes, resulta un estudio bastante superficial, ya que las únicas fuentes a las que recurre son testimoniales. Además, no incorpora el aporte del Conservatorio de Castella, la primera institución de enseñanza musical oficial que le abrió las puertas al estudio de la guitarra desde 1953 y, por último, las listas de guitarristas costarricenses están incompletas. Empero, es un esfuerzo por comenzar a sistematizar una historia de la guitarra costarricense, así como incorporar partituras de las primeras composiciones.

El libro ***Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez*** de Randall Dormond, que contiene un análisis del contexto nacional, social y musical en el cual se crean las seis obras del autor.

La publicación que lleva por título ***Estudios para guitarra*** de Ramonet Rodríguez contiene ocho estudios de seis compositores distintos, con la biografía de cada autor y una explicación didáctica de cada estudio.

En la tesis de Randall Dormond Herrera, denominada ***La Guitarra en Costa Rica (1800-1940)***[2], se hace un amplio recorrido por los antecedentes costarricenses de la guitarra desde el siglo XVIII hasta 1940. El autor recurre básicamente a entrevistas abiertas y hace consultas bibliográficas sobre el contexto histórico, biografías, datos de conciertos, críticas, referencias de periódicos. Debe señalarse que gracias a este exhaustivo estudio se llega a demostrar que la práctica guitarrística se inició en Costa Rica en el siglo XVIII, aunque no es hasta las primeras décadas del siglo XX que se crearon las primeras composiciones nacionales. El autor aborda el tema desde una pespectiva que toma en cuenta el contexto social, económico, político y cultural, para determinar cómo estos influyeron en los procesos de arraigo del cordófono en nuestro país.

La tesis ***Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico*** de Ramonet Rodríguez Castillo, describe los mecanismos técnicos y estilos de géneros populares en este caso surgidos del flamenco- como elementos que benefician y mejoran la ejecución técnica del guitarrista y que no han sido incluidos por desconocimiento de los músicos formados en conservatorios. Esta tesis viene a reafirmar la importancia de conocer el desarrollo técnico-interpretativo de la música para guitarra en todos los espacios sociales en los que está presente. El conocimiento de los mecanismos técnicos y los estilos de géneros populares en general se adquieren por medio de la tradición oral o lo que particularmente denominamos *oír, ver y tocar*, mecanismos propios de la llamada cultura popular. En el caso de la música para guitarra, es imprescindible incorporarlos para una correcta ejecución del repertorio.

La tesis ***Desarrollo de la enseñanza de la guitarra clásica en Costa Rica de 1970 a 1996***, de Fabrizio Barquero Moncada, hace un estudio de la enseñanza de la guitarra, con énfasis en los tres centros de formación guitarrística costarricenses: la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, el Conservatorio de Castella y la Escuela de Música de la Universidad Nacional (el orden de mención es cronológico), a partir de entrevistas a los actores (profesores y estudiantes). El desarrollo de los procesos de enseñanza de la guitarra, ya sea privada o institucionalizada, es muy importante en el estudio de la conformación del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, pues en el caso de la guitarra, la formación institucionalizada en algunos casos es tardía en comparación con otros instrumentos, mientras que es más temprana en el ámbito privado o informal.

---

[2] También fue publicada: Dormond, Randall. *La guitarra en Costa Rica* (*1800-1940*). San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2010.

Como puede notarse, cada uno de estos textos nos ofrecen un panorama segmentado o fragmentado de una época, una región o un autor. No obstante, resultan relevantes para el presente estudio por su contenido y formas de abordarlo.

Se analizan los ámbitos en los que se realizan actividades que implican prestigio (capital simbólico)[3], también se devela la forma de organización de los espacios donde se desarrollan las competencias y luchas por la conquista de un prestigio específico (Lahire, 2005: 43). En el caso del mundo del arte se trataría de definir quiénes están legitimados para enunciar a los auténticos artistas, quiénes son estos auténticos artistas, quiénes están en vías de ser auténticos artistas y quiénes son excluidos de ser auténticos artistas.

Pierre Bourdieu define el ***campo intelectual***, "*a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo*" (Bourdieu, 1967: 2).

Por otra parte Bourdieu señala que el campo cultural se conforma a partir de las relaciones que se establecen entre los agentes de un sistema de producción intelectual, y agregando que estas relaciones "*siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, es decir, en el interior del campo intelectual y la competencia por la legitimidad cultural*" (1967: 4).

Esta legitimidad cultural es dada por ***agentes culturales***[4] que actúan como instancias de consagración y difusión cultural, tales como casas editoras, teatros, instituciones de formación (escuelas de arte, conservatorios, por ejemplo), agrupaciones culturales, eventos culturales (concursos, festivales, entre otros) o incluso hasta personalidades que, por formar parte del canon, han sido consagradas dentro del campo.

---

[3] Según Bourdieu, para construir un campo uno debe identificar las formas de capital específico que operan en él, y para construir las formas de capital específico uno debe conocer el campo. El capital específico de un campo es a la vez la condición de entrada en cada campo social, y el objeto y el arma de la actividad de dicho campo (1967: 15-17). El capital simbólico (prestigio) es el que prevalece en los diferentes campos artísticos.

[4] Según Patrice Bonnewitz estos agentes culturales son actuados (desde el interior del campo) en la misma medida en que actúan (hacia el exterior). (1998: 68).

Según lo antes expuesto, estos agentes culturales legitimados son a su vez legitimadores, es decir, son los encargados de definir el grado de legitimación que tienen los demás participantes[5] del campo, distinguiendo entre legitimados, en vías de legitimación o marginados.

Así, en el ***campo musical*** de cada uno de los países centroamericanos, la música clásica y la música religiosa se encuentran legitimadas por agentes culturales que pertenecen al poder político y/o al poder eclesiástico. La vía de legitimación de estos ***campos musicales*** se inició en la música religiosa colonial y alcanza su consagración con la constitución de los conservatorios y las orquestas sinfónicas durante la primera mitad del siglo XX.

En otra línea de fuerza se encuentra la música que se hace en los pueblos, que no se considera legítima por los agentes culturales del poder eclesiástico y político pues la consideran al margen del campo musical, en esta línea se destaca la guitarra como protagonista de la música instrumental y como acompañante de las danzas y los cantos. El desarrollo de la guitarra fuera de los espacios de control del poder religioso y político le otorga el grado de autonomía necesario para la consolidación de lo que denominamos ***campo de producción guitarrístico centroamericano*** independiente del campo más próximo, es decir, el musical.

Esta ***autonomía relativa*** es considerada por Bourdieu como un elemento presente en la constitución de un campo cultural. Esta se manifiesta a partir de la "*autonomización metodológica que practica el método estructural al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes*" (1967: 2). Es en el interior del campo cultural donde se determinarán las instancias específicas de selección y consagración propiamente intelectuales, mecanismos que harán este campo cada vez más complejo e independiente de las fuerzas externas.

El análisis del desarrollo de la actividad musical, pedagógica y performativa que se da alrededor de la guitarra a partir de la teoría de los campos es el que nos permite proponer como una de las hipótesis que este cordófono se ubica inicialmente dentro del campo musical de cada país, aunque, a su alrededor se van conformando relaciones entre sujetos particulares, independientes y autónomos del campo musical general. Como indicamos, este grado de autonomía, junto con la definición de ciertos agentes culturales

[5] Que también podrían ser agentes culturales que a su vez participan como legitimadores de otros participantes en vías de consagración en el campo.

que se relacionan exclusivamente a partir de la guitarra, son algunas de las características que determinarán la existencia de un *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Las primeras manifestaciones sobre la presencia de la guitarra en Centroamérica las encontramos con la llegada de los diferentes medios para la evangelización, entre ellos los instrumentos musicales. Entre los primeros músicos que llegaron a América se encuentran vihuelistas[6] intérpretes de repertorio litúrgico, por lo que ubicamos a la vihuela como uno de los instrumentos que formaban parte de un campo musical en vías de conformación. Cuando la guitarra se utilizaba en las actividades sociales de los pobladores, las autoridades españolas la consideraban como un instrumento musical que propiciaba excesos y superficialidad en la música, incluso se la relacionaban con la holgazanería de los niños y jóvenes, por lo cual comienza a ser marginado del entonces campo musical en vías de conformación.

Por otra parte, en la época de la Conquista y la Colonia se conocen los primeros constructores de cordófonos[7] de esta región, donde además se crean otros instrumentos que vienen a incrementar su organología[8]. Esto lo podemos deducir a partir de la existencia de la "*Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese*", ya que al explicar cómo entrastar una vihuela, se pueden deducir las medidas y otros criterios para su construcción. Asimismo Díaz del Castillo afirma que en Guatemala se fabrican "*vihuelas muy buenas*" (1992: 902), referencia que concuerda con el artículo "*Carpintería y ebanistería en el siglo XIX*" de Ignacio Solís acerca de las guitarras construidas en Totonicapán, desde tiempo inmemorial (Rodríguez, 1992: 35-36).

---

[6] La vihuela es uno de los antecesores de la guitarra. Durante la Colonia en América se denominó indistintamente como vihuela a la guitarra, sea ésta guitarra de cuatro órdenes (cuerdas dobles), cinco órdenes o vihuela.

[7] El historiador Lehnohff documenta que el organista Gaspar Martínez también construyó instrumentos como violas y vihuelas, además construyó el órgano grande de la Catedral, alrededor de 1570. (1986: 94).

[8] Sáenz Poggio nombra los tipos de guitarra que existen en Guatemala durante el siglo XIX: requinto, jarana, bandola y guitarrilla o tiple, además que los principales constructores son Mariano Álvarez y Vicente España. (1997: 52). Además es conocida por los guatemaltecos la llamada *guitarrita de feria* Guatemalteca, que tiene el tamaño parecido al de la vihuela, cuyas características son similares a las que propone la *Regla de entrastar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese*.

Todos los campos tienen para su conformación tienen "*un capital específico que se constituye en la condición de entrada al campo y en el objeto y arma de la actividad de dicho campo*" (2001: 17). Para construir un campo se deben identificar las formas de capital específico que operan en él, pero para construir estas formas específicas se debe conocer el campo.

El capital es una fuerza inscrita en la objetividad de las cosas que hace que no todo sea igualmente posible o imposible. Bourdieu distingue tres tipos de capital: el económico, el cultural y el social. Nos interesa abordar el capital cultural, que existe de tres formas: el interiorizado o incorporado, el objetivado en forma de bienes culturales y el institucionalizado por la academia, este último es el que impera en el campo de estudio. El capital cultural también puede darse como capital simbólico cuando media una competencia o autoridad legítima que tiene fama y prestigio dentro del campo. La posesión de un gran capital cultural es concebida como "*algo especial*" que sirve de base para ulteriores beneficios materiales y simbólicos. Una competencia cultural específica es vista como un *valor de escasez* o valor escaso que reporta beneficios adicionales a quien lo posea en el campo.

Los agentes culturales del campo en estudio generalmente son acreedores de un capital cultural institucionalizado por la academia, pero también gozan de capital simbólico, constituido por los premios obtenidos, por sí mismos y/o por los estudiantes que han obtenido premios[9], por la ejecución como solista de conciertos para guitarra y orquesta, la interpretación en el Teatro Nacional, en festivales nacionales o internacionales de guitarra, de música contemporánea, de música de cámara, por la producción fonográfica, entre otros. El guitarrista con mayor capital simbólico en el *campo de producción guitarrístico centroamericano* es Jorge Luis Zamora[10], también tienen un importante capital simbólico unido con el capital académico Luis Zumbado y Pablo Ortiz, le siguen profesores-guitarristas Ramonet Rodríguez, Randall Dormond, Nuria Zúñiga, Andrés Saborío, Eduardo Acosta, Germán Barahona William Orbaugh, Walter Quevedo-Osegueda, Ramsés Calderón y María Teresa Toro. Más adelante se analizará el valor de los capitales que tienen para la ubicación dentro del campo.

Los agentes del sistema de producción cultural designan un conjunto de disposiciones, en las que las prácticas se convierten en principios generadores

[9] Nos referimos a premios en concursos nacionales e internacionales reconocidos.
[10] Guitarrista de origen cubano nacionalizado costarricense con más de 10 años de radicar en Costa Rica.

de nuevas prácticas, esto se conoce con el nombre de ***habitus***. Para García Inda el *habitus* es "*el sistema de disposiciones que es a su vez producto de la práctica y principio, esquema o matriz generadora de prácticas, de las percepciones, apreciaciones y acciones de los agentes*" (Bourdieu, 2001: 25). Bourdieu lo sintetiza como *principium imoprtans ordinem ad actum* (principio que impone un orden a la acción). (2001: 25).

El *habitus* está conformado por una serie de reglas incorporadas al subconsciente que le permite al individuo integrarse, moverse, actuar y adquirir una posición dentro del grupo social. En el campo intelectual, el *habitus* constituye una base de acciones que los individuos valoran como naturales, así, los criterios de gusto, la manera de actuar, los gestos, el lenguaje son adquiridos y reproducidos por los miembros del campo.

Alrededor de la guitarra se gesta un *habitus*, cuyo funcionamiento se da a partir de relaciones propias que responden a una serie lógica de funcionamiento presente en el comportamiento de sus participantes. Este campo tiene una historia específica que es reconocida, mantenida y transmitida por los agentes legitimados a los nuevos integrantes del campo. El *campo de producción guitarrístico centroamericano* está conformado por lo que llamaremos campos-países, de los cuales se destaca por su antigüedad y volumen de producción a El Salvador, Guatemala y Costa Rica. Más recientemente tenemos que en Nicaragua, Panamá y Honduras también surgen agentes culturales alrededor de las relaciones que genera este cordófono.

Este *habitus*, particular y específico al campo de producción guitarrístico se podría ubicar dentro de lo que Eloy Cruz ha denominado como *vida social de la guitarra*[11], que a su vez acerca mucho este cordófono a un análisis estético a partir de la música popular[12], incorporando además, sus usos y funciones.

---

[11] Eloy Cruz, en su libro *La casa de los once muertos*, denomina vida social de la guitarra a todas y cada una de las actividades y relaciones que se dan dentro de lo que hemos denominado como campo de producción guitarrístico. Considera que esta vida social es diferente a la historia que se da en los distintos instrumentos musicales, ya que la guitarra se ha desarrollado en diferentes espacios sociales, los cuales se ven reflejados en la diversidad de influencias presentes en sus repertorios. (1993: 11-12).

[12] Simón Frith (Cruces, 2001: 413-437). propone un análisis estético de la música popular muy diferente al análisis de la estética tradicional. Más adelante cuando definamos el Estilo Musical de la música para guitarra, veremos cómo es necesario separarse de las definiciones de la musicología tradicional e incorporar estudios de la música popular.

Como parte del *habitus* del *campo de producción guitarrístico centroamericano* está la creación de un repertorio caracterizado por la incorporación de ritmos y rasgueos propios de la tradición popular, e incluso, el uso de formas y convenciones musicales propias de la música afroamericana[13]. Estas obras son incorporadas en los repertorios de las cátedras de guitarra o son designadas como obras obligatorias en los concursos nacionales[14], centroamericanos o internacionales. Esta es una de las formas en las que actúan las cátedras y los concursos de guitarra como instituciones legitimadoras que consagran las obras y a sus compositores[15] al integrarlo a sus repertorios. Los elementos rítmicos y de rasgueos[16] que son utilizados en la música popular tocada en guitarra, son incorporados en la música clásica escrita en pentagrama para este cordófono y contribuyen a la función de refuerzo, transmisión y continuidad de la cultura regional o nacional, que conlleva una valoración de las herencias autóctonas[17]. La incorporación de elementos rítmicos y rasgueos de la tradición popular se realiza en el *campo de producción guitarrístico costarricense* gracias a que goza de la ya mencionada autonomía relativa, pues su campo más próximo que es el campo musical, se caracteriza más bien por la prevalencia de otros elementos musicales más propios de la tradición europea de la música clásica.

Otro elemento particular del *habitus* del *campo de producción guitarrístico centroamericano* es la diversidad de estilos presentes en los festivales de guitarra, donde podemos enconrar música clásica, folclórica, rock, flamenco

---

[13] Andrew Chester señala la existencia de una estructura por *intensión* (*intensionally*) que él caracteríiza como propia de la música afrocaribeña y nosotros identificamos desde lo que denominamos como pequeñas formas musicales instrumentales que se dieron en el romantisismo. La otra estructura se denomina por *extensión* (*extentionally*) propia de la música europea tradicional de las grandes formas musicales (sonatas, misas, cantatas, entre otras) (Cruces, 2001: 428). La música para guitarra mayormente está compuesta en pequeñas formas musicales, son obras de gran belleza pero corta duración.

[14] Generalmente estas serán obra por *intensión*.

[15] Recordemos que estos compositores son generalmente guitarristas-compositores por lo que es otra característica del *habitus* del campo en estudio.

[16] Además conlleva su forma de transmisión de naturaleza oral, que hemos denominado como *oí, ver y tocar*, ya que la escritura ortocrónica (pentagrama) es insuficiente para escribir con precisión los rasgueos y ritmos tradicionales.

[17] Ubicamos dentro del *habitus* del campo de producción guitarrístico elementos rítmicos y de rasgueos que vienen de la música popular tocada en guitarra y son incorporados en la música clásica escrita en pentagrama para este cordófono según la clasificación de Merriam, esta situación la ubicamos como una función de *refuerzo, transmisión y continuidad de la cultura regional o nacional*, que conlleva *una valoración de las herencias autóctonas* (Cruces, 2001: 290).

y en cordófonos como guitarras acústicas, electroacústicas o eléctricas[18]. Esta diversidad de estilos musicales y variedad de guitarras constituye una regla que es fijada a lo interno del campo, de ahí que se constituya en parte de su *habitus*.

En el *campo de producción guitarrístico centroamericano* los sistemas de agentes son los conservatorios o escuelas de música, los festivales, los concursos y los agentes individuales son los profesores-guitarristas consagrados. Estos agentes fijan las reglas de dónde y quién da conciertos, qué obras y de qué estilos deben integrar los repertorios de los jóvenes guitarristas que pretenden la consagración, esto crea el habitus de la guitarra en nuestra región y nuestro tiempo.

Para entender el funcionamiento interno del *campo de producción guitarrístico centroamericano* recurrimos a lo que Bourdieu denominó como ***estructura dinámica del campo intelectual***, que es precisamente el mencionado sistema de interacciones que se da entre agentes aislados (como el profesor, el guitarrista laureado, el creador intelectual), sistema de agentes (como el sistema de enseñanza, academias de arte, festivales, concursos) que se definen en su ser y función por su posición en esta estructura y por el nivel de autoridad mediatizada por la interacción que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, que apuesta en cierta medida como árbitro de la competencia por la consagración o la legitimidad intelectual.

En la estructura dinámica del *campo de producción guitarrístico centroamericano* durante su conformación se comienzan a destacar sistemas de agentes en las escuelas particulares que inciden en la sistematización de métodos y en la composición de un repertorio original para este cordófono. Entre los agentes individuales se destacan los maestros privados, tanto de ejecución como de construcción y el caso particular de Agustín Barrios, *Mangoré*.

Actualmente, la estructura dinámica del *campo de producción guitarrístico centroamericano* está conformada por los guitarristas profesionales que a su vez son profesores de guitarra en instituciones de formación media o profesional, públicas o privadas y que también son directores y productores

[18] Estos estilos musicales y la variedad de guitarras son parte del habitus del campo en estudio, se pueden ubicar dentro de lo que Frith define como *Uso como respuesta a cuestiones de identidad* (Cruces, 2001: 422) en la cual se crea una especie de autodefinición particular (*habitus*), que además desarrolla un gusto de grupo.

de los festivales y concursos nacionales, centroamericanos y/o internacionales de guitarra realizados en los países de este estudio. Estos agentes, que algunas veces actúan como agentes particulares y otras veces como agentes sociales o sistemas de agentes, son las líneas de fuerza que determina la dinámica de los actores del campo que están en pugna constante para ocupar el más alto espacio o al menos un espacio de legitimación en el campo de producción guitarrístico analizado.

Como ya se ha indicado, la reconstrucción de una historia de la guitarra en Centroamérica nos retrotrae hasta la época de la Conquista y la Colonia, cuando es traída como instrumento de evangelización, pero irrumpe también en otros escenarios como instrumento acompañante de los cantos y bailes populares; además de esta época son el primer método y las primeras obras[19] para este cordófono. En las épocas posteriores a la Independencia este cordófono ingresa a las casas aristocráticas, donde las señoritas aprenden a cocinar, a coser y a tocar algún instrumento, entre ellos, la guitarra con la que entretenían las veladas de familias que posiblemente quieren aspirar a pertenecer a la burguesía, pero que no tenían acceso para comprar un piano, por lo que recurrían a la guitarra como instrumento musical de entretenimiento, al mismo tiempo que continúa presente en las actividades de las clases más populares, acompañando bailes y cantos.

Ya para inicios del siglo XX varios países centroamericanos son incluidos en las giras de conciertos de conocidos guitarristas sudamericanos y europeos. En la década de 1930 llega Agustín Barrios, *Mangoré*, que se podría considerar como el primer agente cultural de la región, pues crea lo que se denominaría Escuela de Guitarra Mangoreana, dejando discípulos, historias y leyendas en El Salvador, Guatemala y Costa Rica, países en los cuales vivió hasta sus últimos días. Es a partir de *Mangoré* que la guitarra comienza a ser reconocida como un instrumento de concierto y así se acelera su proceso hacia la consolidación de lo que hoy se denomina campo de producción guitarrístico centroamericano. Por primera vez, la guitarra se escucha en el lugar de legitimación de mayor consagración del arte clásico, es decir, el Teatro. *Mangoré* es el primer guitarrista que interpreta este cordófono en las más importantes salas de concierto de los países centroamericanos. Por ello en esta época se considera el período en que el *campo de producción guitarrístico centroamericano está* "*en vías de legitimación*"; pues los agentes consagrados buscan o recurren a mecanismos de legitimación a través de

[19] Estas obras son escritas en tablatura que fue el sistema de notación que se utilizó para la obra guitarrística hasta el siglo XVIII.

la conquista de lugares tradicionalmente legitimados, por ejemplo, el teatro y la composición de un repertorio original y métodos de estudio, como el Método de Salvador Calderón en El Salvador.

Desde la muerte de Barrios hasta los años noventa del siglo pasado, los discípulos se encargarán de difundir la técnica guitarrística de *Mangoré*, sobre todo en El Salvador, Costa Rica y Guatemala. Descubrirán jóvenes talentos de la guitarra y mantendrán la presencia de este cordófono dentro del campo musical centroamericano. La llegada de guitarristas europeos (Regino Sáinz de la Maza, Andrés Segovia o Valentín Vielsa) y sudamericanos (María Luisa Anido) perpetúan la guitarra en los escenarios nacionales (teatros) además, algunos de ellos colaboran en la enseñanza del instrumento, según detallaremos más adelante.

El otro gran momento de la guitarra se dio a fines de la década de los setenta del siglo pasado, cuando varios jóvenes guitarristas centroamericanos viajan a realizar estudios especializados en Estados Unidos, España y Alemania, conjugando a su regreso la labor artística con la práctica docente. Estos mismos guitarristas son los que se constituyen en agentes culturales, pues además de las labores dichas, organizan concursos, festivales, seminarios, que fomentan la composición de un repertorio centroamericano para guitarra. Estas instituciones en términos de Bourdieu se constituyen en instancias de consagración y difusión cultural que se integran al campo, consolidándolo y haciéndolo cada vez más complejo e independiente de las influencias externas. Así se va conformando el *campo de producción guitarrístico centroamericano* como un campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural.

En el caso de Costa Rica, María Luisa Anido y Valentín Vielsa dan clases en el Conservatorio de Castella creado en 1953, constituyéndose esta institución en el primer sistema de agentes de legitimación de la guitarra. Posteriormente, las Escuelas de Música de las Facultades de Arte de las Universidades de Costa Rica y la Universidad Nacional crean las cátedras de guitarra, por lo que estas escuelas agregan nuevos sistemas de agentes culturales de legitimación. El Festival Internacional de Guitarra, es otro de los espacios de legitimación de los guitarristas costarricenses. La mayoría de los guitarristas profesionales han tenido participaciones como solistas o como integrantes de agrupaciones. Desde la creación del Festival, Luis Zumbado ha logrado que este festival sea la institución más reconocida en el *campo de producción guitarrístico costarricense*, por lo tanto, ocupa el

nivel más alto como agente cultural. Asimismo, es utilizado como una forma de consagración de los guitarristas, tanto nacionales como centroamericanos. Este festival desde sus inicios se realiza en el Teatro Nacional, institución legitimadora del arte costarricense, en general, por lo cual también legitima el Festival Internacional de Guitarra. Alrededor del festival ha existido también el Concurso Nacional de Guitarra, que, con modificaciones en su dinámica, se mantiene hasta a la fecha.

El profesor de guitarra de las cátedras de guitarra de las universidades es, sin duda, un agente cultural individual, que entra en el juego de fuerzas por el reconocimiento y la fama que él adquiere a partir de sus estudiantes. Todos ellos están legitimados y son legitimadores del campo. Así, Jorge Luis Zamora es el agente cultural individual con mayor capital simbólico, mucho del cual ya traía producto de ser laureado de los más importantes concursos internacionales. Zamora además ha tocado en los más importantes teatros del mundo. En el campo de producción guitarrístico se ha consolidado gracias a una amplia cantera de estudiantes ganadores de concursos nacionales e internacionales. Además, trabaja en las dos universidades. Todos los guitarristas en formación quieren ser sus alumnos, tanto que los estudiantes de otros profesores o de otras instituciones lo contratan a nivel privado. Haber sido o ser alumno de Zamora en Costa Rica y en Centroamérica es sinónimo de ser un buen guitarrista, pues se considera que solo los mejores estudian con él[20].

En El Salvador, como ya indicamos, Agustín Barrios[21] fue el primer agente cultural en un campo aún en vías de legitimación. Luego de su muerte acaecida en 1944, sus discípulos dan clases de guitarra y se conforma lo que denominaremos como la Escuela Mangoreana de guitarra. En palabras del guitarrista Walter Quevedo-Osegueda: "*Definitivamente había un sello en la pedagogía guitarrística en El Salvador, ese sello es MANGORÉ*" (*Entrevista personal*. 16 de enero del 2009). Indica que para tener credibilidad como profesor de guitarra debía autodenominares como discípulo de *Mangoré*. Posteriormente, la referencia fue que se estudió con un discípulo de Barrios. Para centralizar toda la riqueza musical dejada por *Mangoré* se crea en la Fundación María Escalón de Núñez, una escuela de guitarra dirigida por Quevedo-Osegueda, ésta fue la primera institución de legitimación de la guitarra, luego se amplió a la Sinfónica Nacional y el Festival de

[20] Este fenómeno trasciende fronteras, pues actualmente Zamora tiene estudiantes que vienen de México, El Salvador y Guatemala a estudiar con él y los demás profesores nacionales.
[21] El nombre de Agustín Barrios tiene un gran capital simbólico mundial.

Música Contemporánea. El referente de *Mangoré* tanto en la formación como en el estilo compositivo para guitarra se rompe con la *Sonatina* de Germán Cáceres[22], creada en 1982, primera obra escrita en un lenguaje contemporáneo. A partir de este momento, los guitarristas y los compositores para guitarra superaron el neorromanticismo mangoreano para enfilarse hacia nuevas posturas estilísticas. Actualmente, el campo de producción guitarrístico salvadoreño tiene como agentes institucionales legitimadores el Festival de Música Contemporánea y la Orquesta Sinfónica Nacional, espacios a los que solo acceden quienes son considerados como los mejores guitarristas salvadoreños. Este país aún no cuenta con una formación profesional, los que quieran avanzar en sus estudios en la guitarra deben ir a Costa Rica (sobre todo a la Universidad Nacional) y a Cuba (al ENA o al ISA), como las metas más próximas. En el caso de los agentes culturales individuales tenemos a Walter Quevedo-Osegueda como guitarrista y docente consagrado, pues la mayoría de los jóvenes guitarristas salvadoreños han sido o son alumnos suyos. Por otra parte, Germán Cáceres en su papel de Director, tanto de la Orquesta Sinfónica Nacional como del Festival de Música Contemporánea, al seleccionar guitarristas que toquen en estos espacios, les da prestigio y legitimación. Germán Cáceres y este festival son agentes del campo musical salvadoreño.

En el caso de Guatemala, su posición como centro del Reino de Guatemala hace que haya tenido una más temprana participación en la conformación de sistemas en las vías de legitimación del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, no obstante, actualmente no es el campo más consolidado de la región. El Conservatorio de Música ha sido el espacio de formación de guitarristas a un nivel intermedio. Este conservatorio ha tenido como profesores a reconocidos guitarristas guatemaltecos, empero, por problemas internos y por falta de apoyo gubernamental, no se ha consolidado como un verdadero agente institucional legitimador. El primer guitarrista reconocido internacionalmente es William Orbaugh, a quien en la actualidad podemos catalogar como uno de los agentes legitimadores de este campo, incluso es el único guitarrista guatemalteco que ha tocado como solista con la Orquesta Sinfónica de Guatemala. Es director y profesor de una escuela de guitarra que además tiene una orquesta de guitarras y del Festival Internacional de Guitarra. Ocupó el puesto de Director General de Artes del Gobierno Central desde el año 2008 hasta el año 2010.

[22] (El Salvador, 1954), compositor, oboísta y director orquestal.

Por otro lado, tenemos a Pedro Lázaro Suárez, guitarrista cubano que tiene un amplio capital académico y actualmente es profesor en la Licenciatura en Guitarra de la Universidad de San Carlos. En el ámbito cultural, se reconoce a guitarristas que consideramos (por las audiciones que hemos hecho de sus discos) de nivel intermedio como los "*grandes guitarristas guatemaltecos*", entre ellos, están Joséaugusto (sic) Mejía, Luis Juárez Quixtán y a Antonio Consenza, quienes viven en Europa.

En la composición destacamos un estilo contemporáneo en compositores no guitarristas legitimados en el campo musical guatemalteco como Dieter Lehnhoff, Jorge Sarmientos, Rodrigo Asturias y Enrique Anleu. Este último tiene dos obras sinfónicas inéditas con guitarra solista. En el Festival Internacional de Guitarra, los guitarristas William Orgauth y Pedro Lázaro Suárez pueden considerarse como los actuales agentes legitimados de este campo de producción guitarrístico, donde la Universidad de San Carlos, el Conservatorio Nacional, el Festival y la Academia, son los agentes institucionales que están mejor posicionados.

La incorporación de Panamá, Nicaragua y Honduras *al campo de producción guitarrístico centroamericano* apenas se está iniciando. Por ello incluiremos a los guitarristas en esta investigación solo en los últimos capítulos. Nicaragua tiene un Festival Internacional de Guitarra y al igual que El Salvador no cuenta con una carrera para la formación profesional de guitarristas. Nicaragua aporta un elemento trascendente en las *vías de legitimación* de la guitarra en Centroamérica, nos referimos al primer concierto para guitarra y orquesta creado en Centroamérica del compositor nicaragüense Luis Abraham Delgadillo[23]. La Orquesta de Guitarras en el 2008 se presentó en el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica, con lo cual alcanzó un nivel de consagración dentro del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Honduras fue la sede del Concurso Centroamericano de Guitarra (hoy Concurso Internacional de Guitarra) que congrega a los mejores guitarristas de nuestra región cuya edad no supere los 28 años. Este concurso se ha organizado por tres años consecutivos, del 2007 al 2009, y en las dos primeras ediciones ganó un guitarrista costarricense. En el años el 2009 no se pudo realizar por problemas políticos. Honduras hace unos años abrió su carrera de Licenciatura en Guitarra en la Universidad Nacional Autónoma

[23] Este concierto, estrenado en Cuba por Leo Brouwer, ha sido interpretado por Walter Quevedo y Nuria Zúñiga, esta última hizo el estreno nacional en Costa Rica en el año 2008.

de Honduras y ya tiene varios graduados. Eduardo Acosta, guitarrista formado en la Universidad de Costa Rica es el principal agente cultural del campo hondureño. Honduras ya tiene varios jóvenes guitarristas reconocidos en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*. En Panamá se organiza el Encuentro Internacional de Guitarra que ya lleva trece ediciones y ofrece clases maestras, seminarios técnicos, conferencias, talleres, conciertos didácticos y conciertos de gala. Es una nueva forma de hacer este tipo de actividades incluyendo lo artístico y lo académico, además, para los jóvenes guitarristas costarricenses representa una vitrina, pues los laureados del Concurso Nacional de Guitarra de Costa Rica tocan los conciertos didácticos del encuentro.

Cada uno de los países centroamericanos, desde que se produjo la estadía de Barrios, deben ser entendidos como integrantes de lo que más adelante será el *campo de producción guitarrístico centroamericano*. En el caso de Barrios, la unidad del campo la encontramos en que el hecho que vivió en Guatemala, El Salvador y Costa Rica, dejando obras y discípulos en cada uno de estos países. Los discípulos unificaron una técnica guitarrística que se extendió por Centroamérica. Posteriormente a principios de 1990 la Orquesta de Guitarras de Costa Rica realizó una gira de conciertos por los principales escenarios de cada uno de los países de la región, que propició un intercambio de experiencias pedagógicas y musicales entre los integrantes de los campos de cada país. Hasta inicios del siglo XXI, Costa Rica era el único país centroamericano que tenía formación profesional universitaria en guitarra. Actualmente, en Honduras y Guatemala también se da formación superior en este cordófono, pero a Costa Rica siguen llegando estudiantes para guitarra de los países centroamericanos. El Concurso Centroamericano de Guitarra realizado en Honduras fue organizado por Luis Zumbado de Costa Rica, Walter Quevedo-Osegueda de El Salvador, Francisco Carranza de Honduras y Julio Vásquez de Nicaragua, por lo que logró ser un concurso que unificaba desde su estructura inicial a toda la región. Otro ejemplo más para corroborar la existencia de un *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

En síntesis, las principales nociones de la Teoría General de los Campos de Bourdieu permiten comprender cómo se relacionan las fuerzas en pugna para alcanzar las máximas jerarquías del *campo de producción guitarrístico centroamericano*. Los agentes culturales se centran en los festivales y los concursos de guitarra (centroamericanos o internacionales) las escuelas públicas o privadas de formación, en el instrumento junto con sus profesores

más destacados (laureados de concursos y aquellos con más estudiantes galardonados en concursos), los compositores guitarristas y no guitarristas, los guitarristas consagrados o en vías de consagración y así entender la dinámica sociocultural del campo en estudio. Cada uno de estos agentes o sistemas de agentes inciden de una u otra manera en el estilo compositivo de la música para guitarra creada en Centroamérica y en las funciones o usos de este cordófono que han sido legitimados por ellos.

Para una mejor comprensión de la dinámica particular del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, debemos analizar las características del estilo musical compositivo del repertorio escrito en la región para este instrumento, sobre todo porque muchas de las obras son escritas por *intensión*, dentro de formas de la música popular y tomando elementos estilísticos de esta tradición. También se requiere tener en cuenta las características que Leo Brouwer ha indicado como necesarias para la existencia de una escuela de guitarra. Todos estos elementos presentes en una escuela de guitarra, son necesarios para describir la dinámica del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, por este motivo forman parte de nuestra investigación.

Estilo musical

Para comprender la dinámica del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, debemos destacar los estilos compositivos de las creaciones hechas por los compositores de la región, pues algunos de estos estilos responderán a las prerrogativas del *habitus* del campo y otros podrían continuar respondiendo a factores externos de este. De ahí que se deban articular nociones estilísticas como un elemento necesario para caracterizar el repertorio del campo en estudio.

El análisis del repertorio compuesto en Centroamérica desde 1940 hasta nuestros días tiene como finalidad desentrañar la forma en que han sido tratados los elementos musicales de la tradición europea (la forma, la armonía, la melodía, los aspectos interpretativos y el ritmo) y los elementos de la tradición popular (ritmos, melodías, armonías, forma y aspectos interpretativos) en las obras compuestas para guitarra en cada uno de los países de estudio. Conocer si estos elementos permanecen separados o se han integrado y cuáles pueden ser considerados elementos novedosos, con caracteres vanguardistas. Este análisis nos llevará a hacer clasificaciones de épocas y estilos del repertorio guitarrístico centroamericano, también se harán

clasificaciones de acuerdo con los diferentes espacios sociales donde se gestaron esas obras y dónde se han presentado, qué público las ha regentado e incluso, qué tipo de compositores las crearon?

De lo antes expuesto se desprende que una vez caracterizado el o los estilos musicales del repertorio guitarrístico compuesto en Centroamérica, se establecerá una relación con las funciones o los usos que la obra en cuestión haya tenido. En de este estudio nos encontraremos con obras que han sido incorporadas en los repertorios de las cátedras de guitarra y en los concursos de guitarra organizados en la región, cuya principal característica es ser compuestas a partir de pequeñas formas musicales que también hemos denominado como obras *por intensión*, o sea, obras de corta duración que se destacan por el uso de ritmos tomados de la tradición popular.

Por otra parte, las obras escritas para guitarra por compositores no guitarristas son las que mayormente se incluyen en los festivales de música contemporánea, aunque también se incluyen obras escritas por compositores guitarristas.

Así, las características estilísticas de la música escrita para guitarra van a ser fundamentales para su legitimación en el *campo de producción guitarrístico centroamerian*, de ahí su importancia. La legitimación de las composiciones tendrá como consecuencia la legitimación de su compositor, quien puede incluso convertirse en un agente cultural del *campo de producción guitarrístico centroamericano*[24].

Para desarrollar el análisis el estilo es necesario indicar que las principales características de la música romántica (lo intenso, lo íntimo, lo exótico y lo emotivo de esta música) se hicieron cada vez más subjetivas y abiertas a partir del siglo XX. A este fenómeno Lewis Rowell lo denomina como "*trastornos en el estilo musical del siglo XX*", que también va acompañado tanto de una continua reafirmación de los valores musicales como de controversias con el pensamiento musical (1983: 124). No obstante lo anterior, en el caso de la guitarra en Centroamérica, algunos criterios estilísticos del romanticismo del siglo XIX y del romanticismo tardío español de la llamada Escuela de Guitarra de Francisco Tárrega deben utilizarse para estudiar parte del repertorio neorromántico escrito en Centroamérica a partir de 1940, junto con los modelos latinoamericanos de Heitor Villa-lobos y Leo Brouwer, en cuanto a posturas más vanguardistas.

[24] Esto podría darse cuando el compositor tiene la posibilidad de escoger el evento y el artista que estrenará su obra.

Como ya se señaló, para interpretar las estéticas del siglo XX y el posible desarrollo de un estilo guitarrístico del repertorio compuesto en Centroamérica, además del llamado romanticismo español, se tomará la referencia hecha por Francisco Herrera (2004) en el repertorio de Heitor Villa-lobos (primera mitad del siglo XX) y Leo Brouwer (como referente de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días).

En cuanto a la influencia que la música centroamericana para guitarra ha recibido de la Escuela de Guitarra de Francisco Tárrega, destacamos nuevamente la forma compositiva *por intensión*, pues tanto la citada escuela como los compositores-guitarristas centroamericanos componen obras de pequeñas formas musicales en ritmos que se consideran tradicionales de sus países.

Los nuevos recursos musicales utilizados por Villa-lobos y Brouwer también fueron utilizados por nuestros compositores-guitarristas, donde destacamos el uso de elementos percutivos (golpes en varios sectores de la guitarra) y rasgueos, que en realidad vienen a reafirmar la importancia del ritmo en esta música y generalmente dentro de lo que se ha denominado como música *por intensión*.

Por otra parte, en el caso de la música compuesta por compositores que no son guitarristas, generalmente es creada en formas musicales *por extensión*, ya sea dentro de las grandes dimensiones (sonatas, temas con variaciones), o bien, obras donde el elemento preponderante es el armónico o el tímbrico (destacando sonoridades en la guitarra).

En síntesis, el repertorio compuesto por compositores no guitarristas normalmente sigue los cánones de la composición tradicional de la música clásica, por lo que su análisis se limita a una estética tradicional. Esta música correspondería de alguna manera a elementos que no pertenecen al *habitus* de la guitarra, sino que es un factor externo que entra en la dinámica del campo y que pretende legitimación. Estos compositores que pertenecen al campo musical de cada uno de los países centroamericanos, por alguna razón también pretenden la legitimación dentro *campo de producción guitarrístico centroamericano*, pero no solo a partir de las reglas de este campo, sino a partir de las reglas del campo de producción musical.

Por su parte, la música creada por compositores-guitarristas utiliza recursos que deben ser estudiados tanto de una estética de la música popular

como de una estética que se basa más en la innovación del elemento rítmico y que es analizada a partir de los escasos estudios escritos existentes acerca de la música para guitarra. Estas últimas composiciones son creadas dentro de los criterios o reglas que forman parte del habitus del campo de estudio, por lo tanto están sujetas a las reglas de legitimación del campo de la producción guitarrística.

Como puede destacarse de lo antes expuesto, el análisis de estilo del repertorio para guitarra es uno de los elementos que nos ayudará a determinar el grado de autonomía relativa que goza el *campo de producción guitarrístico centroamericano* con respecto a su campo más próximo, o sea el de producción musical. Ya que el estudio estético de un repertorio centroamericano para guitarra nuevamente nos señala algunas diferencias entre la música creada por compositores no guitarristas y la de compositores-guitarristas. Esto también se reflejará en la función social que cumplen estas obras, las cuales por ahora podríamos dividir en dos repertorios: un repertorio de la tradición musical clásica sustentado sobre todo a partir del *habitus* del campo musical de cada uno de los países centroamericanos y otro repertorio que logra un equilibrio entre elementos de la estética popular y de una estética considerada más tradicional, que sigue las pautas del habitus del *campo de producción guitarrístico centroamericano*. Así, el grupo de obras del primer repertorio cumplirá las funciones sociales propias de la música clásica, mientras que las creaciones del segundo repertorio cumplirán, además, las funciones sociales señaladas por Meeriam y Frith, lo que se denomina estética popular.

Escuela de guitarra

La guitarra en Cuba ha alcanzado un alto nivel que la cataloga como una de las mejores escuelas de guitarra del mundo, así podríamos señalar que existe un *campo de producción guitarrístico cubano*. Leo Brouwer ha propuesto cuáles son las características que se han dado para que exista lo que ha denominado como Escuela de Guitarra Cubana. Para la determinación del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, también analizaremos nuestro contexto a la luz de las características señaladas por Brouwer.

Para que exista una escuela de guitarra es necesario la existencia de los siguientes elementos: el desarrollo de una técnica de ejecución renovada (con la confección de métodos para su estudio); la existencia de un conjunto de obras básicas, de una generación de nuevos compositores y de una

sensibilidad de los guitarristas y creadores hacia ese instrumento (Giró, 1986: 121); la definición de programas de estudio y con el reconocimiento del acervo de la guitarra popular que se entronca con la guitarra clásica, de los aportes técnicos extraguitarrísticos y de un nuevo lenguaje expresivo. "*Esta escuela ha alcanzado una fuerza y logrado una personalidad que la hace identificable en cualquier parte del mundo*" (Giró, 1986: 124). Es necesario tomar en cuenta la presencia o no de estos elementos en la dinámica de nuestra región, pues a nuestro parecer constituyen también parte del *habitus* del campo.

De acuerdo con los usos, las funciones y el estilo analizados anteriormente, se destaca la existencia de elementos surgidos tanto de la tradición musical clásica (compositores, intérpretes, obras, maestros, programas de estudio, desarrollo técnico-musical, innovaciones), como de la tradición popular donde se debe reconocer el acervo de la guitarra popular (el son cubano en el caso del ejemplo) que a su vez se entronca con la guitarra clásica. Todos estos elementos son necesarios para entender la dinámica y el grado de autonomía del campo de estudio.

En Centroamérica hay un repertorio compuesto de la estética tradicional de la música clásica y otro creado a partir de ritmos y rasgueos que se transmiten desde la guitarra popular. Existen intérpretes que ganan concursos internacionales, compositores (compositores-guitarristas como no guitarristas), programas de estudio (que por ahora son una mezcla lógica de repertorio de estudios y obras, tanto europeas como americanas), desarrollo técnico-musical con innovaciones y la inclusión del acervo musical derivado de la guitarra popular. Pero además, debemos agregar la organización continua de festivales, de concursos nacionales y centroamericanos de guitarra, la existencia de escuelas y maestros de varios estilos de ejecución del cordófono y la creación de un público fiel. Estos elementos están presentes en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, por lo que podemos decir que sí existe una escuela de guitarra centroamericana, aunque no estén presentes todos los elementos en cada país y por ende no tengamos escuelas de guitarra en cada uno de los países de la región. Como ya hemos indicado, la existencia de estos elementos va conformando el capital simbólico acumulado por el campo de estudio. Capital que se mide de acuerdo con las relaciones de fuerza que se oponen y se agregan en lo interno del campo, desde las diferentes funciones de la guitarra y desde las estéticas cuyas reglas forman parte del *habitus*, así como las fuerzas externas que intentan penetrarlo con estéticas occidentales. Todos estos elementos nos

ayudarán a determinar el grado de autonomía relativa existente en el conjunto de relaciones que se da en torno a la guitarra en Centroamérica, desde lo cual podremos determinar la existencia o no del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Tradición popular

En el *campo de producción guitarrístico centroamericano* se deben establecer las relaciones que se dan no solo en el ámbito de la música académica, sino que debe tomarse en cuenta la música llamada popular. Tomaremos como punto de partida el concepto gramsciano de hegemonía, para su ubicación desde la cultura popular.

La hegemonía es entendida como un proceso mediante el cual las clases dominadas (clases populares) aceptan como propia la ideología de las clases dominantes. Así, se le concede cierta legitimidad a la hegemonía de las clases dominantes sobre las clases dominadas. Esta legitimidad como expresión de la dominación se da desde un complejo entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales, que logra mantener unido un grupo de fuerzas heterogéneas. De esta manera, la hegemonía presupone también la existencia de una alianza tácita en la que las partes pactan prestaciones recíprocas; por lo cual, en el proceso de dirección de la clase o sector que tiene la apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, se admiten espacios donde los grupos subalternos desarrollan actividades propias y no siempre en función de la reproducción del sistema.

"*La hegemonía es entendida -a diferencia de la dominación, que se ejerce sobre adversarios y mediante la violencia- como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre* "*funcionales*" *para la reproducción del sistema*" (García, marzo-abril, 1984: p. 72).

Los folcloristas, antropólogos y escritores del siglo XIX definieron que los relatos, objetos y músicas de las clases bajas, diferentes a los reconocidos por la alta cultura, conforman lo que es conocido como cultura popular. En la segunda mitad del siglo XX y a partir del concepto gramsciano de hegemonía, Carlos Monsiváis construye una definición más precisa de "*cultura popular*" y la entiende como "aquello asimilado orgánicamente a

la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias (https://carnavalriosucio.files.wordpress.com/2006/11/cultura-popular-en-mexico monsivais.pdf) en forma de adaptaciones gozosas y anárquicas de un plan de dominio, fruto de la voluntad de las clases dominantes. Para Monsiváis la "*cultura popular*" es el resultado de un proceso de dominación ideológica que desplaza y oprime los intentos de las clases dominadas de mantener una tradición o erigir una cultura y un arte singular ((https://carnavalriosucio.files.wordpress.com/2006/11/cultura-popular-en-mexico monsivais.pdf).

A inicios del siglo XX, en Costa Rica se da un ejemplo claro de cómo los sectores hegemónicos construyen o definen parte de esta cultura popular, cuando por primera vez se discute sobre la música nacional. Al no encontrar elementos musicales que identificaran lo costarricense, incluso algunos sugirieron abrir un concurso al respecto: "*El compositor Manuel J. Freer propuso que se abriera un concurso para* "*inventa*r" *un ritmo que sirviera de norma para una música* "*regional o tica*" (Vargas, 2004: 235). *Esto generó una fuerte discusión, pues lo nacional no se puede improvisar o inventar, se crea a través de los siglos, por lo menos así lo creía la mayoría de los compositores. Lo que se propuso entonces fue escoger un repertorio para crear una serie de cuadernos sobre música nacional*"[25].

En la música debemos considerar dentro de la cultura popular no solo la aceptada como tradicional, nacionalista o folclórica, como el son chapín en Guatemala, el vals en El Salvador, el tambito o el calipso en Costa Rica (por mencionar los ritmos más conocidos), sino aquellas danzas desarrolladas en espacios populares como los salones de baile: el bolero o el vals, y más contemporáneamente, en la música de garaje como el rock[26]. Todas estas músicas tienen y hasta mezclan ritmos, armonías, rasgueos y repertorios, que en el caso del campo en estudio, son incorporados fácilmente a la llamada música clásica o académica. Así, la tradición popular está presente en el repertorio guitarrístico centroamericano, es parte de su *habitus* y uno de los elementos que definen la autonomía relativa del campo.

Es así como se plantea que uno de los elementos que le da el carácter de autonomía al campo y que a su vez es uno de los elementos que forman

[25] Este fenómeno lo encontramos en otros países, justo en el momento que se intentó definir lo folclórico para la unificación y conformación del Estado Nacional.
[26] Para algunos autores como García Canclini esta cultura popular está está más ligada a la industrialización y a la difusión masiva.

parte del *habitus* del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, es la existencia de músicas de tipo académico (música clásica), música popular y la mezcla de ambas en el repertorio propio del instrumento.

Desde la Edad Media, la guitarra tiene una doble posición como instrumento de la corte y como instrumento del pueblo Los cordófonos pulsados antiguos[27] tuvieron dos espacios sociales en los cuales se interpretaban: por un lado, la vihuela y el laúd fueron instrumentos cortesanos ejecutados por los trovadores y, por otro, la guitarra de cuatro y cinco órdenes que utilizaron los juglares sobre todo en actividades sociales del pueblo[28].

La utilización de la guitarra en espacios sociales poblanos dio lugar a algunas frases de descrédito, como cuando en 1580 Miguel Sánchez de Lima en *Arte Poética en Romance* se quejaba de que la guitarra solo servía para acompañar canciones de mal gusto (Herrera, 2004: 1116). En 1611 Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana* señala "*la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay moco de caballos que no sea músico de guitarra*" (sic) (Herrera, 2004: 1116). Esto se repite, según Rodríguez Torselli, cuando el dictador guatemalteco Jorge Ubico Castañeda en 1940, ante la pregunta si podrían abrir la cátedra de guitarra en el recién inaugurado Conservatorio de Música y traer a Agustín Barrios como profesor titular, respondió que no porque la guitarra es *un instrumento de cantina* (Ruiz Silva y Rodríguez Rouanet, citados por Rodríguez Torselli, 1992: 42)[29]. Este tipo de referencias sobre la relación con lo popular, con ambientes públicos y de la vida social del pueblo es frecuente, pues los sectores culturales hegemónicos consideran que la guitarra no es un instrumento de la alta cultura, además de que no se reconocen tratos similares hacia otros instrumentos. Incluso en nuestra región, hasta el siglo pasado, era común encontrar una guitarra guindando en un clavo en cualquier barbería o zapatería.

---

[27] Como cordófonos pulsados antiguos, nos referimos a aquellos instrumentos de cuerda pulsada pertenecientes a la familia de la actual guitarra.

[28] Por ello cuando vemos pinturas renacentistas las mujeres tocan vihuela y laúd (*Una mujer tocando guitarra*: Johannes Vermeer (v.1672) y los hombres tocan guitarras (*Guitarra de cuatro ordenes y siete cuerdas*: David Teniers (1610-1690).

[29] Sin tomar en cuenta que por la ignorancia manifiesta de este mandatario, en lo que a cultura respecta, que con ese instrumento "*de cantina*" se compuso la música de Nuestro Himno Nacional (Rodríguez Torselli, 1992: 42). La primera versión del Himno de Guatemala fue compuesta por Rafael Álvarez Ovalle para guitarra, posteriormente hizo una versión para banda.

Por ello, siguiendo a Bajtín, caracterizamos a la guitarra como un instrumento polivocal y heteroglótico que no es exclusivamente clásico o académico ni exclusivamente popular, es un instrumento que da cabida a una multiplicidad de voces, que se acrecientan con la incorporación de lo latinoamericano, que ha aportado lo suyo, no solo en la organología[30], sino también en la creación de un variado y amplio repertorio que abarca gran cantidad de estilos. Así concordamos con el etnomusicólogo Noell Allende Goitia cuando manifiesta que:

"*Los niveles de dificultad de la interpretación guitarrística, tanto en Latinoamérica como en la península europea, se desarrollan antes de y fuera de la invención discursiva-conceptual de la llamada música* "*clásica*" *o de* "*concierto*". *Por eso, aún dentro del repertorio de* "*conservatorio*", *la guitarra, como instrumento polivocal y heteroglótico -a lo Bajtín- se mueve y promueve un repertorio muy heterogéneo y multiposiciones*" (*Entrevista personal* a Noell Allende: 27 de julio del 2010).

En cuanto a su organología, la musicóloga Ana María Pérgamo (Aretz, 1977: 44) señala que desde México hasta Chile y Argentina prácticamente todos los países tienen modelos de la guitarra recreados por los mestizos, los negros o los indios. La música de los pueblos latinoamericanos es ejecutada en guitarras, guitarrones, charangos, vihuelas, bandurrias, requintos, violãos, guitarrones, tres puertorriqueño, cuatro cubano o venezolano o guitarras de feria.

En nuestra región, la guitarra es el instrumento que se utiliza para acompañar la música criolla centroamericana[31]. La mayoría de los ritmos centroamericanos se han definido a partir de la forma de su rasgueo en la guitarra, instrumento en general presente en los grupos instrumentales[32], donde lleva el acompañamiento rítmico y armónico, con algunos momentos de improvisación melódica. Estos grupos generalmente participan en actividades sociales como serenatas, bailes y fiestas, así como en misas, novenarios y rezos del niño.

---

[30] Con la creación de nuevos cordófonos pulsados como el charango, el cuatro, el tres o la guitarrilla de feria, por nombrar algunos.

[31] Este término lo tomamos y ampliamos del sintagma *música criolla costarricense* utilizado por Cervantes (2003: 29-38).

[32] Grupos semejantes a las estudiantinas o rondallas españolas, con mandolinas y guitarras; también a los tríos o mariachis, donde aparece la guitarra y el guitarrón, y en los grupos de calipso con al banjo y al quijongo.

También hay que destacar que mucho del repertorio que se escribe en pentagrama para guitarra tiene una fuerte base popular o tradicional, ya sea porque se realice un arreglo de alguna canción o danza tradicional de alguno de los países, o bien, porque la obra incluye ritmos populares generalmente con algún pasaje de rasgueos. En los concursos de guitarra es frecuente la interpretación de repertorio creado por compositores-guitarristas y basado en ritmos tradicionales de cada país. Por ejemplo, en la primera edición del Concurso Centroamericano de Guitarra la obra obligatoria era una obra del país del concursante. En el segundo año fue el *Vals número 1* de Francisco Carranza y en la tercera edición, *Pensativo* de Rafael Umanzor, (a la manera casi de una fantasía o un preludio, de las pequeñas formas musicales, que nos acercan al *por intensión* de la música popular). En el caso del Concurso Nacional de Guitarra de Costa Rica también se piden obras obligatorias de autores nacionales y generalmente en ritmo costarricense como *Tambito Josefino* de Edín Solís.

De lo que hemos analizado se destaca que en Guatemala y El Salvador la guitarra se mantiene con un carácter popular en el pueblo, pero la guitarra clásica es de élite[33], mientras que en Costa Rica aún espacios como las zapaterías de zapateros remendones, continuaron, hasta finales del siglo XX (cuando prácticamente desaparecen las zapaterías), siendo espacios de culto para la guitarra clásica, y en las tardes se reunían los amigos alrededor del zapatero a cantar y a tocar piezas de Barrios, Tárrega y música española[34]. Otra cuestión quizá en el mismo sentido es que en El Salvador no hay formación guitarrística profesional, en Guatemala se inicia la formación superior hasta este siglo, mientras en Costa Rica, la carrera de guitarra a nivel universitario existe desde la segunda mitad del siglo pasado. Las personas que han querido formarse en guitarra en El Salvador deben contar con recursos propios o necesitan optar por una beca para estudiar en el extranjero, mientras en Costa Rica, las dos universidades, al ser públicas, son accesibles para todos los estudiantes. Desde esta realidad, en El Salvador los guitarristas profesionales son escasos, tienen academias privadas y se mantienen muy unidos al campo musical de su país, mientras en Costa Rica hay varios guitarristas profesionales laborando en las universidades, el Conservatorio de Castella, escuelas municipales de música, entre otras

[33] Nicaragua también. Aunque es un país donde la formación profesional en guitarra es muy reciente.

[34] Esta vivencia la tuvo la misma autora con su abuelo Mateo Chaves y su tío abuelo Víctor Chaves, zapateros de oficio, pero con una gran sensibilidad hacia la música clásica. Mateo era guitarrista, de gran prestigio en el pueblo. Pero se tiene conocimiento de que en varias zapaterías la situación era similar.

instituciones. Hay también algunas escuelas privadas, pero no son tan reconocidas como las instituciones públicas de formación.

De lo anterior se podría concluir que en Guatemala y El Salvador se nota una diferencia entre dos tipos de guitarra, la clásica que es elitista y la popular. En Costa Rica si hay un entramado entre lo clásico y popular, pues para el repertorio guitarrístico llamado clásico se incluyen elementos de la tradición popular (rasgueos, ritmos, progresiones armónicas, melodías, formas de "*toque*"), incluso en el mismo guitarrista que puede iniciarse en lo popular y continuar con estudios clásicos, o bien, como sucede cada vez con más frecuencia, un joven se gradúa en guitarra clásica y hace su posgrado en guitarra eléctrica. Esto lo vamos a destacar más cuando se analice a profundidad las diferentes relaciones entre los agentes culturales del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Por último, resulta imprescindible tomar en cuenta a estos guitarristas populares y situar a los que correspondan como actores en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, como es el de Ray Tico, que viene a darle un nuevo estilo compositivo a la música para guitarra con la incorporación del *filin cubano*, enraizado en la tradición popular del bolero y la música trova de esta isla. Es por ello que para el análisis de los campos, se incluyen los guitarristas de los estilos musicales más representativos y los clasificamos de acuerdo con el grado de capital económico (relacionado más con la popularidad y la difusión masiva) o capital simbólico (relacionado con la música académica), que cada uno posea[35].

Ahora ofrecemos algunas particularidades internas de la investigación:

La ubicación tempo-espacial de la presente investigación y su correspondiente descripción del contexto del campo cultural, se recurrió a los conocimientos adquiridos y los apuntes de la autora de los cursos de *Movimientos Artísticos en América Central*, impartido por Rafael Cuevas (Cuevas: 2007). Para el reconocimiento del campo musical, su correspondiente fue el curso de *Historia de la Música Contemporánea en América Central* impartido por Dieter Lehnhoff (Lehnhoff: 2005).

[35] En los cuadros creados para la ubicación de los actores en los campos, de acuerdo con la cantidad de capital simbólico o económico. Se tendrán más hacia la derecha si tiene más capital simbólico o más hacia la izquierda entre más capital económico. En cuanto al nivel de consagración entre más hacia arriba se tiene mayor consagración y entre más hacia abajo, menor consagración.

Para la recopilación de la información necesaria y tomando en cuenta las características de esta investigación, para conocer las relaciones entre los actores en los campos se recurrió a la información de primera mano sobre entrevistas con guía de preguntas cerradas y abiertas, según cada caso. Para su realización se llevó un registro de notas. Algunas de éstas fueron virtuales por medio de *Skype*, *Messenger*, *WhatsApp*, entre los medios más recurrentes. Estas entrevistas se hicieron a guitarristas profesionales y aficionados, a compositores de obras para guitarra (guitarristas o no) y a profesores de guitarra, con el fin de recolectar la memoria oral sobre la presencia de la guitarra en los diferentes espacios sociales, así como para determinar el lugar que ocupan en el campo los diferentes agentes culturales y las formas más comunes de legitimación o consagración. De los resultados se destacaron las características de los usos y funciones de la música de guitarra, el estilo compositivo, los elementos y la definición de los agentes que conforman la estructura dinámica del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Además, se utilizaron fuentes primarias, en el caso de los manuscritos coloniales (tablaturas y partituras) para reconstruir las primeras huellas de la guitarra y se realizó una importante recolección de partituras musicales, clasificándolas según sus características, ya sea si son obras utilizadas en el repertorio de los sistemas de enseñanza, si han sido obras creadas o usadas como repertorio obligatorio de concursos nacionales, centroamericanos o internacionales, o si simplemente vienen a engrosar la cantidad de obras compuestas para guitarra. Algunas de estas obras fueron sometidas a un análisis musicológico, a partir del cual se determinó tanto sus afinidades estilísticas y su función o uso.

También se realizó la recolección de la producción fonográfica, anuncios, programas de mano y críticas o referencias periodísticas e conciertos y festivales de guitarra que se han realizado en los tres países de estudio, con el fin de analizar la producción -incluyendo la fonográfica- guitarrística en Centroamérica. Estos objetos sirvieron para determinar los elementos y agentes que funcionan como legitimadores del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, la forma en que funciona la estructura dinámica y los mecanismos utilizados para ascender a la consagración en el campo.

Se recolectaron los programas de estudio de las instituciones públicas o privadas más relevantes de cada uno de los tres países con el fin de analizar

los estilos y las técnicas guitarrísticas privilegiadas, el repertorio más utilizado, y dentro de este último, destacar el grado de importancia e inclusión del repertorio centroamericano en estos programas.

Se hizo una consulta bibliográfica de textos sobre historia de Centroamérica y de cada uno de los países de estudio por separado, con el fin de situar el contexto sociocultural de la época de estudio. Además, se consultaron textos de historia del arte o de la música en Centroamérica, con el propósito de analizar la presencia de la guitarra y su visibilización en nuestra región.

Para reconocer la *autonomía relativa* del campo en estudio, se analizó la participación de los guitarristas en los programas de las temporadas de concierto de las Orquestas Sinfónicas Nacionales de cada país, así como la cantidad y tipo de premios que los guitarristas, en sus diferentes facetas, han obtenido. Esto debemos compararlo con la participación de estos guitarristas en conciertos o festivales nacionales e internacionales de guitarra, pues con estas participaciones en espectáculos artísticos organizados por los mismos guitarristas, se logra determinar la existencia de esta autonomía relativa. El estilo musical de los repertorios y la clase de públicos asistentes en los festivales y concursos mostraron características propias del campo que se señalan como elementos de su autonomía relativa. Con el estudio de los repertorios creados para este cordófono por compositores no guitarristas y la comparación estilística con los repertorios compuestos por compositores-guitarristas, se reconoce otro elemento que también conforma la autonomía relativa de la que goza el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

El estudio detallado de textos, artículos periodísticos, de revistas, así como los programas de mano, junto con la creación de la especialidad de la guitarra en las diferentes escuelas de música y entrevistas a guitarristas, estudiantes de guitarra y profesores, aunado al análisis de actividades propias del campo, como festivales y concursos nacionales e internacionales de guitarra, nos ayudó a distinguir los principales elementos que conforman el *habitus* del *campo de producción guitarrístico centroamericano*. El análisis musical del repertorio compuesto para guitarra en nuestra región, pero sobre todo aquel incluido en los programas de estudio, así como las obras de concurso o las estrenadas en los festivales de guitarra, nos ayudó a reconocer los elementos musicales que también forman parte del *habitus* del campo de estudio.

En síntesis, los pasos desarrollados durante la investigación fueron:

1. Recopilación de las fuentes. Se localizaron una gran cantidad de obras musicales en los formatos más característicos, ya sean obras solísticas, de cámara, conciertos para guitarra y orquesta, obras para ensambles en las que se incluye este cordófono. También se recopilaron numerosos programas de festivales, programas de estudio y recortes de periódico. Se realizó una gran cantidad de entrevistas, personales o virtuales, a guitarristas (estudiantes, docentes, intérpretes), compositores y públicos. Se consultó, vía correo electrónico, a Francisco Carranza, Director del Concurso Internacional de Guitarra de Honduras, a Julio Vásquez, nicaragüense, compositor y profesor de guitarra y a Luis Zumbado, Catedrático de la Universidad de Costa Rica, Director Artístico del Festival Internacional de Guitarra y del Concurso Nacional de Guitarra.

2. Se realizaron la transcripción, evaluación, crítica, clasificación y selección de las fuentes recopiladas. Se leyeron y analizaron varias obras musicales, algunas de las cuales son incorporadas a la presente investigación.

3. Interpretación de las fuentes. Gracias a la interpretación se determinó la pertinencia de las fuentes para los fines de la investigación, lo que sirvió como parte sustantiva para la elaboración del documento final de este libro.

Capítulo 1

Las primeras huellas de la guitarra en Centroamérica durante la Conquista y la Colonia

LAS PRIMERAS HUELLAS DE LA GUITARRA EN CENTROAMÉRICA DURANTE LA CONQUISTA Y LA COLONIA

1.1 La guitarra en el período de la conquista

Durante la Conquista y la Colonia nuestra región mantuvo una unidad territorial a través del Reino de Guatemala, también conocido como Capitanía General de Guatemala. Esta entidad territorial se encontraba dentro del Virreinato de Nueva España, que a su vez era parte del Imperio Español dominado por la Corona Española. El Reino de Guatemala estaba conformado por los actuales países de Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica, así como el actual estado mexicano de Chiapas.

En el libro *Breve historia de Centroamérica*, Pérez Brignoli indica que a pesar de que la Audiencia se instala en Santiago de Guatemala en 1548, es en 1570 cuando se organiza políticamen el Reino de Guatemala, jurisdicción que perdurará durante toda la Colonia. Su presidente tenía las funciones de capitán general y gobernador. La dependencia con el Virreinato de Nueva España era solo nominal, pues en la práctica, la burocracia colonial se relacionaba directamente con la metrópoli, desde donde también se nombraban las autoridades, pero conservando siempre un grado de relativa autonomía (2002: 58).

En la Capitanía General de Guatemala, lo que predomina es la producción de subsistencia. Estamos frente a un territorio bastante despoblado con dispersas actividades agrícolas, como pequeños mundos disgregados, donde prevalece el autoconsumo. Cuando los españoles llegaron lo que encontraron es un territorio pobre con una fuerza de trabajo como principal riqueza. Los españoles concentraron poblaciones para tener el control de la fuerza de trabajo con el mínimo de organización. El centro de la ciudad era la plaza, alrededor de la cual estuvieron la iglesia, el poder eclesiástico, el poder laico, el mercado y las familias importantes.

La Corona Española ordenó en el siglo XVII la creación de escuelas en cada una de las provincias del Reino de Guatemala, para la alfabetización

de los hijos de los colonos, la enseñanza de la lengua española y la doctrina católica. Para lo cual se contrataban profesores que en su mayoría eran sacerdotes católicos.

Durante la Colonia se escribieron las principales crónicas, como *La verdadera y real historia de la conquista de Nueva España*, del soldado español Bernal Díaz del Castillo. De esta misma época probablmente datan textos indígenas como el *Popol Vuh*, el *Rabinal Achí*, los *Anales Cakchiqueles*, el *Chilam Balam*, entre otros libros. El arte en América se asemejaba al estilo barroco y se conoce como el estilo churrigueresco, que se caracteriza por la obsesión de llenar todo y así evitar cualquier vacío. En relación con la música, se componía conforme a los estilos renacentista y barroco que predominaban en las formas musicales europeas.

En el Reino de Guatemala la música cumple funciones inseparables del culto religioso[36], además, está presente en festividades y actividades sociales fuera de la iglesia. En 1963 se descubrieron en Huehuetenando, Guatemala, nueve códices con obras escritas en tablatura, cifrados y pentagrama, que dan cuenta del desarrollo de la música polifónica del siglo XVI (Lehnhoff, 1986: 75) y de cómo los indígenas asimilaron los cánones de la música occidental hasta mezclarla con ritmos autóctonos. El más destacable de ellos es el *Manuscrito de Santa Eulalia*, que es un tratado de teoría musical escrito en náhuatl aproximadamente en 1679.

En esta época, la música y los instrumentos traídos por los españoles se mezclaron con los ritmos e instrumentos indígenas. Así también, es común que se dé el sincretismo en las canciones, como en el caso de la *Danza del Teponahuaste*[37], canción indígena que a la venida de los españoles fue dedicada a *San Tingo*, con lo cual los indígenas siguieron adorando a sus dioses, cuestión que evidentemente estaba prohibida por la Iglesia Católica.

Desde la época de la Conquista y la Colonia, es notable la presencia de los cordófonos pulsados en su doble función en actividades eclesiásticas y paganas. De acuerdo con el cronista de la época Bernal Díaz del Castillo, el

[36] La Iglesia a través de la evangelización proporciona sumisión y convencimiento en un nuevo sistema de valores, por medio de los ritos y cultos, primero entrelazados con los ritos precolombinos, luego obligando a asumir las nuevas creencias. En todo este proceso, la música incluida en los ritos y cultos fue fundamental.

[37] Esta canción es reconocida por los salvadoreños como propia de los grupos indígenas ubicados en esos territorios.

primer vihuelista del Virreinato de Nueva España fue *Ortiz el músico*, quien se estableció como maestro de danza y vihuela. Se unió a la expedición de Hernán Cortés en la villa de la Trinidad en Cuba[38] (1992: 61, 68, 95): "*y pasó un Porras, muy bermejo y gran cantor, murió en poder de indios; e pasó un Ortiz, gran tañedor de vihuela y enseñaba a danzar*" (1992: 87).

El musicólogo Aurelio Tello, además del mencionado Ortiz (violista y vihuelista) agrega una lista de instrumentistas de Nueva España, como al Maese Pedro, (el de la Harpa), a Benito Bejel (tocador de pífano) y Alfonso Morón (vihuelista). Para la segunda mitad del siglo XVI llegan a México Diego o Bartolomé Risueño, Martín Núñez y Juan Bautista de las Torres, todos vihuelistas (Tello: www.mexicodesconocido.com/.../historia/colonia, 3).

Es probable que los primeros instrumentos (incluida la guitarra) hayan llegado a la Capitanía General de Guatemala en la expedición de conquista de Pedro de Alvarado. En 1535 el obispo Marroquín trasladó de México a Guatemala al primer cantor de música religiosa (o chantre), fray Juan Zambrano, y al primer guitarrista, Florencio López, a quien se le reconocen conocimientos de música en general. "*Este guitarrista o más bien vihuelista es el que aparece como primer intérprete del instrumento que llegó a la Capital del Reino de Guatemala*" (Rodríguez, 1992: 19).

La guitarra, por ser un instrumento armónico más bien pequeño[39], era fácil de trasladar, por lo cual resultaba útil para la evangelización. A pesar de que los musicólogos no reconocen una práctica extensiva de la vihuela en la capital del Reino de Guatemala[40], en cuanto a la organología,[41] el cronista Bernal Díaz del Castillo indica que en Guatemala se construyeron

---

[38] Aurelio González, en *El romancero en América y la tradición cubana*, propone que, aunque estos músicos hayan venido como soldados en la expedición de Cortés, muy probablemente se dedicaron a cantar el repertorio del romancero, pues se ha reconocido el ejercicio de su actividad musical en Nueva España (www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras: 2).

[39] Las guitarras de cuatro o cinco órdenes son mucho más pequeñas que la guitarra actual. No existen referencias de que se hayan traído vihuelas ni laúdes a América Latina, en el caso de la primera tal vez porque ya en el siglo XVII estaba en desuso en España y el y en el caso del laúd, no era un instrumento que se utilizara en España, sino más bien en Alemania, Francia e Inglaterra. Las tablaturas localizadas en nuestro continente tienen cuatro o cinco líneas, por tanto, son para guitarras de cuatro o cinco órdenes (el laúd y la vihuela tenían cinco órdenes y la prima simple). Es importante recordar que esta guitarra fue utilizada por el pueblo, mientras que el laúd y la vihuela eran instrumentos aristocráticos.

[40] Así lo señala concretamente Charles Jacobs en *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, p. 117, citado por Dieter Lehnhoff (1986, 136).

[41] O sea el estudio sobre la construcción del instrumento.

"*vihuelas*[42] *muy buenas*" (1992: 902). Fue utilizada no solo en la evangelización, sino además en la recreación: "*Fue tanta la popularidad de la vihuela y de otros instrumentos en la Capitanía de Guatemala durante el siglo XVI, que el Rey* (Felipe II) *emitió una Cédula el 29 de julio de 1565*: "*Para que modere la música*" (AGCA A1 23.Leg. 4588, Exp. 39541, Fol. 43), pues "*ay muy grande exceso de superfluidad en essa tierra y gran gasto con la diferencia de generos de ynstrumentos de musicas y cantares que ay con ... biguelas...*", además, " *... De los dichos instrumentos, como se usan desde niños en los monasterios de aprendiendo al cantar y tañer los dichos ynstrumentos son grandes hongaçanes y desde niños conocen todo sobre mujeres del pueblo*" (sic.) (Rodríguez, 1992: 24).

Durante la Conquista, el poder hegemónico estaba en la Corona Española y en la Iglesia Católica, ambas instituciones legitimaban únicamente el uso de la música con fines litúrgicos, para la evangelización. En la cita anterior, destacamos el interés de los indígenas por la música y en especial por los cordófonos de estudio, pero en una función distinta a la evangelizadora. El uso de *biguelas*[43] y demás *ynstrumentos* (*sic*) en ambientes populares (para cantar y tañer[44]) da lugar a que la Corona Española intervenga para regularlo y así evitar los aparentes excesos. La utilización de la guitarra dentro del canon eclesiástico como instrumento para evangelizar, reforzar a la institución religiosa católica era la única función posible y autorizada en el campo musical centroamericano de la época[45]; no así, sus otras funciones de entretenimiento, comunicación y goce estético, que se desarrollan en un ambiente social laico.

Así, en esta época, es la Iglesia Católica la que asume que este cordófono cumpliría exclusivamente funciones de evangelización. El menosprecio por la guitarra, la relación de ésta con la vagabundería y lo vulgar es una situación que no es exclusiva de Centroamérica, más bien parece una constante en la historia de la música de este instrumento, tal y como también lo

[42] Cuando se menciona el nombre de la vihuela, en realidad se trata de la guitarra, pues las vihuelas eran construidas con maderas muy frágiles, por lo que no resistían un viaje desde Europa.

[43] *Biguela* es vihuela, como se denominaba a la guitarra en esa época.

[44] Tañer en esta época, en el caso de los cordófonos remitía a un acompañamiento de rasgueos y acordes. En el caso de la música eclesiástica, el acompañamiento se hacía probablemente en arpegios, lo que indica que "*tañer*" se relaciona más bien con un uso en la música popular.

[45] La música también cumplía la función de solemnizar los actos públicos, que igualmente tenían un fuerte componente religioso.

ha señalado Francisco Herrera al transcribir algunas frases de los -que él denomina- detractores de este cordófono. Lo que estos detractores no entendieron fue que la presencia de la guitarra no se circunscribía a la música eclesiástica y de corte, sino que este cordófono estaba presente en diversos espacios sociales donde cumplía funciones en la música popular. Es más, la incursión de la guitarra en tantos espacios sociales y la fusión que se produjo entre las músicas ubicadas entre el binomio música clásica y popular, hacen difícil entender o descifrar la creación de una frontera entre ambas.

En el caso de Costa Rica, Pompilio Segura indica que, según fray Reygada, en Costa Rica durante el siglo XVIII los religiosos españoles enseñaron algunas artes a los indígenas, así mientras unos se dedicaban a la herrería y a la carpintería, otros "*aprendían a tocar guitarra, violín y marimba, únicos instrumentos que usan en las fiestas y funciones eclesiásticas a que son bastante inclinados*" (2001: 25). Se destaca que en el caso de Costa Rica parece ser que el uso de la guitarra en las fiestas no causó ninguna controversia entre los miembros de la Iglesia, por lo que participó tanto en las actividades del poder religioso como en las actividades del pueblo.

Ya sea con la tolerancia de la Iglesia, como fue en el caso de Costa Rica, o con los reclamos de la Iglesia frente al aparente abuso en el uso de la guitarra en actividades del pueblo guatemalteco, en el Reino de Guatemala a partir de la guitarra se comenzó a gestar una música con un rumbo distinto al señalado por los sectores hegemónicos de la época. La guitarra tempranamente sale de las esferas de control de la Iglesia Católica para ubicarse en el espacio de lo que se denomina música profana.

Las obras de los indígenas Thomás Pascual[46] y Francisco de León, localizadas en los códices de San Juan Ixcoy de Huehuetenango, muestran influencia del flamenco (de Flandes) y del renacimiento español, además de que están creadas en tonos y progresiones armónicas apropiadas para la guitarra. Este repertorio está basado en la fusión de elementos melódicos y armónicos de origen hispánico con ritmos indígenas que según Dieter Lehnhoff "*poseen una frescura y espontaneidad encantadoras*" (1986: 82). Ambos elementos nos llevan a pensar que estas obras pudieron ser creadas para este cordófono[47].

[46] Thomás Pascual, músico indígena, maestro de capilla en San Juan Ixcoy, sobresalió como compositor.

[47] Valga aclarar que en esta época los cifrados que se utilizaron no necesariamente especifican instrumentos, por lo que podían ejecutarse en cualquier instrumento armónico. Por ello

→

La música antigua de la Edad Media e inicios del Renacimiento se caracteriza por el hecho de que la la música comenzó a emancipaciparse de de la letra, o sea, la música comienzó a existir por sí sola. En este sentido, la guitarra había estado ligada al canto, tanto profano como religioso. Pero ya en el siglo XVI aparecen los primeros libros con obras para guitarra sola. La guitarra llega a Centroamérica en el marco de la música vocal religiosa, pero posiblemente los guitarristas españoles ya habían tenido contacto con la música instrumental, por lo cual rápido la incorporaron en otros espacios sociales.

Esta primera música para instrumento solo va a desarrollarse básicamente desde dos formas compositivas, una donde la imitación se usa como elemento musical más bien para cultivar nuevos géneros de música para instrumentos solos como el tema con variaciones, denominado en la música antigua como *diferencias*. La otra forma da lugar a piezas rápidas de carácter rapsódico comúnmente llamadas como *fantasía*. Ambas formas se encuentran en las primeras obras para este cordófono, localizadas en Centroamérica. Pero además de estas formas, la música tendrá como característica el reconocimiento de la tríada y la consolidación de los modos mayores y menores.

1.2 Regla de entrastar una *vihuela* sin poner cuerda alguna sea del tamaño q.e fuese

En el Museo del Libro Antiguo en la Ciudad de Antigua Guatemala se encuentra un manuscrito del cual podemos inferir algunas características del papel de la guitarra durante la Colonia. Se denomina *Regla de entrastar, una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese*[48]. Aunque no se conoce cómo llegó ahí ni quién fue su dueño o su creador, por las características tipográficas y de contenido, su origen estaría entre fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII[49]. Esta *Regla* es el primer método latinoamericano para guitarra que se conoce[50].

---

es necesario encontrar -en la armonía y en los enlaces armónicos- los indicios que orientan respecto del instrumento específico para el que fue creada. En este caso, estos elementos resultan más apropiados para la guitarra que para el órgano, que era el otro instrumento armónico en uso.

[48] En adelante la *Regla*. El músico e historiador Luis Antonio Rodríguez Torselli hizo un estudio paleográfico del texto.

[49] Según señala Rodríguez Torselli.

[50] Eloy Cruz (1997:53) indica que en el siglo XIX hay un método de guitarra en Uruguay compuesto por Juan Bautista Alberdi, que se consideraba como el primer método, pero la *Regla* es evidentemente anterior.

La *Regla* muestra una teorización prescriptiva de la música iniciada en el Renacimiento, que da respuesta a los principios organizativos de la música para guitarra, tanto en los sistemas de notación, como en la ejecución y hasta la construcción del instrumento. En sus primeros folios se fijan las reglas para entrastar una guitarra[51]. De estas reglas se desprenden datos sobre la forma de la construcción del instrumento, ya que es necesario especificar las diferentes partes del cordófono, así como sus medidas[52]. Las medidas del diapasón, el ancho y largo de la caja de resonancia son algunos de los datos que se pueden develar con solo conocer las reglas para entrastar.

Posteriormente, se detalla cómo se escribe, se lee y se interpreta la música en cifra o tablatura[53] o en solfa (pentagrama)[54]. El autor de la *Regla* define el *ritmo* como *la ortografía de la música*, indicando que lo que en la escritura ortocrónica (pentagrama o solfa) se denomina *tempo* es lo que él normalmente denomina como aire. El aire se utiliza en la cifra pero es "*muda de punto*", es decir, las figuras musicales de la cifra son de alguna forma diferentes a las del pentagrama. Posiblemente, con la idea de buscar algún reconocimiento para la cifra, señala que ésta es una "*solfa disimulada*", pero reconoce que "*la cifra está limitada solo a la guitarra, y la solfa es dueña sin límites de quanto es música*" (Regla: folio 17 vuelto). Con la sentencia anterior se destaca efectivamente que lo que buscaba el autor de la *Regla* era darle un carácter sistemático y prescriptivo a la música para guitarra, que era el objetivo de los teóricos musicales renacentistas.

También indica la forma de transcribir en el pentagrama una obra de tablatura o viceversa, cómo adornarla y ejecutarla correctamente, así como también la forma de templar y afinar el instrumento. En cuanto a las ornamentaciones, sigue los principios desarrollados por Diego Díaz y Thomas

[51] Entrastar es el arte de colocar correctamente los trastes que se amarran al brazo y se trasladan a lo largo del diapasón para obtener diferentes afinaciones. Los trastes son hechos de tripa de animal que es el mismo material de las cuerdas.

[52] Rodríguez Torselli, con la ayuda de un laudero (Luthiers, constructor de cordófonos) siguió los pasos para entrastar y el resultado fue una guitarra similar a las guitarrillas de feria, con el mismo sonido de los instrumentos de la época.

[53] La tablatura es el sistema de notación que se utilizó para la escritura de la música de los instrumentos de cuerda pulsada con trastes desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII. Hay diferentes tipos de tablatura, la que se utilizó en América fue la misma de España y se denomina tablatura italiana. Tendrá una línea horizontal por cada cuerda u orden del instrumento. Se cuenta de abajo para arriba, la primera línea será el primer orden, y así sucesivamente. Sobre la línea se colocará un número que indica el número de traste. Arriba de la línea se indica el ritmo. Es un sistema que indica posiciones y no alturas como es el caso del pentagrama.

[54] Notación, ritmos, valores, reglas de armonía, entre otros.

de Sancta Cuz[55], sobre los mordentes y los vibratos (temblores). En la *Regla* se concluye que todo lo anteriormente indicado conduce a facilitar posiciones fijas de acordes[56].

El autor de este manuscrito afirma que para escribir las posturas (acordes) en el pentagrama se utilizan solamente sostenidos, que no se pondrán "*posturas bemoladas*", aunque reconoce que si quiere indicarse de acuerdo con las normas de la armonía sí es indispensable el uso de los bemoles. De lo anterior se desprende que para la estética de la *Regla* es indispensable el uso simplificado de los elementos musicales, es por ello que opta por el sostenido, eliminando el bemol, ya que consideraba al sostenido sumamente útil, pues, en sus propias palabras, "*porque no es preciso, pues las sostenidas suplen*" (Regla: folio 23).

Al igual que otros métodos, brinda indicaciones para el desarrollo técnico del instrumentista y con ello lograr una ejecución precisa. Por ejemplo, para el rasgueado de los acordes señala que redoblando las posturas[57] en el rasgado, este resulta *más armonioso*. También indica el cuidado que se ha de tener en el uso de la ortografía musical (el ritmo, los valores rítmicos) para que no se hagan paradas innecesarias, "*pues en la música no hay otra cosa más disonante que paradas a destiempo*" (Regla: folio 47). Por último, reconoce que el intérprete debe hacer un "*tocado natural y menos pesado, que facilite las posturas porque lo afectado es pesado y lo pesado es de mal gusto y lo poco ordenado es mejor, que lo mucho sin orden*" (Regla: folio 49). En esta frase se destaca como criterio estético[58], a partir de la relación entre el *buen gusto* y la organización en la ejecución. Al igual que los teóricos europeos del Renacimiento, a pesar de que lo característico de su época sea el uso de ornamentaciones y la improvisación, estos recursos deben ser para embellecer la interpretación y no para *afectarla*, para ensuciarla o hacerla ver torpe e incoherente.

---

[55] Son los dos primeros tratadistas sobre ornamentaciones para cordófonos e instrumentos de tecla.

[56] En la *Regla* se denomina *postura* a las posiciones fijas de acordes, esta nomenclatura mantiene alguna vigencia actualmente, pero es poco utilizada.

[57] Redoblar sería rasgar la guitarra de la sexta cuerda a la primera y de nuevo a la sexta. Normalmente, el rasgueo es en una sola dirección, pero durante el Renacimiento y el Barroco es común el uso del acorde con redoble.

[58] Mejor lo aclaramos, pues algunos indican que aún no se encuentra acuñado el término estética, pero desde la Grecia Antigua Platónica ya se encuentran criterios de belleza y de gusto que serán los detonantes para el desarrollo de lo que más adelante se denominará *Estética del Arte*.

Por el contenido temático de la *Regla* se puede señalar que sería el primer texto de teoría musical escrito en América Latina, ya que define conceptos musicales como tempo, ritmo, notación, armonía, incluso detalla algunos criterios estéticos, por lo menos en cuanto a la definición de gusto como sinónimo de belleza, de la época[59]: "*El mejor método, y regla de dar aire, y de hacer primores, es la experiencia y la mucha practica: esto es experimentar practicando, pero no por esto desviarse de las reglas, pues las cosas sin regla son des regladas, y en la música no hay peor que un des reglo, que el gusto es mui delicado, y esta estriva en el buen gusto*" (*sic*) (Regla: folio 14 vuelto).

Los detalles de ornamentación y el gusto que ha de tener el intérprete para glosar también se describen a la manera como se presentan en los textos de Diego Ortiz y de Thomas de Sancta Cruz, por lo que se podría señalar que eran conocidos por su autor.

Por último, hay varios folios con ejercicios técnicos para ambas manos, escalas, acordes, lo que les daría un carácter de método para guitarra. También contiene tres obras para guitarra: *Minuet por Alam May, Baile Inglés* y *Contradanza por D*, escritas en tablaturas de cinco líneas.

1.3 Cuaderno de manuel albares

En el Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez, en Ciudad Guatemala, se localiza un manuscrito que denominaremos *Cuaderno de Manuel Albares*[60]. Luego de una exhaustiva investigación[61] para determinar una fecha aproximada de creación, se concluye que el nombre de *Manuel Albares* corresponde al del clérigo y bachiller *Manuel Silvestre Albares de la Fuente* de la primera mitad del siglo XVIII. La caligrafía, los acentos circunflejos, la ortografía de su apellido, son coincidentes tanto en los documentos de archivo como en el manuscrito de estudio.

En los archivos musicales no aparece este nombre, cuestión que no extraña, pues estos archivos en la Conquista y la Colonia documentan la

[59] Los manuscritos de esta época localizados en toda Latinoamérica contienen obras utilizadas para el culto religioso. Por ello señalamos que la Regla constituye el primer documento sobre teoría musical de música profana.
[60] En adelante *Cuaderno*. Localizado por el musicólogo Dieter Lehnhoff.
[61] Realizada por Juan Pablo Pira, músico, especialista en música antigua y matemático, en una visita a Guatemala en el 2006, nos facilitó una copia digital de los facsímiles.

música religiosa y no la profana[62]; además, los nombres normalmente son de maestros de capilla, chantres, sochantres, minestrines, pero, *Albares* no desempeñó ninguno de estos puestos.

Son ocho obras escritas en estructuras rapsódicas y de temas con variaciones, que utilizan en su lenguaje musical adornos como quiebros, trinos y glosas, muy propios del Renacimiento. *Fantasmas* y *Otra de fantasmas* son fantasías y, por ende, tienen un carácter improvisatorio y rapsódico. *Fantasmas del sueño*, y en las danzas *Canarios*[63], *Marizápalos* y *Marionas* son diferencias sobre temas. Las últimas, *Panamá* y *Susto*, son simplemente dos temas que posiblemente se pensaban diferenciar[64].

Fantasmas está compuesta como un tema con variaciones. El tema está compuesto por la siguiente progresión armónica[65]: FaM, DoM, LaM-rem-LaM, rem-lam, sim-DoM-sim, DoM-FaM, sibm, FaM, sibm-FaM-DoM-Do7, FaM. Le siguen tres variaciones melódicas, que utilizan la misma progresión armónica del tema, pero la melodía apenas recuerda la original, ya que usa notas de paso, quiebros (adornos en notas fijas) para glosar. La cuarta variación se hace en una estructura acórdica similar al tema. La variación siempre se da en la voz superior, o sea, hay una concentración de la línea melódica en la voz superior, que es una de las características propias más bien del Barroco[66].

Fantasmas del sueño es otro tema con variaciones, pero se presentan en forma diferente al anterior. En este caso la primera variación es una glosa en el bajo, sobre todo a partir del mismo ritmo del tema, la siguiente variación es de mayor dificultad técnica, de carácter virtuosístico, en ritmos más rápidos que la anterior, lo que hace es glosar con la armonía original. Estas

[62] La música profana de esta época se circunscribía a la música utilizada para las pocas festividades fuera de la Iglesia. La música religiosa no es instrumental, es cantada en latín a partir de formas musicales del canto llano, el idioma español y temas seculares se introducen poco a poco en la Iglesia en los llamados villancicos, que entonces eran cantos que pertenecían al servicio litúrgico.

[63] Su discurso musical recuerda al similar de Santiago de Murcia, compositor y guitarrista español, autor del conocido *Códice de Saldívar Nº 4*, localizado en México, lugar donde el autor vivió y murió en 1732.

[64] Aunque en algunas danzas barrocas, sobre todo del español, aún se utiliza el tema con variaciones.

[65] Se separan con comas (,) los compases, y la línea superior (-) indica que los acordes son en el mismo compas.

[66] Es común en la música para guitarra y más en la música para guitarra localizada en Latinoamérica que se encuentren mezclados elementos estilísticos tanto del Renacimiento como del Barroco.

variaciones son de tipo armónico, pues lo que se varía son las voces acompañantes, en la melodía escrita en blancas y negras se mantienen iguales las variaciones.

Sobre los Fantasmas es una obra compuesta en el género de piezas rápidas de carácter rapsódico y no se precisa compás. Consta de cuatro frases, el uso de quiebros y escalas ascendentes y descendentes denotan su carácter improvisatorio. Los recursos que utiliza son propios del lenguaje musical del Renacimiento. La obra se desarrolla en una estructura muy melódica, solo al final concluye con la tríada completa de Fa Mayor, que corresponde al modo de la obra. Esta obra se podría interpretar en estilo de campanella[67], o sea, tocando en arpegio el discurso musical, por lo que se divide en grupos de dos o tres notas y estas se hacen en cuerdas diferentes y se mantienen como si fuera un acorde.

Las obras aquí analizadas tienen una estructura armónica que corresponde al Barroco, pues es en este período cuando se consolida el sistema de las tonalidades mayores y menores. El tema con variaciones y las formas rapsódicas se desarrollan tanto en la tradición renacentista (variaciones o diferencias y fantasías) como en la barroca (chacona, passacaglia, preludio y fantasía).

Estas obras tienen algunas notas que resultarían extrañas a la tonalidad, que causan disonancias ajenas a la armonía occidental tanto modal como tonal, por lo que se podría destacar que la presencia de estos elementos melódicos innovadores, denotan originalidad y deseo de alejarse de los cánones occidentales imperantes. Esta hipótesis es compartida con el musicólogo y guitarrista Javier Echecopar en un análisis sobre el repertorio peruano de características similares (2004: 5).

1.4 Funciones y usos de la obra guitarrística en la centroamérica Colonial

El constante uso de elementos musicales barrocos y renacentistas, nos lleva a ubicar la obra el *Cuaderno* en la primera mitad del siglo XVIII, próxima a la *Regla*, por lo que podríamos suponer que esta fue conocida por el autor del *Cuaderno*. La aparente influencia del *Códice de Saldívar Nº 4*, mexicano, sobre el *Cuaderno*, denota un posible intercambio cultural y un buen nivel musical entre los guitarristas de los reinos que conformaban el Virreinato de Nueva España.

---

[67] La campanella fue muy utilizada en el repertorio guitarrístico del Renacimiento. *La Fantasía X* de Alonso de Mudarra es una de las más conocidas que utiliza este recurso.

Tanto la *Regla* como el *Cuaderno* dan cuenta de los primeros pasos para la conformación de un campo musical centroamericano que incluso, poco a poco va desarrollando su propia identidad y busca desde ya apartarse de los postulados señalados por lo español.

Nos interesa destacar que además del valor histórico y musical de la *Regla*, su presencia tiene un significado sociocultural, pues su uso entre los siglos XVII y XVIII, implica la coexistencia de maestros y aprendices, tanto para la construcción como para la ejecución; lo que sería la incipiente conformación de una primera escuela de lauderos y guitarristas en nuestra región[68]. La necesidad de construir estos instrumentos se debe principalmente a que su fragilidad imposibilitaba el transporte desde Europa hasta América, sin que se dañaran en el viaje. La *Regla* no especifica las maderas utilizadas, por lo que podemos interpretar que el instrumento se adapta a las maderas y a las posibilidades de la región; es mestizada[69].

A pesar de la existencia de manuscritos para instrumento solista en los siglos XVII y XVIII, el musicólogo Dieter Lehnhoff señala textualmente: "*casi la totalidad de la música compuesta en Guatemala durantes los siglos XVI a XVIII que ha llegado a nosotros es música escrita en su momento para una u otra de las diferentes ocasiones del año litúrgico*" (2005: 135), aunque reconoce que el compositor barroco Manuel Joseph de Quirós tocaba la vihuela que era "*su instrumento preferido*" (2005: 72). Empero, no se conocen creaciones de él para este instrumento.

No obstante lo anterior, la *Regla* como método de afinación, técnica, lectura, sus obras y las contenidas en el Cuaderno, son prueba de que fuera de la música eclesiástica en la Centroamérica colonial existía un conocimiento musical para componer música instrumental, además, da cuenta de la existencia del arte sonoro en otros espacios sociales. Incluso resaltamos la propuesta de que la *Regla* sea el primer método de teoría musical colonial latinoamericano y las obras contenidas serían las primeras para instrumento solista. Por ello señalamos que el cordófono en estudio tuvo una importante presencia en la sociedad de la capital del Reino de Guatemala, durante fines del siglo XVII y principios del XVIII.

---

[68] En otra investigación denotamos aquí una vía de legitimación de la guitarra en el campo musical centroamericano.

[69] La otra forma será la inclusión de rasgueos de ritmos tradicionales en la música para guitarra.

También destacamos que la *Regla* y el *Cuaderno*, por el contenido sobre descripciones téorico-musicales, las formas de transcribir de cifra a solfa, de ejecutar y de ornamentar, la utilización de formas occidentales, así como el repertorio adicionado, constituyen los documentos de prueba para afirmar que desde la época de la Colonia se inicia un proceso de legitimación de la guitarra en el campo musical centroamericano. Lo novedoso de esto es que se da fuera del ámbito de la liturgia eclesial, es decir, como música profana, en su doble vertiente de música popular (para acompañar danzas y canciones) y música para instrumento solo. Es por la presencia de la guitarra en diferentes ámbitos de la vida social guatemalteca que se señala que este cordófono cumple diversos usos y funciones en el incipiente campo musical centroamericano.

En cuanto al uso de la guitarra en el siglo XVIII en Costa Rica se destaca la posible existencia de procesos de enseñanza del instrumento. Francisco María Núñez señala que en 1790 llegó a Costa Rica José María del Valle procedente de Panamá, quien era bailarín y músico y "*enseñó a varios cartagineses a tocar guitarra por escrito y a Ubaldo Pereira le enseñó a fabricar toda clase de instrumentos de cuerda*" (Segura, 2001: 27). De la cita anterior se debe destacar la existencia de un maestro con discípulos, aunque no se tiene ningún dato sobre la calidad de la enseñanza, ya desde el siglo XVIII hay una referencia sobre la enseñanza de la guitarra, que además era a partir de la lectura del sistema de notación musical denominado pentagrama, lo cual se deduce de la frase *tocar guitarra por escrito*. También se daba la luthería (construcción de instrumentos), con lo cual existe una apropiación del instrumento al poderse construir en la región[70].

Alrededor de los cordófonos pulsados hasta el siglo XVIII se va conformando un espacio social relativamente autónomo frente a las imposiciones musicales que marcan los poderes hegemónicos de la época. La existencia de dos manuscritos da cuenta de la necesidad de dejar documentos escritos que reflejen la teoría y práctica de construcción y la interpretación de la guitarra.

En conclusión, son pocos los referentes que se tienen de la presencia de la guitarra en la Conquista y la Colonia, pero su mención en las crónicas de

[70] El piano, al igual que los instrumentos orquestales de viento y algunos de percusión, son instrumentos que hasta hoy son importados. Mientras desde la época de la Conquista y la Colonia existen referencias de la existencia de constructores centroamericanos de instrumentos de cuerda (pulsada y frotada), de ahí la variedad existente de cordófonos pulsados y la existencia de constructores vernáculos da la posibilidad de recrear este cordófono y dar lugar a nuevos instrumentos.

Bernal Díaz del Castillo, en las cédulas emanadas por la Corte Española, así como la existencia de dos manuscritos, la *Regla* y el *Cuaderno de Manuel Albares*, son pruebas de que desde estas épocas alrededor de la guitarra se comienza a gestar una actividad relativamente autónoma que vendría a constituir los primeros elementos de las vías de legitimación de lo que más adelante conoceremos como *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Capítulo 2

La guitarra en la época de la conformación de los Estados Nacionales Centroamericanos

LA GUITARRA EN LA ÉPOCA DE LA CONFORMACIÓN DE LOS ESTADOS NACIONALES CENTROAMERICANOS

2.1 Del campo musical centroamericano

Durante la Conquista y la Colonia, la atención se centró en los hallazgos y datos suministrados desde la capital del Reino de Guatemala. Ahora, a partir de la Independencia el 15 de setiembre de 1821, cuando las antiguas provincias comienzan a conformarse como estados nacionales independientes, fijaremos la atención en cada uno de los tres países de estudio, o sea Guatemala, El Salvador y Costa Rica. Describiremos brevemente su estado sociopolítico y cultural durante el siglo XIX, para desde ahí analizar cómo se va conformando el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Luego de la independencia las autoridades de los países centroamericanos tienen tres opciones: unirse al Imperio Mexicano de Iturbide, conformar una federación o constituirse como repúblicas independientes y así se construyeron durante gran parte del siglo XIX.

Las provincias del Reino de Guatemala al declararse independientes de España se anexan al Imperio Mexicano de Iturbide, recuperan su autonomía en 1823 para conformar la Federación de Provincias Unidas de América Central. En mayo de 1838, Francisco Morazán, último presidente de la Federación permitió que el Congreso Federal, reunido en El Salvador, diese un decreto por el cual autorizaba a los países a organizarse como mejor les conviniera. Así entre 1838 y 1848 cada uno de los países centroamericanos decreta su separación de la Federación.

En la década de 1850, cada uno de los países centroamericanos continúa su conformación como estados independientes, pero en forma colectiva participan en la llamada Campaña Centroamericana[71] contra los filibustero[72], quienes ocuparon Nicaragua por cerca de cinco años bajo el mando de William Walker, quien es fusilado por los hondureños en 1860[73].

[71] En Costa Rica se denomina Campaña Nacional.

[72] Los filibusteros eran organizaciones militares privadas que interpretaban a su modo y ponían en práctica los ideales de la doctrina del *Destino Manifiesto*, que respaldaba la posibilidad de que Estados Unidos se expandiera hacia el sur de sus fronteras por cualquier método, desde la compra hasta la vía militar.

[73] El primer país en reaccionar fue Costa Rica, pero le siguieron Guatemala, El Salvador y Honduras, todos enviaron tropas para luchar contra el filibusterismo.

Para 1870 la alfabetización y la instrucción se constituyen en las características definitorias del ser ciudadano, desde una ideología que promovía la exclusión del indígena de la nación, aculturándolo, asimilándolo a la cultura occidental, convirtiéndolo en ladino y propietario, para que dejara de ser indio y se convirtiera en ciudadano. La educación constituía un instrumento para la ladinización del indio.

El sujeto protagonista del siglo XIX es el criollo, quien tendrá el poder económico y político. Su pensamiento está influenciado por la Revolución Francesa[74], con el ideal moderno de formar sociedades igualitarias, construir ciudadanos civilizados, de ahí que la educación se constituye en una herramienta fundamental en la construcción del modelo de lo que son las nuevas naciones[75]. Este concepto de igualdad, que pretendía la cohesión social en algunos de los intelectuales más extremos, correspondía a la necesaria exclusión de quien no fuera física y culturalmente asimilable. En este proceso, el indio iba a desaparecer como tal para integrar armónicamente una sociedad cívica y occidentalizante. Era una aculturación global, cultural, física y social, pero a la que llegaba por su propia voluntad de superación (Casaús y García, 2005: p. 49).

El siglo XIX en Centroamérica se caracteriza por la lucha en el poder entre conservadores y liberales. Los criollos liberales buscaban la unión centroamericana, la utopía del progreso y extender los principios de la Revolución Francesa. En los primeros años de independencia tuvieron su mayor protagonismo durante la existencia de la Federación, posteriormente fueron los conservadores quienes dominaron hasta 1870 la vida política centroamericana comandada por el militar guatemalteco Rafael Carrera[76], quien cuenta con caudillos fieles a él, en Honduras Francisco Ferrera y en El Salvador Francisco Malespín, además en Costa Rica con Juan Rafael Mora como aliado. Estos conservadores mantienen las estructuras económicas coloniales, donde la grana o cochinilla es producida por Guatemala, el añil en El Salvador, en Honduras una minería en decadencia, además de madera, Nicaragua abastecía de ganado, Costa Rica cambia este modelo con una rápida expansión del café a partir de la década de 1830. El exitoso modelo costarricense[77]

[74] Hay una clara admiración por lo externo, el ideal de nación se construye a partir del modelo francés, que es el modelo civilizador de los liberales.
[75] Sin embargo, el proyecto nacional se restringirá a unos pocos.
[76] Quien gobernó Guatemala de 1844 a 1865, excepto entre 1848-1849.
[77] Este modelo exitoso unificó las bases socioeconómicas de la sociedad costarricenses, que se reafirma, además, gracias al aislamiento geográfico y a que las diferencias entre liberales y conservadores no fueron tan marcadas.

pronto es imitado por el resto de los países centroamericanos y así entramos a una nueva oleada liberal en la región a partir de 1870.

Los intelectuales participan en la construcción del ideario nacionalista. La literatura cumple un papel fundamental para construir el imaginario nacionalista, con la creación de personajes de la cultura popular como el concho costarricense o el chapín guatemalteco. En las artes visuales hay una mitologización del pasado maya con la presencia del héroe indígena en la "*epopeya de la conquista*". Se crean mitos nacionales para que el pueblo se identifique con héroes salidos de grupos subalternos. La iconografía nacional religiosa de vírgenes nacionales es unificadora. Durante este siglo se está construyendo la identidad nacional, el concepto de nacionalismo. Lo nacional permea todos los aspectos de la región, es incorporado en todos los ámbitos, incluidos el arte y la música.

Pero también lo nacional se debe construirse a partir de modelos heredados del extranjero (Francia, Inglaterra), por ello, durante esta época en los países centroamericanos se reproduce música de estilo europeo. Se crean bandas, pequeñas orquestas y coros. Las bandas interpretaban música de compositores nacionales escrita con *sentido patriótico* para reafirmar el ser nacional. Las orquestas y los coros participan en las iglesias para acompañar los actos religiosos. Así, la música constituye un elemento para la consolidación del poder hegemónico tanto político como religioso.

En las actividades sociales y familiares se desarrolla una música que cumple la función de recreación y entretenimiento. En estos espacios, los músicos tocaban como solistas o en pequeñas agrupaciones composiciones *a la europea* creadas por compositores nacionales, o bien, partituras de obras conocidas que traían de Europa. En el caso de los instrumentos solistas, ya sean piano y guitarra, las composiciones sobre todo eran obras con la estructura pequeñas formas musicales, generalmente a partir de danzas tomadas de los géneros populares.

En estos espacios participan las mujeres como instrumentistas sobre todo al piano o con la guitarra. Pero la participación de la mujer en la música se circunscribía a ejecutar algún instrumento en ámbitos privados. No importaba el nivel de formación de la intérprete o el nivel de dificultad de la obra, la instrumentista únicamente tenía acceso a mostrarse en espacios socialmente restringidos, frente a amigos o familiares.

2.2 Casos por países

2.2.1 Guatemala

En Guatemala durante el siglo XIX se dificultaba el proyecto integrador de la nación cívica que propugnaban los criollos, los indígenas ofrecían resistencia a las normas de la civilización occidental. Cuando el indígena se sometía a la educación civilizatoria o se mezclaba con los blancos se le llama ladino. El ladino vino a convertirse en ciudadano, no así el indio, quien por conservar sus tradiciones y lengua no se consideraba dentro del proceso civilizatorio. El concepto de ciudadano del imaginario nacional guatemalteco está centrado en lo urbano, contrario a lo indígena ubicado en lo rural. En la sociedad guatemalteca, los criollos y unos pocos ladinos acumulaban la riqueza nacional. Los indígenas y los ladinos de la zona rural constituían mano de obra barata.

Hasta 1871 Guatemala estuvo inmersa en los vaivenes de gobiernos liberales y conservadores. El gobierno de Justo Rufino Barrios dirigió el país en forma dictatorial[78], logrando alcanzar una importante expansión económica (desarrollo del cultivo de café y las infraestructuras) que se acompañó de una apertura a los intereses extranjeros. Hizo importantes reformas sociales, económicas, legislativas y culturales. Se destaca el fortalecimiento a la educación pública, abolió los privilegios para entrar a la Universidad, fundó escuelas de artes y oficios para obreros, democratizó y secularizó la Escuela, fundó la Escuela Normal, la Escuela Politécnica, el Instituto Nacional de Varones y el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala.

Con la creación del Conservatorio Nacional de Música se abre un espacio para la formación de instrumentistas. Inicia en forma privada, luego el Estado lo asume, pero por falta de presupuesto lo cierra y en 1882 se vuelve a abrir, como Escuela de Música y Declamación, donde se impartían clases de música vocal e instrumental, declamación lírica y dramática, armonía, órgano y composición, canto individual y coral, piano e instrumentos de arco y viento, así como teatro. Aún no se daba guitarra en esta escuela, instrumento que ingresará en 1968 al *pensum* del conservatorio.

[78] Fue un caudillo autoritario, temperamental y decidido, en 1885 declaró la Unión Centroamericana que fue rechazada por el resto de países centroamericanos, acude a las armas y muere en El Salvador.

Si hacemos un recuento de los instrumentos que se impartían en el Conservatorio o Escuela de Música, estos responden a los intereses del desarrollo de un arte musical patrocinado y apoyado por los sectores hegemónicos. El instrumental concuerda con el necesario para la conformación de agrupaciones como orquestas sinfónicas y bandas militares, el cultivo del canto operístico y del lied, que auguran el desarrollo de conciertos, veladas y óperas, para el disfrute de los sectores hegemónicos. Por su parte, el órgano continúa siendo utilizado en las actividades religiosas. La guitarra ha de haber permanecido en manos de sectores más populares de los indígenas y los ladinos, en sus actividades sociales, como instrumento de acompañamiento de sus cantos y bailes.

Si la guitarra no se enseña en el Conservatorio es porque no tiene el aval de los sectores hegemónicos para pertenecer a los salones y espacios donde se escucha la música culta. A pesar de que llegó como un instrumento evangelizador, su inmediata inserción en espacios populares, su resemantización como *guitarrilla*, la alejó de los sectores hegemónicos, la convirtió en un instrumento apócrifo para el canon del campo musical. Precisamente, esta característica es la que permite que desde la guitarra se vaya conformando un campo exclusivo, distinto al musical, que es el más próximo.

La primera referencia sobre la participación de las mujeres en el campo musical la encontramos con llegada de música italiana de tipo operístico que abrió la posibilidad para que ellas, que para esa época no podían cantar en los servicios religiosos, desarrollaran sus talentos musicales en veladas musicales, para el disfrute y lucimiento de las clases más privilegiadas.

Esta música fue introducida a la Iglesia, por medio de cantos profanos "*a lo divino*", práctica que no fue muy aceptada por los sacerdotes, lo que motivó a que los músicos comenzaran a componer obras originales instrumentales, a la manera de divertimentos musicales y tocatas de iglesia, para agrupaciones musicales. Más adelante se crearían las primeras sinfonías. Entre los compositores se destacan José Eulalio Samayoa[79], José Escolástico Andrino[80], Vicente Sáenz, entre otros. La música tenía mucha influencia de la obra de Antonio Vivaldi y Joseph Haydn, por lo que se supone que la conocieron previamente. "*Las sinfonías cumplían el propósito de solemnizar ocasiones especiales en ámbitos eclesiásticos, seculares y teatrales*" (Lehnhoff, 2005: 146). Ya en esta misma época se inaugura la Sociedad Filarmónica y llegan las primeras compañías de ópera y zarzuela.

[79] Lehnhoff señala que en documentos de la época se indica que compuso obras para guitarra, pero no se ha localizado ninguna.
[80] Quien desarrolla su actividad musical y docente mayormente en El Salvador.

Las bandas militares constituyeron un factor esencial en la vida musical de Guatemala del siglo XIX, con un amplio repertorio conformado por obras que van desde oberturas de óperas hasta música de salón. Las obras creadas tanto para banda como para marimba cromática cumplen la función de consolidación de una música con identidad nacional que refuerza el sentido de lo guatemalteco Entre estas músicas están los himnos y marchas para las bandas y los sones para la marimba.

En el siglo XIX se escriben dos textos sobre la música de la época: *Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa proponiendo reformas a la música de los templos de Guatemala y el Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala, junio 1843*[81], del compositor Eulalio Samayoa, que se refería a la necesidad de componer obras originales antes de usar arias de ópera en la Iglesia, según habíamos enunciado anteriormente. El otro texto es de José Sáenz Poggio: *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877*[82].

Ambos textos sostienen los discursos hegemónicos que son aplaudidos por las élites sociales: el primero prescribe cómo debe ser la música eclesiástica y el segundo hace un rescate de la música escrita bajo los cánones europeos del siglo XIX.

El campo musical durante este período está conformado por la música instrumental que incluye las primeras sinfonías, música para marimba cromática y la militar para bandas. Los espacios de ejecución son las veladas en casas y salas de concierto, la Iglesia y los desfiles. La música en el campo musical cumple la función social para el entretenimiento, para el acompañamiento en los servicios religiosos y para reforzar el sentimiento hacia la nueva patria. Es así como el campo musical está dominado por los intereses de los poderes hegemónicos político y religioso.

Mención especial merece el Himno Nacional de Guatemala, compuesto por Rafael Álvarez Ovalle (1858-1946)[83], quien en 1887 resultó triunfador

[81] Permanece en el Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de Guatemala.

[82] Se encuentra bajo la custodia particular del licenciado Jorge Luján Muñoz.

[83] Nació el 24 de octubre de 1858 en Comalapa, Chimaltenango, a los 16 años asume la dirección de la Escuela de Música de Santa Lucía Cotzumalguapa. Aquí conoce el funcionamiento de los instrumentos de banda, de ahí que sus primeras composiciones fueran en el estilo propio de este tipo de agrupaciones. En 1879 se traslada a Ciudad de Guatemala, donde recibe clases de armonía e instrumentación con Emilio Dressner. A partir de 1884 →

en un certamen de composición de esta música.[84]. Álvarez Ovalle es reconocido en su época como guitarrista y la primera versión que existe del himno es para guitarra, posteriormente se hizo la versión para banda. Con esto se destaca que la música del Himno Nacional de Guatemala fue escrita para guitarra, incluso la tonalidad original es en Do Mayor (apropiada para la guitarra, pero no para la voz), la versión orquestada está en La bemol Mayor (que resulta ser una tonalidad compleja para la guitarra) y generalmente se canta en Fa Mayor.

En cuanto a la figura de Álvarez Ovalle, el musicólogo Enrique Anleu piensa que "*no tendría mucho nivel y solo era para acompañamiento de cantos o agrupaciones musicales como tunas o estudiantinas. Fue compositor de obras para distintas agrupaciones, pero no creó nada para guitarra*" (*Entrevista personal*. 14 de enero del 2009).

Del análisis musical de la partitura original para guitarra del Himno Nacional de Guatemala, notamos que quien lo compuso tenía conocimiento de las posibilidades técnicas y musicales del instrumento, por lo que no concordamos con Anleu. Aún más, Igor de Gandarias transcribe cuatro obras más para guitarra sola compuestas por Álvarez Ovalle: *En marcha* (paso doble), *Bolero*, *Las beatas* (son, del 4 de enero de 1928) y *Las mengalas* (son, del 4 de enero de 1908), transcritas en su libro *Producción musical de Rafael Álvarez Ovalle* (2005: 26). Igor de Gandarias las destaca como las obras *más íntimas* del autor. (Gandarias: 2005, 26). Están basadas en ritmos de música bailable (pasodoble, son, danza y bolero), pero no son bailables, pues están escritas dentro de los cánones de las *pequeñas formas musicales* de la música romántica (siglo XIX). La armonía de estas obras es tradicional

también compone y hace arreglos para agrupaciones con cordófonos pulsados (estudiantinas), pues se interesó en estos ensambles. El repertorio para guitarra y piano solo se da entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Realizó, además, una importante labor docente en la enseñanza de la flauta y el solfeo en el Conservatorio Nacional de Música (Gandarias, 2005: 7-11). Su repertorio se encuentra conservado en el Museo del Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez Ovalle del municipio de Comalapa, y en la colección de manuscritos *Composiciones por Rafael Álvarez* en el Museo Nacional de Historia de la Ciudad de Guatemala.

[84] En 1887 el compositor guatemalteco Rafael Álvarez Ovalle (quien además tocaba la guitarra) compone para guitarra la primera versión instrumental del *Himno Nacional de Guatemala*[84] llamado *Himno Popular de Guatemala*, la cual se presentó en un concurso y resultó ganadora. Ante el reclamo de concursantes opositores y al no estar reconocido oficialmente, el presidente José María Reyna[84] convoca a un nuevo concurso en 1896 y luego de ser escuchado en una versión para piano, el 19 de febrero de 1897 fue declarado como el *Himno Nacional de Guatemala* (Gandarias 10).

con algunos elementos contrapuntísticos (*Bolero*) y cromáticos (*Bolero y Las Mengalas*), así como acordes superiores a la sétima en todas las obras. *Las Beatas* está compuesta con el ritmo de son guatemalteco, que según Gandarias "*denota la valoración y compenetración con las esencias de la música popular tradicional guatemalteca*" (Gandarias: 2015, 26)[85].

Álvarez Ovalle es compositor del campo musical guatemalteco que incursiona en un instrumento que está fuera del cánon musical, que no es del canon musical, utilizando una forma musical del romanticismo europeo: las pequeñas formas musicales de la música de salón.

Aún más, anterior a Álvarez Ovalle, el compositor Fulgencio Mejía (1861-1878)[86] escribe dos obras cortas: *Recuerdos* (mazurka) y *Juanita* (polca-gavota), que están transcritas en *El Repertorio nacional de música (Antología) música guatemalteca de los siglos XVIII y XIX*, de Igor de Gandarias (2002: 347-348), quien las reseña como dos piezas que "*pertenecen al género popular por lo que se tratan seguidamente en el capítulo correspondiente a la música de baile*" (Gandarias: 85).

En los cánones de la música europea estas formas se reconocen como pequeñas *formas musicales*[87]. Entre los compositores que más las

[85] Un estudio de la obra instrumental de Álvarez Ovalle lleva a la conclusión de que es un compositor de las pequeñas formas musicales y no de las grandes estructuras (sonata, concierto, suite). Las obras solísticas sobre todo para piano y guitarra están compuestas dentro del carácter popular del estilo de la música de salón propias predominante en los finales del siglo XX en Centroamérica, con una estructura que va de dos partes (*Las mengalas* y *Bolero*) a tres (*Las beatas*) y cuatro partes (*En marcha*).

[86] Su vida activa se centra en la segunda mitad del siglo XIX, alrededor de 1878 trabajó como maestro de escuela normal y director de la Escuela Nocturna de Artesanos de la Fe de Cristo. Su creación (12 obras), mayoritariamente de tipo religioso (misas, y una marcha de iglesia), se encuentra registrada en el *Repertorio Nacional de Música*. Para sus misas utiliza orquestación de tipo barroco (pequeña orquesta de cuerdas con unos pocos vientos). La marcha es para dos violines y bajo. Para instrumento solo únicamente se conocen las dos obras para guitarra (Gandarias, 2002: 84-85).

[87] Durante el Romanticismo, a la vez que se cultivan las grandes formas musicales como la sonata (con la cual se escriben las sinfonías, los conciertos y las mismas sonatas), la misa, la ópera, entre otras. Los compositores también experimentan con formas musicales más cortas y libres que se aglutinan bajo el nombre de *pequeñas formas musicales*. No tienen una estructura definida, algunas siguen la forma canción, pero las hay sin estructura y más bien, dentro de un carácter más improvisatorio. En el Romanticismo compositores como Mendelsshon, Chopin, Liszt, compusieron *pequeñas formas musicales* para piano. La mayoría del repertorio guitarrístico está compuesto como pequeñas formas musicales. En la actualidad, posiblemente la guitarra sea el instrumento desde el cual se componen la mayoría de las obras dentro de las *pequeñas formas musicales*.

desarrollaron está Frédéric Chopin, considerado un gran compositor del pianismo mundial, a pesar de que su música se basó en ritmos como polonesas, baladas, mazurkas, scherzos, su música nunca fue considerada como piezas del género popular, sin embargo, cuando son obras escritas para guitarra es común que sean tratadas de esa forma, con la pretensión de rebajar o degradar su calidad. La utilización de *pequeñas formas musicales*, derivadas de las danzas de lo que en cada país han sido reconocidas como ritmos nacionales, es un elemento característico del *campo de producción guitarrístico centroamericano*. Con estas primeras composiciones de Álvarez Ovalle y Fulgencio Mejía reafirmamos que desde antes de que se conformara este campo, ya se estaban consolidando elementos que posteriormente serán parte del *habitus* compositivo del actual campo de estudio.

La guitarra se asentó en el oriente de Guatemala como instrumento popular, junto con el arpa, para el acompañamiento de sones y canciones (Entrevista personal. 26 de enero del 2007), así también sentencia que las composiciones que conoce del siglo XIX son formas muy sencillas, pues posiblemente no existían guitarristas de mucho nivel. Contrastando lo anterior, Rodríguez Torselli señala que la guitarra popular coexistió con una guitarra "*erudita que mantuvo los cánones y parámetros de la música clásica*" (1992: 36). Distingue guitarristas como José Batres Montúfar, a quien se reconoce como maestro en eso de rasguear instrumento tan difícil (1992: 36). En cuanto a Álvarez Ovalle, Rodríguez Torselli lo ubica como un guitarrista que dominaba el instrumento, pero sostiene que su puesto como Director de Banda Marcial le impidió dedicarse a este instrumento a tiempo completo[88].

En el siglo XIX la guitarra se encuentra más presente en las actividades sociales de los pueblos, con poco reconocimiento de los sectores hegemónicos y absolutamente vinculado a la esfera familiar y de lo privado. Se aprende a tocar guitarra con maestros particulares y su interpretación se limitaba a reducidos ámbitos sociales o familiares. Así, la guitarra, por su función social, por su uso desde lo popular, es excluida de los espacios cultos, prueba de ello es que a pesar de la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1871, según decreto del entonces presidente Juan Rufino Barrios, hasta 1940, cuando Barrios es propuesto como profesor, no se ha abierto aún un curso de guitarra. De esta manera, la guitarra, en este período de estudio, está en pugna por la legitimación en el campo musical, es un instrumento que no es considerado dentro del canon del campo musical.

[88] Rodríguez Torselli da fe de esto, pues su abuelo Felipe Luis Rodríguez Padilla fue alumno de Ovalle, y le contaba de su dominio. (Entrevista personal. 26 de enero del 2007).

2.2.2 El Salvador

En El Salvador durante la primera parte del siglo XIX, se mantienen las estructuras coloniales. Se reactivó la exportación de añil[89] que ocupará el primer lugar en los intercambios comerciales hasta la década de 1880, cuando el café se coloca como el producto de más exportación. Los campos económicos permiten la mejora en el sistema de transportes y el aumento de las exportaciones.

Para finales de la segunda mitad del siglo XIX, la reforma liberal es influenciada por Guatemala bajo la presidencia de Rafael Zaldívar (1876-1885). El café se extendió rápidamente, la construcción del ferrocarril, junto con la modernización de puertos y carreteras, facilitaron la creación de mano de obra. Posterior a Zaldívar se abrió una época de gobiernos militares autoritarios y golpes de Estado que se caracterizan por un liberalismo positivista y pragmático.

En el campo de la educación había pocas escuelas con escasa calidad en enseñanza, aún así, en 1858 la élite prefería tutores privados para sus hijos. El proceso de consolidación de instituciones y de estabilización del sistema político fue lento, los sectores populares estaban sometidos al régimen laboral de obras públicas. La cultura de la mayoría de los salvadoreños continuaba siendo rural. Para esta época se construye la primera universidad en la ciudad (Ministerio de Educación de El Salvador, 2009, tomo 1: 225).

Hacia fines del siglo XIX, intelectuales salvadoreños como Francisco Gavidia ponen al indio como una leyenda, no solo literaria, sino incluso histórica, queriendo construir un pasado legendario y heroico. Pero el tema del indio no era de interés de todos los intelectuales, por ello no logra ser referenciado entre las masas populares, podría ser aceptado como accesorio, pero no podría ser incorporado como parte de la cultura dominante. La mayoría de los intelectuales liberales prefieren mirar hacia la modernidad de los modelos europeos y elaborar mitos en torno a los ideales liberales. La modernización y el progreso eran los ejes centrales del discurso oficial.

El campo musical de El Salvador desde la época de la Colonia y la Conquista ha tenido una gran influencia de Guatemala y México. Los gobiernos se preocuparon por traer músicos y profesores de Italia y Alemania, por lo

[89] La exportación de añil comienza a declinar ante la aparición de colorantes sintéticos y la competencia de otros países productores.

que había un buen nivel musical durante el siglo XIX después de la Independencia, hasta la llegada y permanencia de Agustín Pío Barrios. Pero este buen nivel musical era disfrutado únicamente por los sectores hegemónicos.

La composición sinfónica iniciada por Samayoa en Guatemala fue continuada por el guatemalteco José Escolástico Andrino, tanto en su país como en El Salvador, donde radicó "*como organista, promotor de vida musical y funcionario civil -habiendo llegado incluso a desempeñar altos puestos-*". (Lehnhoff, 2005: 148). De esta época es su Sinfonía en Re Mayor y posiblemente algunas otras de sus sinfonías.

Andrino (Guatemala 1817-El Salvador 1862) es el primer compositor de música clásica que vive en El Salvador (a partir de 1845). En su catálogo manuscrito *El repertorio musical de Escolástico* indica la existencia de obras para guitarra, pero aún no se han logrado ubicar. Fue director-fundador de la primera orquesta de San Salvador, maestro fundador de una escuela de música, llegó a ser funcionario de gobierno. Tuvo una intensa vida política, artística y periodística que plasmó en los periódicos *La Gaceta de El Salvador*, *El Rol*, *El Siglo* y la *Unión*, donde participó como articulista, editor-fundador o suscriptor (Gandarias: 2007). Como compositor dominó el estilo clásico y romántico temprano y en sus villancicos se nota la influencia de la música tradicional guatemalteca. En 1847 escribió *Nociones de filarmonía y apuntes para la historia de la música*[90] que constituye una obra pionera en la literatura musical centroamericana. Su alumno de composición y música más prolífero es Rafael Olmedo, incluso en obras como *El caballero de la triste figura de sus 9 Piezas Íntimas* se percibe la gran influencia de Andrino en su discípulo.

El libro *Nociones de filarmonía* es el primer escrito creado en nuestra América que describe la vida musical de un país, en igual sentido en la página de *RedMusical* (http//www.redmusical.org/homenaje/index.php[91]), se indica que es una de las primeras publicaciones musicales y la primera sobre historia de la música en el continente, que se dieron en Latinoamérica. A lo largo del texto señala la importancia de valorar lo propio, lo nacional,

[90] En adelante *Nociones de filarmonía*.

[91] *RedMusical* es un sitio de internet de la Fundación RedCultural presidida por Ramsés Calderón, con sede en El Salvador y es un centro de investigación que abarcará la mayor parte posible de los aspectos de la cultura salvadoreña. En este momento *RedMusical* está migrando hacia *RedCultural* (Calderón: Entrevista virtual. 22 de abril del 2014).

haciendo eco de las voces venidas de los sectores hegemónicos. Sin embargo, esa música nacional está impregnada de formas y armonías europeas decimonónicas, admiradas como los modelos a seguir por las intelectualidades elitistas nacionales. Andrino a lo largo del texto hace gala de su conocimiento sobre la música europea y los principales compositores de época. El autor profundiza sobre la importancia de la música eclesiástica, de la composición *a lo divino*.

Merece resaltarse que este texto tiene un apartado especial para instrumentos no sinfónicos: arpa, piano y guitarra. Aunque no se refiere a un repertorio escrito para nuestro cordófono en estudio, la referencia de este texto escrito a partir de la música del canon muestra alguna presencia de este instrumento, pero aún para esta época no se conoce repertorio salvadoreño. En conclusión, este y otros escritos de Andrino se mantienen dentro del reconocimiento por lo europeo, su música, sus formas musicales y sus armonías, el sentido nacionalista de la música compuesta por compositores nacionales, el reconocimiento por la música eclesial y la música instrumental, patrones que responden al de las élites, por lo que constituye un refuerzo sobre la música aceptada por los sectores hegemónicos.

En 1875 se funda la Sociedad Filarmónica con la dirección de Alejandro Cossuin. En 1879 Juan Aberle (Italia 1846, El Salvador 1930), compositor de la música del Himno Nacional de El Salvador, de origen italiano, se establece a partir de 1896, donde es nombrado Director de la Banda de los Altos Poderes. Compuso varias obras de música de cámara, dos óperas (*Ivanhoe* es una de ellas), la marcha *Morazán* e hizo transcripciones al piano de pasajes de ópera. Además escribió el *Tratado de armonía, contrapunto y fuga*. Este tratado mantiene la doctrina de la musicología europea decimonónica, sus patrones formales y armónicos. Aberle es otro compositor que crea su música a partir de las instrumentaciones aceptadas por la élite. El piano, el canto, los arreglos de arias de ópera para piano y canto, la música religiosa instrumental, los himnos patrios y las marchas forman parte de ese repertorio culto que se escucha en la sociedad.

En 1841, en el Departamento de San Miguel, Juan Guido (italiano), José Martínez y Manuel Navarro (españoles) organizan la primera Banda Militar. En 1845 se inicia la tradición sinfónica en este país, con José Escolástico Andrino[92], quien llega procedente de Cuba y por iniciativa del Obispo

[92] Escolástico Andrino realizó sus estudios con su hermano Máximo Andrino, quien era conocido como el mejor violinista en Centroamérica. Sus principales obras son: Sinfonía

Jorge Viteri y Ungo, funda la primera escuela de formación profesional de músicos con 7 estudiantes. En 1847 inician sus estudios de música en dicha escuela los compositores Rafael Olmedo y Ponciano Cruz. Ya para 1860 una nobel orquesta sinfónica presenta su primer concierto.

El 16 de abril de 1854, Andrino realizó un inventario de las partituras que tenía en su archivo que constó de once folios denominado *Inventario de los papeles de música de José Escolástico Andrino, que salieron de la ruina de San Salvador*[93] *el 16 de abril de 1854*, que consta de aproximadamente quinientos títulos de obras, métodos, libros y colecciones de autores de todo el mundo, con un 50% de obras guatemaltecas, -lo cual da cuenta de la influencia de este país sobre El Salvador- seguido de obras salvadoreñas y las de su propia autoría. Dentro de este catálogo, según comenta Ramsés Calderón (Calderón, Ramsés, 2014), hay repertorio de guitarra de autoría de Andrino.

En 1864 Francisco Dueñas funda la Academia de Bellas Artes, que además de apoyar el arte, es responsable de la creación de una sección musical que se conoce como la Nacional de Música, dirigida por Eusebio Castillo. Antes de finalizar el siglo XIX en Tonacatepeque, Suchitoto, Santa Ana, entre otras ciudades, se crearon también escuelas y academias de música. En 1894 se funda la primera estudiantina denominada Violetas Vicentinas, conformada por 30 mujeres y 4 hombres, tenía como instrumentación: violín, flauta, bandurria, guitarra y violoncello. Aparte de la mención que se hace sobre las obras para guitarra de Andrino, su referencia en el libro *Nociones de filarmonía*, así como el ciclo de obras para guitarra llamado *9 Piezas Íntimas* de Olmedo, la única referencia sobre interpretación de la guitarra que hay es precisamente en esta estudiantina que posiblemente interpretaba música instrumental de salón para amenizar actividades. Con lo que se refuerza la presencia de la guitarra en espacios populares, fuera de los sectores hegemónicos y más ligada al disfrute desde una función más social que estética.

---

en Re (de cuatro movimientos, tiene todas las características estilísticas y formales del clasicismo), la ópera *La mora generosa y el tratado Nociones de filarmonía*. Ramírez Fuentes, http://www.buenastareas.com/ensayos/Historia-De-La-M%C3%BAsica-En-El/2669538.html, p.5.

[93] Lo de la ruina de San Salvador, es debido al terremoto que ese día asoló esta ciudad capital.

El guitarrista Walter Quevedo señala que Andrino es el fundador de la música sinfónica salvadoreña, incluso se menciona como el fundador de la Primera Escuela Profesional de Música en El Salvador. Indica que "*el compositor Esteban Servellón tuvo que reconstruir la Sinfonía en Re Mayor de José Escolástico Andrino, pues solo estaban las partes de clarinete, corno, violín, violoncello y contrabajo*" (*Entrevista personal*. 27 de enero del 2007). El presidente de Concultura, Federico Hernández Aguilar, reconoce la existencia de un escaso testimonio bibliográfico del siglo XIX, pues buena parte de los compositores salvadoreños no resguardaron diligentemente sus creaciones y han llegado amarillentas e incompletas. También señala que la desidia institucional ha sido un factor determinante para que hoy no se pueda disfrutar de la buena música que posiblemente se perdió (Olmedo. 2007: contraportada). Felipe Soto (1885-1913) es compositor, violinista, violoncellista, contrabajista y guitarrista, compuso una serie de himnos escolares, música para pequeñas agrupaciones musicales y para guitarra, reconocido en la época por sus composiciones e interpretaciones al piano de valses de estilo romántico, alumno de Ponciano Cruz, quien a su vez fue discípulo de Andrino (Calderón, 2013: 2).

El compositor Germán Cáceres indica que en El Salvador hay orquesta sinfónica y música sinfónica desde el siglo XIX. Primero con Escolástico Andrino en un estilo muy clásico, concluyendo con Rafael Olmedo Artiga (12 de marzo de 1837-14 de junio de 1899, violinista y compositor), discípulo de Andrino, pero evolucionando hacia el estilo romántico. Ambos compusieron para música orquestal en estilos de música sacra y música de salón.

De Olmedo bajo el formato de música de salón se destacan: *Quejas, Al viento, Las hadas, Una corona*, además de doce misas (algunas interpretadas en la Catedral de San Pedro, Roma, Italia). Se consideró como el único violinista concertista del siglo XIX, ya a los 13 años había tocado el Concierto para violín y orquesta de Mozart. Es autor de numerosas obras para violín, piano y diversos instrumentos, además compuso mucha música para servicios religiosos. Las *9 Piezas Íntimas* las compuso originalmente para guitarra sola, es una colección de obras independientes que el autor comenzó a editar a partir de 1883. Se reconoce como la piedra fundacional de la literatura guitarrística en El Salvador. Las piezas están compuestas en la estructura de danzas de las pequeñas piezas musicales propias de la música de salón: dos polkas, tres valses, tres mazurcas y una marcha, con nombres apropiados para estas obras, a saber: *La Coqueta* (mazurca), *Juanita*

(polka), *Ilusión que muere* (mazurca), *Sagitario* (vals), *El cisne* (vals), *Marcha, El Caballero de la Triste Figura*[94] (vals), *Ilusión Perdida*, (mazurca) y *Polka Nº 2*.

Una lectura de ellas denota un buen conocimiento de la técnica guitarrística por parte del autor, pues utiliza recursos como arpegios, campanelas, glisandos, ligados, intervalos de terceras, una correcta digitación y un adecuado uso de la tesitura del instrumento. La introducción a una edición del siglo XIX enuncia: "*En sus momentos íntimos, escribió, para deleite de sus amigos, la que hoy aparece impresa por primera vez en las siguientes páginas*" (Olmedo, 2007: vuelta de la portada). Las obras son muy bellas, tienen algún aire similar a la música para guitarra escrita por compositores como Francisco Tárrega.

Debe destacarse que este "*deleite de sus amigos*" que se enuncia en la introducción de la edición del siglo XIX de las *9 Piezas Íntimas*, representa una limitación de acceso al público "*culto*" y se restringe a espacios íntimos, familiares, por lo que se reitera una vez más que la guitarra se encuentra fuera de esos espacios de legitimación del campo musical salvadoreño. Son estas exclusiones del campo las que van posibilitando desarrollar esa autonomía relativa que permite ir construyendo lo que son las vías de legitimación de lo que en algún momento será el campo salvadoreño del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

A la llegada de Agustín Barrios a El Salvador reconoce muy complacido la existencia de música para guitarra, con lo cual se refiere a estas obras de Olmedo, las cuales destaca como que revelan la madurez y el buen conocimiento del sistema equisonal de la guitarra. A sus amigos les comentó: "*Ya había guitarra en El Salvador, pues lo revelan las partituras y el contenido de las obras de esas publicaciones*" (Morales, 1994: 29).

En El Salvador ya en el siglo XIX hay un campo musical que valora la música compuesta a partir de los cánones formales europeos, además, se destaca la composición nacional con instrumentos e instrumentaciones hegemónicas (piano, violín, música de cámara, obras eclesiásticas, himnos y marchas) que son favorecidos por la escucha de la élite salvadoreña.

---

[94] Los familiares de Escolástico Andrino indican que algunas obras de Rafael Olmedo fueron escritas por Escolástico Andrino, *El caballero de la triste figura* es una de estas (Calderón. Entrevista virtual. 21 de abril del 2014).

Para concluir, ya durante el siglo XIX es notable la participación de la guitarra en el campo musical salvadoreño, incluso, a pesar de la poca música que se conoce escrita para este cordófono, es de buen nivel. Por ello Agustín Barrios se complació que existiera tan *bella música* para guitarra y ocasionalmente incluía obras de Olmedo y del método de Calderón en sus recitales. Así, la guitarra aparece en El Salvador en el mismo momento de la música sinfónica, aunque no tiene la misma exposición y reconocimiento de la obra sinfónica. El hecho de que haya música compuesta por músicos no guitarristas permite deducir una búsqueda para que adquiriera algún nivel de reconocimiento en el campo musical salvadoreño. Creemos que aún en ese momento eso no fue posible, pues la guitarra se mantuvo lejos de las élites salvadoreñas.

2.2.3 Costa Rica

En Costa Rica los principios de la promoción de la educación pública y la libertad de prensa son promulgados por el presidente Castro Madriz (1847-1849 y 1866-1869). El general Tomás Guardia asume una dictadura con un "*autoritarismo progresivo*", cuestión que es continuada en los siguientes gobiernos[95]. Eran gobiernos menos personalistas que el resto de centroamericanos y tenían un relativo marco legal que permite poco a poco la incorporación a la vida política de los demás sectores sociales.

La sociedad costarricense comienza a sufrir cambios sustanciales que la conducen hacia la modernidad. Un mayor auge económico, cuyo principal producto es el café, europeíza los patrones de consumo y entretenimiento. Los gobiernos liberales realizaron una gran cantidad de obras de infraestructura para poner a San José a la altura de las ciudades europeas. Los gobiernos muestran un interés por "*civilizar*" a la población a través de la educación. Este proceso educativo incidió no solo en la música, sino incluso en la guitarra.

El siglo XIX presenta elementos desde los cuales se va desarrollando la identidad nacional del costarricense: el apego a la tierra, la vida de campo alrededor de las cosechas de café, el guaro en las fiestas presente en las Concherías de Aquileo J. Echeverría. El culto a la Virgen de los Ángeles, la romería y la declaratoria en 1824 como Patrona de Costa Rica, la guerra de 1856 con la figura de Juan Santamaría, la celebración de la Independencia, entre los más destacados. En esta época, lo representativo en la literatura

[95] José Joaquín Rodríguez (1890-1894) y Rafael Yglesias (1894-1902).

del ser costarricense es el concho, que se mantendrá casi hasta la década de 1950. En la plástica, se destacan el arte religioso, la imaginería religiosa al servicio de la evangelización y el culto, así como las esculturas de mármol en las lápidas de la élite. Se dará también una plástica al servicio del poder político, tanto en retrato como en la escultura de estatuas y monumentos de presidentes, héroes y escenas heroicas. Los pintores realistas recrearán escenas de casitas de adobe, iglesias y paisajes campesinos, carretas con bueyes. En la arquitectura hay una tendencia modernista, con un carácter afrancesado, que se destaca en las edificaciones del Barrio Amón y el centro de San José.

A inicios del siglo XIX se creó la Casa de Enseñanza de Santo Tomás (1814). La idea de progreso y alfabetismo propias de la Ilustración llevó a la creación de numerosas escuelas, la gran mayoría de varones. A partir de 1833 se empieza a dar instrucción formal a la mujer, así, aprendían catecismo, costura, bordado y oficios domésticos. En 1847 se reconocen oficialmente los derechos de la mujer a la educación y se crea el Liceo de Niñas. No obstante, hasta inicios del siglo XX los índices de alfabetización de las mujeres eran mucho menores que los alcanzados por los hombres. Durante el siglo XIX se instauran escuelas y colegios, se crean las primeras legislaciones en relación con la educación. En esta misma época se consagran la gratuidad, obligatoriedad y oficialidad de la educación. La música en el siglo XIX era accesoria a la educación, pero a partir de 1880 se comienza a valorar la importancia de la música en el desarrollo del individuo. Esta situación tiene que tenerse en cuenta, pues en el siglo XIX la música solo se aprendía en lo privado y solo se escuchaba en los servicios religiosos, en las presentaciones de bandas, en actividades sociales como fiestas o en conciertos privados. Así, el acceso a la música se tenía desde el poder político que controlaba las bandas, desde el poder eclesiástico que controlaba lo que se cantaba en las actividades religiosas y el único espacio autónomo eran las veladas lírico-literarias, donde se leían textos y se oía música, uno de los instrumentos que se ejecutaba era la guitarra.

En el campo musical, en el siglo XIX hay una escasa formación en los músicos, así como problemas de pago en las bandas. En el año de 1845 se instauró la Dirección General de Bandas, con un decreto que promovía la educación de los músicos y la compra de instrumentos, así como la contratación de José Martínez como profesor de escuelas militares. "*Sin embargo, la atención brindada a este sector del ejército no fue un hecho aislado, ni resultado de un interés especial en el desarrollo del país*" (Vargas, 2004:

35). Hay un fortalecimiento del ejército que no siempre representa un fortalecimiento de lo musical en las bandas, empero, así se inicia un lento proceso de transformación de estas agrupaciones musicales, que en realidad son simples fanfarrias[96].

A partir de 1840 se consolida un nuevo tipo de músico, el aficionado que básicamente pertenece a las más altas élites económicas y sociales, que aprende con músicos extranjeros que estaban asentándose en el país. Las mujeres de estas clases estudian música en forma privada, para entretener a los invitados en las actividades sociales. La mujer en esta época es relegada al ámbito hogareño y su educación se circunscribe a aprender oficios de la casa, a tejer y coser, así como dibujo, baile, canto y algún instrumento musical. Esta ejecución de un instrumento creaba una diferencia de clase, pues las élites hegemónicas optaban por el piano y las clases menos favorecidas lo hacían con guitarra.

Alrededor de la década de 1840 llegan al país nuevos instrumentos, entre ellos, los primeros pianos y partituras con música de moda, entre ellas, arias de ópera. Todo esto da lugar a la formación de sociedades filarmónicas a partir de 1860, como espacios de intercambio social y musical, para formar agrupaciones musicales. La llegada de compañías líricas es acompañada con el deseo de algunos de sus músicos de quedarse en el país, quienes además de dar clases a músicos aficionados, comienzan a dar clases de teoría e instrumentos, con el objetivo de elevar el nivel de los músicos de bandas. Entre estos costarricenses que recibieron formación con los músicos extranjeros están José Campabadal, Vicente Lachner, el padre Gamero y Mateo Fournier.

Además de este impulso, en 1873 se creó el Reglamento de las Bandas Militares, que detalla los toques obligatorios. En 1885 se establecen seis categorías de músicos, con la idea de estimular el estudio y mejorar la conducta. A pesar de esto, no fue posible elevar mucho el nivel de las bandas. Con todo, el público empieza a disfrutar, a partir de 1850, de los toques de retirada, o retretes, que eran conciertos de las bandas al aire libre[97]. Hacia 1870 se da un cambio notable en el papel de las bandas. Al respecto indica María Clara Vargas Cullell "*Su participación en las ceremonias públicas servía no solo para convocar, sino para reforzar la imagen estatal y el patriotismo, dándole brillo y lucimiento*" (2004: 208).

[96] Las agrupaciones militares musicales existen desde la Colonia, participaban en procesiones y celebraciones reales. Sin embargo, no tenían mucho nivel, de ahí que se consideraran fanfarrias, aún en el siglo XIX.

[97] Estos conciertos se mantienen en algunos lugares hasta la fecha, los jueves en la noche y los domingos en la mañana.

La mayoría de los compositores de esta época crean obras para banda, entre los más destacados están: Manuel Ma. Gutiérrez, Rafael Chaves Torres, Pedro Calderón Navarro, Gordiano Morales, Fernando Murillo, Rafael Ángel Troyo y Roberto Campabadal, algunos de los cuales continúan su creación en el siguiente siglo.

Las compañías líricas o de teatro extranjeras necesitaban contratar músicos nacionales con lo cual se hizo notar el bajo nivel de nuestros músicos, así como la carencia de coros. Manuel Ma. Gutiérrez constantemente señalaba la imperiosa necesidad de organizar una orquesta que supliera estas necesidades. Hacia 1880, los músicos profesionales organizaban "*orquestas de salón*" que tenían como finalidad acompañar y amenizar diferentes actividades sociales, esto resultó ser un excelente complemento para el salario de los músicos de bandas y profesores de música.

En la segunda mitad del siglo XIX hay un interés por estimular la participación del público en actividades artísticas, como símbolo de progreso y para propiciar una buena imagen del país. En 1880 se incorpora la música en los programas de enseñanza, como clase de adorno, igual que el dibujo y el ejercicio físico. La clase de música consistía en la enseñanza de cantos cívicos, religiosos y morales. El gobierno apoyó la edición de obras con repertorio escolar adecuado. "*En 1888, publicó la Cartilla Musical de Mateo Fournier, el libro Cantos escolares de Fernández Ferraz y Campabadal y Teoría musical de Manuel Jesús Núñez*" (Vargas, 2004: 213). En 1894, el ABC Musical de Campabadal se declara texto oficial.

Esta segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por una diversificación en los patrones de consumo que generó la diferenciación entre las actividades populares (peleas de gallo) y las actividades cultas (ir al teatro), con lo cual también se vio afectada la música, pues comenzó a diferenciarse la música popular de la música culta. Las veladas y los conciertos se constituyen en actividades musicales realizadas tanto en casas particulares como en espacios públicos, y también brindaron la oportunidad para el desarrollo de los músicos tanto aficionados como profesionales.

La participación de la guitarra se circunscribe a la esfera privada, en las veladas que organizaban las élites o en actividades más sociales, como serenatas o fiestas. Félix Belly, citado por Vargas Cullell destaca que "*una velada en la casa del presidente Mora, en 1858, muestra un ambiente más bien*

modesto, en donde tanto la música como el instrumento utilizado -una guitarra- sugieren un ambiente de intimidad y sencillez" (2004: 45). Manuel de Jesús Jiménez describe a "*doña Ana de Cartabarría, joven noble cuya esmerada educación se basaba en la cocina, la rueca y la música por medio de la guitarra y el canto*" (Vargas, 2004: 70).

También señala que en Liberia se baila con orquesta de flauta, guitarra y marimba, esto por cuanto la música popular se encuentra sobre todo a partir de la conformación de grupos de marimbas con guitarras que participan en actividades sociales de los pueblos.

En la lista de músicos activos en Costa Rica entre 1790 y 1940, María Clara Vargas Cullell enuncia a Alejandro Cardona (Español que inicia su actividad musical en 1852, guitarrista, flautista, maestro de capilla en San Ramón y San José), Pilar Jiménez Solís (1835-1922, guitarrista, cellista, maestro de capilla), Carlos Liebick (Alemán, s.f., profesor de guitarra y violín, siglo XIX) y Enrique Echandi Montero (pintor y guitarrista, inicia la actividad musical en 1891) (Vargas 2004: 283-285).

El historiador Esteban Rodríguez Dobles[98], luego de un exhaustivo estudio sobre la música del siglo XIX, señala que en los expedientes del Archivo Nacional y del Archivo de la Curia Metropolitana no hay referencias particulares de la guitarra. Lo más que aparece son datos sobre ventas de partituras, guitarras o vihuelas y de cuerdas traídas del extranjero, así como profesores de guitarra y de música que ofrecían sus servicios, pero no hay nombres de guitarristas extranjeros que hayan visitado Costa Rica, compositores, obras para guitarra o intérpretes nacionales. De todo lo anterior, deducimos que la presencia de la guitarra en el campo musical costarricense se reduce a la formación y la participación en actividades sociales privadas. Es curioso que los más reconocidos músicos de época (Pilar Jiménez, Enrique Echandi, Carlos Liebick y Alejandro Cardona), tocaban y enseñaban guitarra.

A pesar de lo anterior, se destaca el interés por aprender a tocar guitarra leyendo en pentagrama, incluso la Librería Francesa Española trajo el *Método completo de guitarra* de Dionisio Aguado. Existen otras referencias

[98] Entrevista personal. 2 de abril del 2007. Esteban Rodríguez Dobles es el investigador y recopilador de toda la información de los expedientes del Archivo Nacional y del Archivo de la Curia Metropolitana, siglos XIX y XX, para el libro *De las fanfarrias a las salas de concierto* de María Clara Vargas.

de ventas de métodos de guitarra en distribuidores como Alejandro Cardona[99] y el señor Speranza[100], que no indicaban el autor del método, pero los de más venta fueron el método de Aguado y el de Carulli, ambos publicados en Francia que era el país que más importaba música a Costa Rica.

Los profesores de guitarra hacían arreglos o adaptaciones de obras muy conocidas no solo para enseñarlas en sus clases, sino también para ofrecerlas a la venta. Así anuncia Manuel María Gutiérrez "*la venta de piezas de música arregladas con bastante claridad para piano, guitarra, etc. Entre ellas se encuentran el 14 de Agosto, el doble 14, la Nueva Era, polkas, mazurkas, danzas, contradanzas, marchas* (…) (en Vargas, 2004: 50). *Y el profesor de música Gordiano Morales ofrece sus servicios para arreglar cualquier pieza en guitarra*" (en Dormond, 2007: 43).

En conclusión, la traída de métodos europeos a Costa Rica, la composición de obras basadas en pequeñas formas musicales en los tres países de estudio, el reconocimiento de algunos guitarristas de cierto nivel y de maestros que enseñaban a tocar guitarra leyendo en pentagrama, son algunos de los elementos que van dando cierta estructura y dinamismo a una vida social que se está gestando alrededor de la guitarra. Se va construyendo también un *habitus* alrededor de la guitarra, desde un interés por tocar guitarra leyendo y por aprender de un maestro. Aunque se mantiene el aprendizaje desde la tradición oral, para el acompañamiento de cantos y danzas en las actividades sociales, la sistematización del aprendizaje con un maestro que enseña a tocar guitarra leyendo música va mostrando la existencia de agentes culturales ubicados en distintos lugares del campo musical centroamericano del siglo XIX.

Debe dársele especial atención al ciclo de obras *9 Piezas Íntimas* de Rafael Olmedo, pues es el repertorio localizado del siglo XIX de mayor nivel y complejidad guitarrística, además de que fueron creadas por un compositor que tiene a su haber una gran cantidad de estilos y agrupaciones musicales, que no era guitarrista, al igual Fulgencio Mejía, que contrario a Rafael Álvarez Ovalle, guitarrista que compuso música de distintos formatos. El compositor para guitarra que no es guitarrista es un fenómeno más propio del siglo XX.

---

[99] *Gaceta Oficial de Costa Rica*, 19 de febrero de 1876, citado por Vargas, 2005: 47.
100 *Gaceta Oficial de Costa Rica*, 11 de febrero de 1868: p.2, citado por Dormond, 2007: 40.

A modo de conclusión, la presencia de la guitarra en la época de la conformación de los estados nacionales centroamericanos se circunscribe a los espacios privados, a las veladas musicales en casas de algunas familias de élite, al lado del piano, o bien en ciertas familias capitalinas que no tenían acceso a este costoso instrumento que debía traerse de Europa, pero que encontraron en la guitarra un instrumento apropiado para el aprendizaje del noble arte de la música. Esto siempre tomando en cuenta que la guitarra también se mantiene como instrumento de entretenimiento para el pueblo. Debemos reconocer que algunos compositores del campo musical como Rafael Álvarez Ovalle en Guatemala, José Escolástico Andrino, Felipe Soto, y el más destacado de todos, Rafael Olmedo en El Salvador, componen obras para guitarra, siempre con el formato de *pequeñas formas musicales* que corresponden al estilo de la música pianística y guitarrística europea decimonónica, que se ejecutaba en los salones aristocráticos. Esta incursión de composiciones para la guitarra, instrumento que no responde a los intereses elitistas de los poderes hegemónicos, comienza a señalar un camino distinto al campo musical, lo que podríamos denominar como un cierto grado de independencia de un entorno que se va gestando alrededor de este instrumento.

Los compositores que hicieron algunas obras para guitarra, así como los que tocaban y enseñaban guitarra (junto con otros instrumentos), son reconocidos en el campo musical de cada uno de los países, pero lo que más se ha realzado en los textos de historia de la música siempre ha sido lo que se hace a partir de los instrumentos, agrupaciones, estilos y formas que son tutelados por los poderes hegemónicos, que sirven para fortalecer los valores patrios, religiosos y morales. La invisibilización de los acontecimientos a partir de la guitarra es por estar inmersa en los cantos y danzas de los pueblos, y por estar asociada a las cantinas y las serenatas, en síntesis porque un instrumento de pueblo no puede ser reconocido por la élite, de ahí que se mantiene lejos del poder.

Por otra parte, tenemos lo periférico de lo centroamericano respecto del centro europeo[101], en el reconocimiento de ¿cuál es la primera obra creada por un compositor que no tenga la guitarra como instrumento principal? Históricamente, se indica que es en1920, con la creación del *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy* de Manuel de Falla, es la fecha en la que se escribe la primera obra escrita por un compositor no guitarrista, pero

[101] O como dicen algunos, Centroamérica es la periferia de la periferia Latinoamericana, o sea somos la periferia de la periferia del centro que es Europa.

en realidad se deben ubicar las *9 Piezas Íntimas*, del siglo XIX, como el primer ciclo de obras compuestas por un compositor no guitarrista. Posiblemente, en este caso la calificación del compositor sobre el guitarrista-compositor y el compositor no guitarrista, también tenga que ver con la legitimidad de la guitarra desde el creador, lo que Bourdieu denominaría como un agente del sistema de interacciones (2002: 31). No es lo mismo que solo los guitarristas compongan para guitarra, a que otros compositores no guitarristas creen obras para este instrumento. Si el creador está consagrado en el campo musical se convertiría en un agente más que interactúa en la vía de legitimación de nuestro instrumento. Así, en el siglo XIX, además de su función popular, alrededor de la guitarra se continúa creando un camino hacia la legitimación de un *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

La música centroamericana en el siglo XIX deviene de la música eclesiástica, de la música de bandas y orquestas, aunque coexiste con espacios para la música profana y recreativa. La mayoría de los músicos profesionales tocan en las iglesias, las bandas y las orquestas. Los instrumentistas solistas son en su mayoría músicos aficionados que recrean veladas de concierto o actividades sociales, con el piano[102] o con la guitarra, los dos instrumentos más apropiados para estos espacios. En este panorama, la guitarra, además de ser un instrumento para músicos aficionados que interpretan repertorio europeo demediana dificultad, es también utilizada en los grupos, principalmente junto a la marimba, para amenizar actividades sociales de los pueblos. La guitarra, que vino como instrumento de evangelización, pronto ocupó un espacio en la música popular y profana, donde continuó desarrollándose por su propia cuenta, fuera de la Iglesia y de todas las instancias de poder a su alrededor (bandas, orquestas), pero siempre pretendiéndose crear una vía de legitimación del campo musical centroamericano.

La participación de la mujer en la música es otro elemento similar en cada uno de los campos musicales de estudio. La mujer canta música operística italiana del llamado *bel canto*, toca piano en forma elegante, en general obras con la estructura de *pequeñas formas musicales*[103], pero únicamente lo puede hacer en el ámbito privado, en reuniones sociales o familiares.

[102] El piano es un instrumento elitista entre otras razones por su alto costo. Pero para ambos instrumentos se compone repertorio en formas, estilos y armonías similares, sin embargo, en la élite el piano tiene más aceptación que la guitarra. De ahí que el piano se mantiene en el campo musical y alrededor de la guitarra con su grado de autonomía y sus propias reglas de juego, se vaya conformando un campo de producción guitarrístico en la región.

[103] *La pequeña forma musical* es una forma compositiva propia del siglo XIX europeo, consiste en obras de corta duración con estructura generalmente de lied o canción.

Además del canto y el piano, se menciona que las mujeres también tocan la guitarra, pero creemos que en un sentido más bien popular, con obras más bien de poca dificultad y en agrupaciones como estudiantinas. La mujer aprende música con la misma disciplina con la que aprende a cocinar, leer o bordar, son actividades que deben realizar todas las *señoritas de sociedad* que pertenecen a familias acomodadas de las clases políticas o económicas más influyentes de la época, o que aspiran a ser consideradas dentro de esas clases. Incluso se nota que existen datos sobre algunos guitarristas y compositores hombres de la época, mientras que las mujeres guitarristas y compositoras permanecen en el anonimato de la generalización.

Capítulo 3

Una mirada al campo cultural de Guatemala, El Salvador y Costa Rica durante el Siglo XX

UNA MIRADA AL CAMPO CULTURAL DE GUATEMALA, EL SALVADOR Y COSTA RICA DURANTE EL SIGLO XX

Las exportaciones de café introducen a Centroamérica al mercado mundial. El paisaje agrario centroamericano se llenó de cafetales, cultivo que dominó la vida económica y laboral de la región. En Guatemala y El Salvador prevalecieron los latifundios concentrados en pocas manos, mientras en Costa Rica el café se cultivó en pequeñas y medianas parcelas. El auge económico por el modelo exportador de este monocultivo tuvo su repercusión en las importaciones y en el paisaje arquitectónico de los países de la región. Las capitales centroamericanas comienzan a mostrar construcciones con arquitectura influenciada por el estilo de la *Belle Epoque*, que también fue acentuado en la vida social, con el acercamiento a lo europeo sobre todo por la apertura del Canal de Panamá en 1914 y la construcción de rutas ferroviarias para habilitar los puertos del Caribe regional. El banano también fue un producto exportable, pero las plagas y pestes lo hicieron vulnerable, por lo que no fructificó. Alrededor del banano se creó un campo social autónomo con inmigrantes de la diáspora africana[104].

Según Pérez Brignoli, en la vida política centroamericana la vigencia de las instituciones y las leyes liberales se constituyó en un "*inmenso monólogo de las clases dominantes consigo mismas*" (2000: 127), reglando la renovación presidencial a través de golpes de Estado y elecciones controladas.

Esta es una época de las grandes revoluciones (Revolución Rusa, 1917 y Revolución Mexicana, 1910-1917), que propiciará el desarrollo en América Latina de los primeros partidos comunistas con ideología obrera que simpatizan con lo popular, que se ve en lo artístico, lo cultural y lo político.

En el siglo XX el tema del indígena y su relación con las nuevas naciones centroamericanas,seguía ocupando un espacio importante en el pensamiento de los intelectuales teosóficos de la época. Para Masferrer, Wyld Ospina y Juárez Muñoz, el indígena debía ser incorporado con la condición de ciudadano de pleno derecho, con su propia cultura e identidad.

---

[104] "*La relativa autarquía de las compañías bananeras reforzó, sin duda, ese microcosmos: con sus propios transportes, escuelas, hospitales, sistemas de comunicación y comisariatos, éstas constituían verdaderos enclaves en la espesura tropical*" (Pérez Brignoli, 2000: 127).

En el campo cultural, el nuevo nacionalismo reivindica lo popular en el periodismo, la literatura, la plástica y la política. Casaús señala que hay una red de intelectuales que estuvieron influenciados por las ideas teosóficas, asociadas a un proyecto con pensamiento anarquista, socialista, antiimperialista y proindigenista. Esta red de intelectuales buscan los valores en la identidad latinoamericana, promoviendo una mirada hacia las culturas ancestrales y el rechazo a lo foráneo, sobre todo lo venido de norteamérica. (Casaús y García, 2005: 72). Más adelante veremos que estas mismas influencias se dan en el campo de la música centroamericana, donde la revaloración del tema indígena está presente como elemento identitario en las nuevas composiciones del siglo XX.

Estos intelectuales, estaban "*vinculados a proyectos de corte popular o populistas y con un compromiso público de defensa de las clases subalternas o más desfavorecidas*" (Casaús, 2005: 82). Algunos de los teósofos más conocidos son: en El Salvador, Alberto Masferrer, político, maestro, periodista y poeta, en Nicaragua, Augusto César Sandino, en Guatemala, Carlos Wyld Ospina y en Costa Rica, Joaquín García Monge, que según Casaús y García unifica esta red de intelectuales en la revista *Repertorio Americano*. Estos intelectuales con ideas antiimperialistas son una corriente concurrente, con posiciones no hegemónicas, marginadas del poder.

Se da un arte nacionalista del campesino, el concho, el chapín, lo indígena, para las masas y la iconografía está inspirada en lo popular, están dirigidos a las masas espectadoras. Este arte popular está creado por la élite artística de izquierda, la derecha, por su parte, mira hacia lo europeo.

En el campo musical centroamericano, dominado por los criterios artísticos de las élites políticas y religiosas, el siglo XX inicia con ese romanticismo tardío que caracterizó a toda América Latina, que aún hoy se mantiene en algunos estilos de nuestras músicas.

El pianismo toma protagonismo en algunos países, sobre todo en Guatemala, con un grupo de jóvenes pianistas y compositores virtuosos, cuyas obras serán desde un lenguaje europeo. El piano se mantendrá como instrumento no solo hegemónico, sino que, además, siempre tendrá esa mirada idílica hacia el Viejo Continente.

Durante la primera mitad del Siglo XX la música orquestal es influenciada por las corrientes nacionalistas en lenguajes románticos, en los tres

países de estudio se crean músicas a partir de temas nacionales y la composición en lenguajes románticos y postrománticos. La música descriptiva, entre ella, el poema sinfónico, los ballets y la ópera, son las formas musicales que se utilizan para componer música con revaloración de lo nacional. Todos estos estilos y formas devienen de la música decimonónica europea. Pero hay una diferencia que marca un distanciamiento con lo europeo y es el uso de temas, instrumentos y argumentos desde las culturas indígenas, más adelante se detallará sobre este asunto.

Se continúa con la reafirmación de la identidad nacional a través de la creación de himnos nacionales, himnos a instituciones o celebraciones patrias y marchas para desfiles. Los conciertos de retreta, los desfiles, las procesiones y demás presentaciones públicas de las bandas, así como los conciertos públicos de las pequeñas orquestas, se constituyen en los espacios de presentación de esta nueva música que resalta las características propias de una identidad nacional. Este afianzamiento también se busca a partir de la creación de cancioneros con música infantil y escolar sobre temas educativos, cívicos, religiosos, morales, nacionales y regionales, en forma de cantos o de teatro infantil, que ocupan también un lugar protagónico en esta primera mitad del siglo XX.

Las pequeñas formas musicales de la música de salón se consolidan dentro del estilo compositivo, tanto para el repertorio guitarrístico como para el pianístico centroamericano de esta época. La mayoría de las obras para guitarra son creadas por compositores no guitarristas. Este fenómeno ya se había dado con las *9 Piezas Íntimas* de Rafael Olmedo, en el siglo XIX en El Salvador y se mantiene como una constante en la música centroamericana, pero no es lo común en el repertorio para este cordófono compuesto en otras latitudes[105].

La radio, la vitrola y los discos colaboran en la difusión de la música clásica, pero también en la conformación de un tipo de música popular presentada en agrupaciones como orquestas, tríos, marimba cuache y solistas. La llamada cultura de masas aparece como un elemento importante para la conformación de identidades, como el principal agente transformador de la cultura.

[105] En Sudamérica, México, Cuba o España, el repertorio para guitarra comúnmente es compuesto por guitarristas.

3.1 Guatemala

Se inicia el siglo XX con la tiranía de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), instituyendo el culto a la diosa romana Minerva[106], a quien le celebraban sus propias fiestas: Las Fiestas de Minerva, elogiadas por parte de la prensa y los intelectuales (Santos Chocano, Rubén Darío, entre otros) que se constituyen en legitimadoras de estas manifestaciones tiranas. Estas festividades reflejaron el exacerbado culto de la élite gobernante hacia Europa, vistiendo a la capital guatemalteca con ropajes de la Antigua Grecia y a las mujeres con sus mejores trajes parisinos, todo para hacer parecer que Guatemala era un país civilizado, progresista, moderno y desarrollado. Al pueblo le tocaba admirar la grandiosidad de los desfiles, las competencias y las exposiciones. Los intelectuales, como Rubén Darío, escribieron poemas en honor a estas fiestas. *Las Minervalias* son el ejemplo más claro de la gran admiración y el culto de los sectores elitistas centroamericanos hacia Europa y con ello a todo lo europeo. Son muestras de la contradicción entre la conformación de los estados nacionales y la idealización de todo lo europeo al nivel de su imitación y reproducción. La estética de estas fiestas constituye un mimetismo idealizado de lo europeo.

En este período, en el campo cultural el espacio legítimo por excelencia estuvo ocupado principalmente por la música militar y cívica, los géneros de música de salón para marimba, el virtuosismo pianístico, estos últimos, se dieron a partir de las denominadas pequeñas formas musicales (estudios, preludios, berceuses, nocturnos), venidas del romanticismo europeo. Se da una nueva música orquestal que trae un nuevo nacionalismo desde lo indigenista.

A finales del siglo XIX ya se destacan cinco jóvenes pianistas virtuosos que estudiaron en Europa[107]: Herculano Alvarado, Luis Felipe Arias, Miguel Espinoza, Víctor Manuel Figueroa y Julián González. Luis Felipe Arias compuso, además, el *Himno a Minerva*, que marca el inicio de un voluminoso repertorio de himnos y marchas festivas, de lo cual Rafael Juárez Castellanos es considerado como el compositor más destacado.

---

[106] Al tirano lo llamaban el nuevo Pericles, el gran sacerdote de la diosa Minerva, quien convertía a la Ciudad de Guatemala en una novedosa Atenas Tropical.

[107] Para el espacio de legitimación del campo cultural de inicios del siglo XX, estudiar en Europa era un elemento central para acceder a la consagración. Ello implicaba conocer y apropiarse de una tradición que incluía ciertas técnicas y conocimientos sobre repertorios que constituían el modelo de civilización a alcanzar. A su vuelta a Centroamérica, los estudiosos son más apreciados y reconocidos, en la medida en que se ajustaran y reprodujeran, con la mayor fidelidad, los cánones del modelo al que habían accedido.

La marimba, reconocida como instrumento musical emblema de Guatemala, ocupa un lugar de privilegio desde el siglo XIX. En 1894 se crea la marimba cromática, que a criterio de los especialistas amplía las posibilidades musicales de este instrumento para la armonía tradicional europea[108]. El repertorio marimbístico es compuesto al estilo de la música de salón, utilizando mayormente el ritmo llamado *son típico*.

La valoración del piano y la marimba en el campo musical guatemalteco muestra un binomio identitario contradictorio donde, por un lado, "*lo propio*" es leído desde la mirada eurocéntrica del repertorio pianístico y los pianistas virtuosos y, por otro, "*lo propio*" se encuentra en ese reconocimiento de la marimba y la música popular, cuya síntesis es el son chapín.

En el campo cultural guatemalteco, los ladinos son los encargados de estructurar una nueva identidad nacional utilizando lo indígena como referente de lo nacional. Un idílico pasado mítico, frente a la marginal y degenerada cultura indígena presente en esta época, son muestras de la profunda contradicción que se vive.

El compositor Jesús Castillo es el iniciador de lo que Dieter Lehnhoff ha denominado como "*una nueva postura de valoración consciente de las herencias autóctonas y también de las influencias sonoras del entorno*" (2005: 247). Su primera obra es *Obertura Indígena Nº 1*, compuesta en 1897, pero los musicólogos guatemaltecos consideran que la principal obra corresponde a la ópera indígena *Quiché Vinak* de 1917. Su hermano, Ricardo Castillo, continúa con este estilo, en obras como el ballet *Estelas de Tikal* (1945). El tema del *Popul Vuh* también fue objeto de creación de obras musicales como *La serpiente emplumada* de José Castañeda, o *Popul Vuh* de Rafael Juárez Castellanos. Junto con estas obras también surgieron obras para orquesta y poemas sinfónicos como *20 de Octubre* (sobre la Revolución de 1944) de Benigno Mejía, *Recuerdos de un paseo*, *El mischito* de Miguel Sandoval o *Navidad Chapina* de Oscar Castellanos Degert.

Los compositores-pianistas, los compositores-marimbistas y los compositores de estos poemas sinfónicos crearon obras influenciadas por los

[108] En Quetzaltenango el marimbista y constructor Sebastián Hurtado (los Hurtado, junto con los Ovalle y los Bethancourt son las tres principales familias de compositores marimbistas, tuvieron además importantes agrupaciones de marimba), por recomendación del compositor Julián Paniagua, construye la marimba cromática que sin duda enriquece las posibilidades musicales de este instrumento, sobre todo para la composición de música con las características de la armonía tradicional heredada de Europa.

criterios formales y estéticos de la música clásica europea, con algunas particularidades. Los compositores-pianistas sin duda lo que hacen es imitar lo europeo, tanto en su creación, como en su interpretación. El culto a lo europeo de los pianistas sigue la misma dinámica impuesta por la élite guatemalteca.

Los compositores-marimbistas si bien siguen formas y armonías europeas lo hacen para la marimba cromática que habían "*inventado*" en Guatemala. Era música compuesta desde lo europeo, para ser interpretada en un instrumento propio, que no era considerado elitista sino más bien popular. Recordemos que es Léster Godínez con la Marimba Sinfónica, la lleva al teatro, buscando su dignificación desde un reconocimiento de la cultura hegemónica, sus espacios de consagración y sus públicos.

Los compositores orquestales Jesús y Ricardo Castillo eran parte de las redes intelectuales influencidas por las ideas teosóficas y son coherentes con su obra que revalora temas indígenas con ritmos, melodías, armonías o temas que resaltan lo autóctono, el paisaje sonoro[109] que identifican el ser guatemalteco, la identidad de lo nacional, cuestión que era fundamental para el Estado guatemalteco que buscaba en los más ampliso sectores, la legitimidad y la ampliación de estos espacios legitimadores de su proyecto político. Junto con ellos otros compositores se dedicaron también a resaltar lo indígena como elemento identitario del ser guatemalteco.

Desde otro ámbito musical, se destacan obras en géneros populares modernos como la canción popular ligera basada en esquemas y formas rítmicas de carácter bailable. Los géneros ligeros bailables también se dan en esta época. Ambos se relacionan con la música de salón y gozan de una gran aceptación por parte de los ladinos urbanos.

El salón es un espacio de legitimación de la cultura popular ladina urbana, que busca diferenciarse de lo rural indígena, cuyas manifestaciones no se consideran legítimas, incluso se les niega la posibilidad de ser cultura.

En el campo cultural guatemalteco se dan múltiples expresiones y manifestaciones como resultado de la pluralidad de grupos sociales y étnicos existentes, incluso hay una gran polaridad entre ellas, por la misma polaridad social existente. En la música popular, y a raíz de la tensión política que

[109] En el sintagma paisaje sonoro se incluirán a todos los sonidos que son propios del lugar, sea por instrumentos.

se vive en Guatemala durante esta época, se crea un estilo de canción con mensaje de compromiso político y social, cuyo primer antecedente es la canción *La Chalana* (1922)[110], con letra informal de Miguel Ángel Asturias y otros amigos y música de José Castañeda. Sobre esta obra Lehnhoff indica que "*se convirtió en el himno extraoficial de la juventud universitaria en Guatemala, y desde la fecha de su composición hasta hoy se canta masivamente durante los desfiles estudiantiles de la tradicional* "*Huelga de Dolores*" *que se celebra el viernes de dolores que antecede la Semana Santa. La Chalana reboza de efervescencia juvenil, y la sátira refleja de cierta manera la euforia de la juventud universitaria liberada de la opresión de la dictadura de Estrada Cabrera*" (2004: 301)[111]. Esta canción constituyó un referente de expresión de los grupos sociales cultos, ladinos, urbanos, que fueron críticos y opositores a la dictadura de Estrada Cabrera y que no están legitimados desde el campo cultural guatemalteco, precisamente por ser sectores antihegemónicos.

La guitarra en este campo musical guatemalteco se encuentra presente en dos espacios: como guitarra popular, utilizada para acompañamiento de canciones en serenatas u otras actividades sociales y en la llamada música erudita o clásica, cuyas obras se escriben principalmente como pequeñas formas musicales.

En cuanto a la guitarra popular debe destacarse la proliferación de instrumentos en las poblaciones y aldeas del interior. Al respecto Rodríguez Torselli, citando a Solís, señala que los indígenas de Totonicapán fabrican guitarras de maderas especiales "*y de ellas surten a las poblaciones, las aldeas y las fincas, porque es rara la casa en que no hay uno de estos instrumentos*" (1992: 36). Según datos de Celso Lara, citado por Rodríguez Torselli, la guitarra en el campo popular está firmemente asentada, ejemplo de ello es la utilización en agrupaciones musicales como la orquesta para la *Danza de los veinticuatro diablos* del día de Concepción, que está conformada por tres guitarras e instrumentos de percusión sobre todo indígenas. Se destaca aquí que la guitarra se combina fácilmente con todo tipo de instrumentos, desde los que vinieron de Europa hasta los autóctonos de la

[110] El uso de estas temáticas en la canción es un adelanto al fenómeno de lo que a mediados de este siglo de denominaría como canción protesta y nueva canción ya que surgen como manifestaciones populares.

[111] Con esta referencia se podría estar frente a una de las primeras manifestaciones de este nuevo estilo compositivo, acuñado con el nombre de *Nueva canción* o *Canción protesta*, ya que los estudios musicológicos -ni etnomusicológicos- no han analizado el caso de este tipo de canción en Guatemala.

región. También tiene un espacio en la narración de la poesía popular, cuyas décimas, romances y corridos de pueblo son acompañados por guitarra rasgueada.

En el otro ámbito, el siglo inicia con la notable presencia de Rafael Álvarez Ovalle, quien en su vasta labor musical, fue profesor de música. En este campo formó al guitarrista y compositor Felipe Luis Rodríguez Padilla, quien es el iniciador de una tradición familiar que ya va por tres generaciones de guitarristas. A su lado, también se distingue Pedro Morales Pino, ejecutante y transcriptor de música para el cordófono.

Según reconoce Rodríguez Torselli[112], su abuelo Rodríguez Padilla recibió algunas lecciones de guitarra con Domingo Prat[113], pero básicamente fue autodidacta. Formó también a guitarristas como el hondureño Alejandro Suazo, a su hijo Luis Rodríguez Rouanet[114] (tío del citado Rodríguez Torselli), a José Luis Paniagua y a Antonio Ruiz Silva. Éste último fue el maestro de su hijo Rolando Ruiz Godoy, notable guitarrista contemporáneo. Lo anterior es ratificado por el guitarrista William Orbaugth[115], quien reconoce que la familia de Rodríguez Torselli tiene varias generaciones de guitarristas. Además, considera que Luis Antonio Rodríguez Torselli es el guitarrista que mejor conoce la historia de la guitarra en Guatemala.

En el campo de la composición, el Mariano Valverde (1884-1956)[116], creó el *Preludio para guitarra* en 1934, en la técnica de trémolo[117]. El uso de esta técnica debe destacarse porque denota que el compositor tenía un conocimiento técnico del instrumento. Pero, además, siendo una técnica propia de la guitarra española[118], era conocida por estas latitudes.

---

[112] Entrevista personal. 26 de enero del 2007.

[113] Guitarrista y docente español muy reconocido en su época, también aparece como Prat (Rodríguez: 1992: 10-11, 61, y 1997: 11) .

[114] Rodríguez Rouanet fue discípulo de Agustín Barrios, pero sobre este punto se detallará más adelante.

[115] Entrevista personal, 26 de enerod del 2007.

[116] Compositor, pianista, guitarrista y marimbista guatemalteco, conocido por ser autor del vals *Noche de Luna entre Ruinas*, inspirado en imágenes de la ciudad de Guatemala después del terremoto de 1917, y como director de la marimba Hurtado Hermanos.

[117] El trémolo es una forma de tocar por la cual se da la sensación de prolongación de la nota a partir de la repetición rápida de ésta. Generalmente, se digita pami (pulgar, anular, medio, índice) , donde p toca el bajo y el ami es la nota repetida.

[118] Aunque se encuentran algunos antecedentes del trémolo en obras de J. Dowland (1562-16126), en el final de un *Double* de G. Merchi (1730-1778), en F. Molino (1775-1848) c y con pimia y en un estudio de M. Giuliani (1781-1829), es hasta Thomas Damas (1848-1902), maestro de F. Tárrega, quien publica una obra homónima con las características del trémolo actual.

Hacia finales de esta primera mitad del siglo XX se destaca Enrique Solares, quien compone un variado repertorio para diferentes instrumentaciones, en un estilo neoclásico, con algunas insinuaciones del Impresionismo y el Serialismo. Para guitarra compone *Toccatina*, que está concebida en una técnica más bien impresionista en experimentación constante con nuevas sonoridades, timbres y colores. Esta obra es grabada por primera vez en el 2006 por el guitarrista guatemalteco Joseaugusto Mejía, quien señala: "*Como sucede con la mayoría de los compositores no guitarristas, su desconocimiento de las limitaciones de la guitarra hace que se aventure a desafíos técnicos muy interesantes que abren campo a otras formas de abordar el instrumento* (Mejía, 2006: portada). Al escuchar esta obra se siente un lenguaje muy guitarrístico, aunque está muy llena de colores y timbres.

Para concluir, en Guatemala encontramos un campo musical polarizado, donde la estética mimética de lo eurocéntrico está presente en el repertorio pianístico, los pianistas virtuosos y las obras para orquesta. Con la diferencia de que desde el pianismo el centro de la cultura está en Europa, mientras en la música orquestal se busca la valoración estética de lo indígena, con la utilización de ritmos, armonías, melodías e historias tomadas desde las culturas ancestrales, buscando con ello distanciarse de lo europeo.

Por otro lado, tenemos una guitarra que pugna por legitimarse en este campo a partir de la composición de obras con estilos propios de la academia, pero que está muy imbricada en los espacios sociales populares acompañando danzas y cantos. La marimba reproduce lo propio, lo popular, desde sus creaciones basadas en el son chapín.

Los intelectuales ladinos buscan conformar una nueva identidad utilizando un idílico pasado indígena como referente, que es una contradicción con las condiciones de entonces.

Hay que destacar que existen compositores no guitarristas que escriben para este cordófono en Guatemala, por lo que se denota alguna incursión en el campo musical guatemalteco. Asimismo, se debe reconocer la conformación de alguna escuela a partir de Rafael Álvarez Ovalle, aunque la falta de datos suficientes sobre la formación impide demostrar este hecho, sí se logra destacar la existencia de un maestro y varios discípulos en Guatemala.

3.2 El salvador

Las bases económicas modernas de El Salvador se establecieron en las últimas tres décadas del siglo XIX. Las clases hegemónicas se aferraron al modelo del monocultivo, el cual conlleva a un cambio en materia agraria sobre la tenencia de la tierra, que promueve la producción a gran escala que deriva en una concentración de tierras.

Se da un fortalecimiento del Estado, que no necesariamente fue sinónimo de estabilidad de los gobiernos ni de cambio pacífico. El acceso al poder es protagonizado por los grupos élites con escasa participación popular, a no ser por el ejercicio de la presión a través de levantamientos e insurrecciones. Desde finales del siglo anterior y hasta 1931 se sucedieron una serie de gobiernos estables. Este período se conoce como "*República Cafetalera*", pues el país estuvo gobernado por la élite económica cafetalera u oligarquía criolla (descendientes directos de españoles nacidos en el país) conocida como "*las catorce familias*", quienes se pasaban la presidencia en forma directa. Desde 1931 hasta 1979, se dan gobiernos autoritarios militares-oligárquicos que combinaron la represión política con reformas limitadas para sostenerse en el poder.

En esta época se da la construcción de vías de comunicación como el telégrafo, el ferrocarril, los muelles en los puertos y los vapores que son la prueba del progreso material que vivía el país (Ministerio de Educación, tomo 2:38).

El siglo XX inicia con la misma concepción de lo indígena que se había sostenido desde fines del siglo anterior. Es a partir de 1920 cuando los intelectuales ladinos buscan construir una imagen de El Salvador basada en elementos culturales. Es así como el indio regresa a escena reelaborado por la revaloración del cacique Atlacalt, tomando la vida rural (vida de campo, atributos salvadoreños del ser nacional) como tema para la literatura. Al mismo tiempo, otro grupo de intelectuales de la línea de la teosofía que anteriormente señalamos comienza a reflexionar sobre la problemática social salvadoreña. En este grupo estuvo Alberto Masferrer, intelectual antes mencionado por su importancia en la articulación de redes sociales y de pensamiento no solo en el ámbito local, sino incluso regional.

En el campo musical, lo primero que hay que indicar es que el caos político marcó al país en la primera mitad del siglo XX y la música autóctona

fue restringida casi por completo. Ya señalamos que en el siglo anterior el primer músico académico que llega a El Salvador es Escolástico Andrino, que en su manuscrito *El repertorio musical de Escolástico*, menciona obras que ha compuesto para guitarra, pero hasta la fecha no se han logrado localizar, sin embargo, fue el profesor de Rafael Olmedo quien sí hace el ciclo de obras *9 Piezas Íntimas* para guitarra (Calderón, entrevista personal 21 de abril del 2014).

Uno de los primeros datos musicales del siglo XX es la existencia del *Tratado musical aplicado a la guitarra* de Salvador Calderón[119], publicado en 1910 por la Imprenta Nacional de El Salvador. Consta de 137 páginas, está dividido en cuatro partes y dos apéndices titulados Acústica y Fonación. La primera parte presenta definiciones básicas sobre lectura musical. La segunda parte consta de seis lecciones sobre técnica guitarrística, la tercera parte tiene 15 obras, entre originales de Salvador Calderón y transcripciones para guitarra, la cuarta parte contiene teoría musical y armonía. La sección sobre acústica se refiere a las cualidades del sonido y la última a la clasificación de la voz humana. Sobre el autor, Salvador Calderón, Ramsés Calderón opina que posiblemente se trate de un químico nicaragüense que vivió en El Salvador por estas épocas y se dice que tocaba guitarra[120] (Entrevista virtual. 21 de abril del 2014).

El guitarrista Walter Quevedo-Osegueda[121] opina que el tratado es para aficionados. No estamos de acuerdo con su afirmación, porque analizando su contenido, es un método de iniciación que lleva a desarrollos técnicos y musicales de mucha exigencia, sobre todo en cuanto a los ejercicios y las obras incluidas. Como tratado necesitaría de la asesoría de un maestro, pues no es progresivo, sino ejemplificativo, por lo que requiere mucho una ayuda controlada y crítica.

Este tratado, al igual que la *Regla*, contiene un tratado sobre música, un método sobre técnica guitarrística y repertorio para el instrumento. No se ha logrado localizar otro método similar en ningún país centroamericano[122]. A pesar de que contiene cuestiones técnicas que ya están en desuso, como la ejecución sin uñas o el uso de cuerdas de metal, el apoyo del meñique en la

[119] Cuyas copias posee la autora, facilitadas por el guitarrista salvadoreño Walter Quevedo.
[120] En la guitarra de esta época no extraña encontrarse con un instrumentista que desarrolle también otra profesión.
[121] Entrevista personal. 27 de enero del 2007.
[122] Quizá el más próximo método es el de Putzeys, y más recientemente el de Aldo Rodríguez. De ambos se detallará en el próximo capítulo.

tapa de la guitarra y el uso del pulgar de mano izquierda, es un importante documento para estudiar las particularidades de la ejecución de la guitarra de la época, así como el nivel de dificultad del repertorio incluido. Al igual que se indicó en la *Regla*, la existencia de un tratado implica la presencia de maestros y alumnos, que supone una escuela de guitarra en El Salvador.

La existencia de la *Regla* en la Capitanía General del Reino de Guatemala y del *Tratado* de Salvador Calderón dan cuenta de la búsqueda hacia una sistematización en la enseñanza de los cordófonos pulsados en Centroamérica, elemento que denota un grado de autonomía de una incipiente estructura dinámica de lo que más adelante será el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Pareciera que ya desde el siglo XIX es notable la participación de la guitarra en el campo cultural salvadoreño. Incluso, la poca música que se conoce escrita para este cordófono es de buen nivel. Por ello Agustín Barrios se complació que existiera tan *bella música* para guitarra, por lo cual ocasionalmente incluía obras de Olmedo y del método de Calderón en sus recitales. Así, la guitarra aparece en El Salvador en el mismo momento de la música sinfónica y es compuesta por músicos no guitarristas, por lo que deducimos que es fácilmente introducida en el campo musical salvadoreño.

En El Salvador continúa el desarrollo de la actividad compositiva en manos de Felipe Soto (1885-1913)[123], quien a pesar de su prematura muerte, dejó un repertorio variado, incluyendo obras para guitarra. Soto es conocido como compositor de valses de estilo romántico. Otro compositor destacable de la época es Joaquín Cortés Andrino (padre de los hermanos René y Julio Cortés Andrino, discípulos de Agustín Barrios, 1887-1978), quien vivió buena parte del siglo XX. No era músico de formación, pero compuso obras que reflejan la música de la época.

En materia de formación musical, es en 1928, en el gobierno de Pío Romero Bosque[124] (1927-1931), a iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública, cuando se crea el Conservatorio Nacional de Música, que dos años después, en 1930, tendrá el nombre de Escuela Nacional de Música "*Rafael Olmedo*".

[123] Es reconocido por sus valses.
[124] Suchitoto, El Salvador, 1860, Managua, Nicaragua, 1935.

Entre 1938 y 1939 el director de dicho conservatorio fue Domingo Santos, compositor de oberturas, valses y una marcha patriótica muy conocida por los nacionales llamada *Dios, unión y libertad*. Valga aclarar que, a pesar de que se formó en Italia con Gian Francesco Malipiero, se mantuvo un estilo compositivo del siglo XIX. Ramsés Calderón se encuentra preparando una publicación de obras para guitarra de compositores salvadoreños, en la cual incorpora algunas transcripciones hechas por Domingo Santos (*Entrevista virtual*, 21 de enero del 2014).

En 1940 el entonces director del conservatorio, Raúl Paniagua, inaugura el curso de guitarra, debido a que *Mangoré* se había establecido ya en El Salvador, según los datos dio clases hasta 1944, año en que murió.

En 1944 ingresa Esteban Servellón (El Salvador, 1921-2003) a esta escuela, donde estudió piano, armonio y violín; luego realizaró estudios en Italia y regresa como profesor de teoría y solfeo. En este mismo año asume la dirección Rubén Arauz (formado en el Conservatorio de París donde estudió violín como instrumento principal y piano). En este mismo año se reforma el programa de estudios.

> "*La Escuela Nacional de Música Rafael Olmedo será el centro orientador de la cultura musical en el país, con el apoyo decidido y a través del Ministerio de Instrucción Pública*"[125].

Esta escuela formaba instrumentistas con repertorios europeos, no se incluían obras nacionales ni se le daba importancia a la enseñanza musical. Los estudiantes realizaban su recital-examen anual en el Teatro Nacional, siendo transmitido por las radioemisoras Y.S.P. La voz de Cuscatlán y la Y.S.S. Alma Cuscatleca.

A partir de 1944 se cierra el curso de guitarra a raíz de la muerte de Agustín Barrios, pero se introducen materias como composición, armonía e historia de la música. En 1946 se inicia la formación en piano a cargo de Natalia Ramos. Se debe resaltar que en el caso de El Salvador, el pianismo, tanto en la ejecución como en la docencia, ha estado dominado por mujeres. Esta escuela cambia su nombre a Conservatorio de Música en 1951.

---

[125] Este reglamento está publicado en: Alvarado, Hermógenes y Méndez, Andrés I. *Reglamento de la Escuela* "*Rafael Olmedo*". Diario Oficial de la República de El Salvador, tomo 137, Nº 180, 17 de agosto de 1944 p. 2486-2489.

En 1910 se formó la Sociedad Orquestal Salvadoreña, dirigida por el italiano Antonio Gianolli, institución que en 1922, bajo la dirección del director Paul Müller, se convierte en la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes. En 1950, siendo dirigida por Alejandro Muñoz Ciudad Real (1902-1991), esta orquesta se convirtió en la Orquesta Sinfónica de El Salvador y comienza a interpretar repertorio del siglo XX. De 1962 a 1974, fue dirigida por Esteban Servellón; entre 1974 y 1985, la dirección recayó en Gilberto Orellana, hijo, y desde entonces es dirigida por Germán Cáceres.

De esta época otros compositores reconocidos son: David Granadino (1876-1933), Ciriato de Jesús Alas (1866-1952), Francisco Rubén Díaz Zelaya (s.m.d.), Rafael Quintero (1890-1946) y María Mendoza de Baratta (1890-1978). La composición salvadoreña de esta época se hace a partir de la valorización de lo propio, el regreso a las raíces.

Germán Cáceres critica seriamente la música salvadoreña del siglo XX por continuar desarrollándose al estilo del romanticismo. "*Este romanticismo, en la mayor parte de los casos superficial, reiterativamente fue seguido por todos los que nacieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, convirtiendo a nuestro país en uno de los más desfasados del continente*". (Entrevista personal, 16 de enero del 2009).

Los compositores escribían en estilo decimonónico *pequeñas formas musicales* de piezas de salón, como rapsodias y algunas pocas sinfonías.

Atención especial merece María Mendoza de Baratta, ya que es la primera compositora centroamericana de la que se tiene información, fue pianista y folcloróloga; considerada también la primera investigadora del folclor salvadoreño. En sus obras aborda ritmos típicos, los bailes y las tradiciones. María de Baratta, junto con Jesús Castillo, son los primeros compositores que se preocupan por temas nacionales. En su repertorio sobresale el poema sinfónico *Faisán dorado*. Otras obras, que originalmente compuso para piano, han sido orquestadas como son los casos de *Bacanal indígena*, *Los tecomatillos*, *La campana llora*, además los ballets *Nahualismo*, *El Teocalli*.

En este mismo estilo, se destaca la obra *El Zipitín* de Esteban Servellón (1921), que es una música incidental para la comedia-fábula homónima de Waldo Chávez. La obra más reconocida de Servellón es *Nahulín*, concierto

para contrabajo y cuarteto de cuerdas. Compuso, además, una obra para guitarra y voz y el primer movimiento de una sonata para guitarra[126]. La obra de Servellón es básicamente tonal, con algunas referencias modales.

Esta primera mitad del siglo termina con el surgimiento de un nuevo lenguaje en compositores como Gilberto Orellana padre, a quien la búsqueda constante de nuevas sonoridades lo lleva a la experimentación armónica y a la orquestación. Destacan sus poemas sinfónicos *Fantasía en el bosque, Enmanuel, Ruinas del Tazumal*, entre otros[127].

Los temas indígenas forman parte del repertorio del campo musical de la época, esto es una tendencia de los intelectuales con influencia teosífica, por lo que posiblemente esta música con valoración de lo indígena sigue esta corriente.

Para finalizar este apartado debemos señalar que en la música se mantiene la mirada hacia lo europeo, el estilo es propio del romanticismo decimonónico: formas musicales de salón para instrumentos solistas, sobre todo el piano para las élites, poemas sinfónicos y óperas para grandes agrupaciones.

Los poemas sinfónicos y óperas se asumen desde una postura nacionalista, destacando elementos propios salvadoreños que los identifica como tales. Historias indígenas, personajes indígenas, son algunos de los elementos que se incluyen para darle ese carácter de auténtico salvadoreño. El indio y lo indígena están presentes en la obra musical, también desde una postura de héroes y leyendas mitológicas. Incluso, el repertorio salvadoreño y el método utilizado se hacen siempre con por lo menos un guiño de ojo a lo europeo.

3.3 Costa rica

En Costa Rica, el siglo XX arranca con el ascenso al poder de un nuevo grupo de civiles conocidos como la generación del "*Olimpo*", que según Pérez Brignoli, está conformada por un liberalismo encendido, pero matizado con un leve toque de pragmatismo social durante las presidencias de

[126] El guitarrista Walter Quevedo-Osegueda nos indica que Servellón no concluyó la sonata pues murió. Entrevista personal. 27 de enero del 2007.
[127] Tiene una obra para guitarra, *Introspección*, pero por su lenguaje creemos que es posterior a los 1950, por ello solo la mencionamos.

Cleto González Víquez (1906-1910 y 1928-1932) y las tres de Ricardo Jiménez Oreamuno (1910-1914, 1924-1928 y 1932-1936). El sistema electoral se fue perfeccionando en medio de fraudes y componendas de camarillas políticas, estableciéndose el voto directo en 1913 y el voto secreto en 1925. En 1917 se dio el golpe de Estado al presidente Alfredo González Flores, por parte de su Secretario de Guerra Federico Tinoco. (2002: 100-101).

Los nuevos enfoques mundiales sobre lo que Pérez Brignoli denomina "*cuestión social*"[128] influyen en la organización de círculos de artesanos, obreros e intelectuales unidos en luchas antiimperialistas, que culminan con el nacimiento del Partido Comunista en 1931.

Desde el punto de vista cultural, la sociedad costarricense era desde el siglo XVIII relativamente homogénea, donde la élite incorporó a todos los sectores sociales al sistema político. En el siglo XIX se está construyendo la identidad nacional, al igual que en los demás países de la región, pero cada uno con sus propias características, producto de las circunstancias particulares.

Para las décadas de 1930 y 1940 se profundiza una crisis en el mundo capitalista, estalla la Segunda Guerra Mundial y se trastorna el comercio internacional, gracias a lo cual el precio del café y el banano cae drásticamente. Esta crisis económica y el consecuente malestar social tuvieron respuestas prontas por parte del Estado.

En la década de 1940 se estaba produciendo un nuevo alineamiento de fuerzas sociales. Los sectores medios urbanos, artesanos y obreros tenían mayor movilización e incluso aspiraciones políticas. "*La gran mayoría de los costarricenses clamaba, en síntesis, por una ampliación de las oportunidades económicas y educativas*" (Pérez Brignoli, 2002: 119). El gobierno de Calderón Guardia desarrolla un programa reformista iniciado con la creación de la Universidad de Costa Rica en 1940 y la Caja Costarricense de Seguro Social en 1941, así como el capítulo de garantías sociales y el Código de Trabajo (1943). Estas reformas son apoyadas por la Iglesia Católica, el Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales y el Partido Comunista, en una compleja alianza.

[128] Nos referimos a la Revolución Mexicana, el socialismo europeo, el triunfo bolchevique en Rusia y el movimiento aprista en Perú.

En el campo literario, sin duda, la revista *Repertorio Americano* es una de las creaciones más importantes, pues es aglutinadora de todo lo vinculado con lo popular, lo ecléctico y con diferentes pensamientos. Destacamos, además, dos líneas de pensamiento, por un lado, Joaquín García Monge y Omar Dengo quienes eran ácratas y teósofos; por otro, Carmen Lyra, María Luisa González y Octavio Jiménez, que forman parte del Partido Comunista y de la Internacional Socialista.

En el campo educativo, en 1907 Miguel Obregón introduce una reforma parcial al régimen de enseñanza primaria, postulando una formación más integral, que hasta el momento no existía, poniendo énfasis en la educación física y estética, en la instrucción moral, religiosa y política de la niñez. En 1914, con el nacimiento de la Escuela Normal de Costa Rica, se introduce un punto de vista social en la educación, dando importancia a los servicios culturales de la escuela y su relación con la realidad nacional.

Costa Rica inicia el siglo XX con la intensificación de los programas de música en las escuelas y los colegios, así como con la incorporación de renombrados músicos como maestros de música, entre ellos, José Joaquín Vargas Calvo y José Daniel Zúñiga, quien publicó numerosas antologías de música costarricense. La escuela también jugó un papel importantísimo en la difusión del Himno Nacional de Costa Rica, que tuvo su letra definitiva en el año 1903.

Algunos compositores que nacieron en el siglo XIX compusieron sus obras en las primeras décadas del siglo XX[129], entre ellos, Alejandro Monestel, Julio Fonseca, Carlos Ma. Gutiérrez y José Castro Carazo. Específicamente, Julio Fonseca, Alejandro Monestel e Isaac Barahona se distinguen en esta época como arreglistas de música para banda.

Mientras en Guatemala y El Salvador se estaba creando música alrededor de temas nacionales, en Costa Rica es en 1927 cuando los compositores por primera vez discuten acerca de lo nacional, pues no encontraban elementos musicales que verdaderamente identificarán lo costarricense, incluso se sugirió abrir un concurso al respecto. "*El compositor Manuel J. Freer propuso que se abriera un concurso para* "*inventar*" *un ritmo que sirviera de norma para una música* "*regional o tica*" " (Vargas, 2004: 235). Esto generó una fuerte discusión, pues lo nacional no se puede improvisar o

[129] Además de los mencionados en el capítulo anterior y que continuaron en el siglo XX.

inventar, se crea a través de los siglos, por lo menos así lo creían la mayoría de los compositores. Lo que se propone, entonces, escoger un repertorio para crear una serie de cuadernos sobre música nacional.

Hay tres acontecimientos que impulsan la composición de lo nacional: la organización de un concierto de música sobre temas indígenas del compositor nicaragüense Luis Abraham Delgadillo en 1926[130], la organización de una conferencia-recital sobre música argentina de Enrique Loudet, en 1927, y la visita de Ernesto Lecuona, quien dio un recital con música propia, en 1929.

En 1930 Julio Fonseca, José Daniel Zúñiga y Roberto Cantillano logran organizar un concierto anual de música costarricense. Mucha de esta fue adaptada para banda, pues era el ensamble disponible. De esta época, marcada por lo que Dieter Lehnhoff[131] denomina como *costumbrismo criollo*, que se fundamenta en la búsqueda de la identidad nacional[132], se destacan *Suite tropical* (1932) de Julio Fonseca, *Rapsodia costarricense* (1933), *Rapsodias guanacastecas 1 y 2* (1936) de Alejandro Monestel, el primer ballet *La piedra de Toxil* (1934), argumento de Carlos Salazar Herrera, música de César Nieto. La primera opereta titulada *Rosas de Norgaria* (1937), así como la zarzuela *Toyupán* (1938, ambientada en Cartago) de Julio Mata. Este último desarrolla mucha de su obra al estilo de la *música descriptiva*, entre sus obras están: *Suite abstracta, Suite de nacionalidades, Poema sinfónico El Libertador*.

En 1926 se organiza la primera orquesta sinfónica dirigida por el belga Juan Loots, pero se disuelve en 1927. Será en 1940 cuando se organiza por segunda vez una orquesta sinfónica nacional que permanecerá vigente hasta 1970[133].

En el campo del estudio formal de la música, el Conservatorio de Música se crea en 1942, dos años después, en 1944. pasa a formar parte de la

[130] Luis Abraham Delgadillo es el autor del Himno Nacional de Nicaragua, además, es el autor del primer concierto para guitarra y orquesta escrito en esta región y estrenado por el guitarrista cubano Leo Brouwer.

[131] Según el cuaderno de apuntes personal del curso *Historia de la música contemporánea en América Central* impartido por el Dr. Dieter Lehnhoff, en el DILACC, I trimestre del 2005.

[132] Como se mencionó, esto se da en toda Centroamérica.

[133] Como se verá más adelante el año 1970 coincide con una época en la que se dan las grandes reformas en las políticas culturales del país, por lo que la fecha no es para nada casual.

Universidad de Costa Rica. En 1953 se funda el Conservatorio de Castella, institución preuniversitaria encargada de la formación de artistas a un nivel medio[134].

En esta primera mitad del siglo XX se crearon espacios para la difusión de conferencias y conciertos de solistas y agrupaciones de cámara con buen nivel musical, dentro de estos lugares está el Ateneo de Costa Rica (fundado en 1907), la Sociedad de Instrucción y Recreo (1912), las Asociaciones del Colegio Superior de Señoritas, entre otros.

En el caso de la guitarra, Randall Dormond en su libro *La guitarra en Costa Rica* (*1800-1940*) (2010: 61) resalta la atención especial hacia el compositor y guitarrista alajuelense Abelardo Álvarez, quien era autodidacta y compuso once obras y cuarenta y cinco arreglos para guitarra sola, cuatro obras de cámara originales y varios arreglos, todos incluyen guitarra. Su repertorio se basa en ritmos de danzas tradicionales como vals, mazurka, tango, pasillo y bolero. Según detalla Dormond, su obra muestra un claro conocimiento de la técnica guitarrística, por el uso extensivo del diapasón, el uso del trémolo, el tambor de cuerda cruzada y el pizzicato. La obra de trémolo *El sueño de las hadas* es incluida en los anexos del libro, ahí se nota efectivamente el uso extensivo del diapasón. El uso del trémolo, del tambor, del pizzicato dan cuenta de que Abelardo Álvarez pudo haber conocido y estudiado la obra de Barrios, pues estos elementos están también presentes en la obra de este. Lo anterior podría ser ampliado por el uso de danzas tradicionales y por hacer arreglos de obras costarricenses tradicionales. Como más adelante se verá, Agustín Barrios componía sobre danzas latinoamericanas y hacía arreglos de piezas nacionales. He aquí un primer adelanto sobre la importancia y los aportes de Barrios en Centroamérica.

El oficio de este compositor era de zapatero[135]. Esto es importante, pues se reconoce que en los zapateros había músicos de banda y guitarristas. Además, el gremio de los zapateros fue beligerante en esta época de cambios sociales[136].

---

[134] Esta institución funciona en la mañana como un colegio académico y en la tarde los estudiantes reciben sus materias artísticas.

[135] Este era el oficio también del abuelo de la autora, Mateo Chaves, del que se hablará más adelante, quien fue un importante guitarrista de Santo Domingo de Heredia.

[136] Sería muy interesante hacer una investigación sobre la música y los zapateros en el siglo XX, tomando en cuenta también la zapatería, pues era un sitio de reunión en los pueblos. Por lo menos en Santo Domingo de Heredia la autora recuerda ver zapaterías llenas de personas en las tardes, donde se tertuliaba y se tocaba música. En el caso de la zapatería del abuelo de la autora, se recuerda que algunas tardes la familia improvisaba un público que se reunía a escucharlo tocar guitarra. Igual situación se da en el caso de las barberías en esa época.

Hay otros guitarristas que son mencionados por estudiosos de la guitarra en sus textos[137], entre ellos, Francisco Salazar[138], Guillermo Dittel, Covito Guevara, Walter Bolandi, Juan de Dios Trejos. Además, de acuerdo con el estudio de programas de mano del Teatro Nacional que realiza Randall Dormond para su investigación, detalla dos conciertos destacables, ambos efectuados en el Teatro Nacional: el primero se llevó a cabo el día 23 de marzo de 1935, fue un concierto de un dúo de guitarra conformado por el guitarrista y compositor colombiano Martínez Quintero (guitarra y laúd) y Víctor Mora (guitarra acompañante), que interpretaron obras de ritmos latinoamericanos, así como *Granada* (Isaac Albéniz) y la mazurka *El arpa* (Cardona). El segundo se realizó el 6 de octubre de 1936, llamado concierto "*Gran Fiesta de la Guitarra*"[139], en el cual apareció el denominado Genio de la Guitarra Víctor Mora Salazar (de solo nueve años de edad), quien interpretó un repertorio de arreglos del *Intermezzo de la Caballeria Rusticana* (Pietro Mascagni), *Clemencia* (tango de Julio Fonseca), *Serenata* (Gounod), *Leyenda del beso* (Soutullo y Vert), *La cumparsita* (Gerardo Matos), entre otros (2010: 74). La existencia de un compositor y de varios arreglistas e intérpretes de la guitarra denota cierto nivel de conocimiento musical y manejo de un repertorio de mediana dificultad.

Pero existe otro elemento más que hay que señalar y es la llegada de guitarristas extranjeros al país. En la memoria colectiva de los guitarristas existe la historia de que Andrés Segovia llegó imprevistamente a fines de la primera mitad del siglo XX a Costa Rica y terminó dando un concierto en el Teatro Nacional a solicitud e insistencia de la Colonia española.

Gracias a la radio, a la llegada de las vitrolas y discos en la segunda década del siglo XX, se difunde rápidamente la música, como la clásica, la afronorteamericana y la latinoamericana. El escritor Mario Zaldívar, en su libro *Costarricenses en la música. Conversaciones con protagonistas de la música popular 1939-1959*, detalla que ya para finales de la década de 1930 en Costa Rica había una gran cantidad de orquestas, músicos, compositores y cantantes "*que dan cuerpo a una corriente musical vernácula, influida*

[137] El libro ya mencionado de Randall Dormond, el de Henry Calvo : La guitarra clásica en Costa Rica y en la tesis de Fabrizio Barquero: *Desarrollo de la enseñanza de la guitarra clásica en Costa Rica de 1970 a 1996*.

[138] Como más adelante se mencionará, Francisco Salazar hospedó a Agustín Barrios, de quien además recibió clases.

[139] Donde además se presentaron artistas y orquestas nacionales. El programa estuvo compuesto de recitaciones, canciones populares, oberturas y obras interpretadas por la Orquesta dirigida por Roberto Cantillano y Alcides Prado.

por los movimientos internacionales de gran peso en el continente" (2003: 11). Esto abre un mercado de trabajo para los músicos, todo esto desde el ámbito de lo popular[140].

Durante esta primera mitad del siglo XX, las orquestas populares más destacadas fueron la Orquesta de Hugo Mariani[141], la de Julio Barquero, la de Gilberto Murillo, la de Lubín Barahona[142], la Wilson Boys[143], la Cubero, la Maryval, la de Gil Vega, la Riverside[144] y la Siboney. También surgieron importantes tríos como el Trío Alma de América y cantantes como: Rónald Alfaro, Rafa Pérez, Gilberto Hernández, Jorge Duarte, Francisco Quintana, Edgar Chaves, Oscar "*el Gato*" Fernández, Guillermo Sancho y Carlos Oconitrillo. Gracias a estas agrupaciones se dieron a conocer canciones como *Noche inolvidable* (de Ricardo Mora) y *Recordando mi puerto* (de Orlando Zeledón[145]).

Entre estos músicos populares se destacan en la ejecución de la guitarra Carlos Luis Vargas, quien se inició con su padre y junto con su hermano formó el Dúo de guitarras Vargas, José "*el Negro*" Córdoba, que fue el requinto del Trío Alma de América, Ricardo Mora, quien además fue constructor de guitarras[146] y Mario Chacón, de quien su hijo, Alan, indica: "*Mi padre se inició en la música desde muy niño, con los amigos del barrio, allá en Santo Domingo de Heredia. Uno de sus amigos tocaba la guitarra y fue él quien le enseñó a Mario Chacón los primeros secretos del instrumento*" (Zaldívar. 2003: 260)[147]. Víctor Gandini, el dueño de la orquesta que llevó su nombre, al igual que mi abuelo, eran zapateros que tocaban muy bien la guitarra.

---

[140] Este ámbito es importante mencionarlo, pues en el caso de Costa Rica, algunos de estos compositores fueron guitarristas populares de muy buen nivel.
[141] La primera de gran porte (Zaldívar. 2003: 146).
[142] Las tres anteriores son las más destacadas de la década de 1930 (Zaldívar. 2003: 166).
[143] Interpretaba todo tipo de música de Glenn Miller, Pérez Prado, Rafael Muñoz, Luis Arcaráz y la Billo´s Caracas Boys (Zaldívar. 2003:74)
[144] Su mayor presencia fue en Limón, tocaba en el Black Star Line (Zaldívar. 2003: 150-151).
[145] En muchas ocasiones la autora conversó con él y reconocía que fue compositor de muchas más obras, pero el público solo lo conoció con *Recordando mi puerto.*
[146] Por las guitarras que la autora conoce de Ricardo Mora, puede decir que, a pesar de ser de plywood, tienen una excelente afinación y un lindo timbre. Don Ricardo constantemente se quejaba de la desidia del público para la música nacional, pues prefería la foránea (Zaldívar. 2003: 216).
[147] En este último caso, la autora conoció a ese guitarrista que le enseñó, era su abuelo, Mateo Chaves, a quien Chacón menciona en la canción *Calles de Santo Domingo.*

Por otra parte, en la enseñanza de la guitarra en el ámbito privado, como se mencionó en el apartado anterior, desde el siglo XIX se ofrecían clases de guitarra, donde se enseñaba a tocar guitarra con la técnica española, los métodos y repertorios que se traían de Europa, pero además, con los arreglos musicales que hacían los profesores de guitarra. Hacia fines de ese siglo se le reconoce un nivel importante en la ejecución de la guitarra al pintor Enrique Echandi, quien se había formado en Alemania; en su casa se daban conciertos privados donde él también tocaba. Con este pintor-guitarrista se inicia el siglo XX, que estará marcado por una intensificación del aprendizaje de la guitarra en manos privadas.

En el caso de Costa Rica, la guitarra se consolida en los campos de lo privado y de lo popular, con importantes guitarristas aficionados, muchos de ellos compositores de música en ritmos tradicionales. Aún no se visualiza una guitarra al nivel de los conservatorios de música, pero si estos guitarristas aficionados, que eran excelentes, con un extraordinario dominio técnico y musical del instrumento y su repertorio. La única diferencia con los guitarristas profesionales era que sacaban las obras de *oído*, pero lo hacían muy bien. Incluso muchas de las técnicas de Barrios, como la imitación del tambor o del sonido de la trompeta, adornos, e incluso, hasta el trémolo y el glisando, las ejecutaban con mucho virtuosismo[148].

A inicios del siglo XX ya existía un constructor de cordófonos: Jesús Prada, de origen español, quien también daba clases de guitarra. Su hijo, Manuel Prada, quien también era luthier, se hizo acreedor de la Medalla de Oro en la exposición realizada en el Liceo de Costa Rica en 1937.

En la década de 1930 se destaca Enmanuel Mora Garro cuyas guitarras fueron muy reconocidas[149]. Enmanuel fue el maestro formador de Aristides y Miguel Guzmán, quienes posteriormente se independizaron y crearon Guitarras Guzmán Hermanos[150]. Hubo otros constructores como Nilo Segura en Cinco Esquinas de Tibás, los Brenes en Alajuela y Manuel Cruz en San Ramón (Dormond, 2010: 77-78). Hay una familia que se ha dedicado a la construccion de guitarras de apellido Guzmán, donde se destacan Aristides Guzmán, Omar Corrales Guzmán y los Hermanos Guzmán. De aquí sobresalen las guitarras de Aristides, aunque no pasan de ser guitarras de estudio.

---

[148] La autora enfatiza que su abuelo le enseñó *esos toques* de la guitarra, como él los llamaba.
[149] Incluso fueron admiradas por Agustín Barrios.
[150] La luthería en los Prada es actualmente realizada por Martín Prada que es la tercera generación. Omar Corrales fue discípulo de su tío Aristides Guzmán.

Si bien Nicaragua no es uno de los países de estudio, no podemos pasar por alto que en la primera mitad del siglo XX se crea el primer concierto para guitarra[151] y orquesta en Centroamérica. Lo hizo el más importante compositor de música clásica nicaragüense, Luis Abraham Delgadillo, a quien ya se mencionó como uno de los músicos que influye en la concientización de la necesidad de una música nacional. Este concierto está en Sol Mayor, con cierto aire a la música de Mario Castelnuovo-Tedesco[152] (neoclásico), a quien conoció en sus años de formación en México. Fue estrenado por el guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer en 1956 en La Habana, Cuba[153]. La autora de esta investigación estrenó este concierto en Costa Rica y realizó el estreno sudamericano del este en el año 2010, con la Orquesta de la Universidad Nacional (2008) y con la Orquesta del Conservatorio de Castella (2009) y con la Orquesta Sinfónica de Loja (2010), respectivamente.

En síntesis, los elementos más sobresalientes de esta primera mitad del siglo XX en Costa Rica señalan el inicio de lo que más adelante sería el campo musical costarricense: la consolidación de las bandas, la creación de la primera orquesta sinfónica, los primeros espacios como salas y salones para veladas de música y conciertos, por último, se crean los primeros centros de estudio, conocidos como "*conservatorios*". La composición gira en torno a la definición de lo que es "*lo nacional*", que resulta impuesto por las élites musicales de la época. Las formas musicales del romanticismo decimonónico, sobre todo desde la música descriptiva como el poema sinfónico, la suite de danzas, la primera ópera y el primer ballet, se dan en esta época. Los títulos de las obras musicales señalan un compromiso hacia la búsqueda de lo que se podría definir como una identidad nacional.

---

[151] Hasta esta fecha, además del concierto de Delgadillo, conocemos dos conciertos de Enrique Anleu, uno de Jorge Sarmientos, tres de Germán Cáceres, uno de Manuel Carcache, uno de Álvaro Esquivel (sin estrenar) y uno de Carlos Castro. Salvo Carlos Castro, los demás compositores no son guitarristas, detalle importante de resaltar para su valoración dentro del campo musical centroamericano.

[152] El *Concierto en Re* de Castelnuovo-Tedesco, es el primer concierto para guitarra escrito en el siglo XX, es de tipo más bien modal (gira en torno al re mayor y re menor), con algunas referencias a danzas renacentistas españolas, podría ubicarse como neoclásico.

[153] Walter Quevedo lo ejecutó en el 2006, en Nicaragua, lo dirigió Germán Cáceres (director de la Orquesta Sinfónica de El Salvador y compositor). Ahí notó que faltaba la parte de orquesta del desarrollo del primer movimiento, por lo que tuvo que recomponerlo (se cree que Brouwer lo tenía completo, lo que se está tratando de corroborar).

La guitarra claramente comienza a mostrarse en dos ambientes: el primero desde lo popular con la creación de agrupaciones como tríos, orquestas de cuerdas, donde este cordófono tiene una presencia primordial. Un segundo ambiente, que es aún incipiente, se da con las primeras señales en torno a un instrumento que busca la legitimidad en el campo musical costarricense. Guitarristas empíricos, que tocan música "*punteada*", sacaban de oído piezas conocidas y las tocaban en versiones libres que ellos mismos hacían. Algunos leían y escribían su música en el sistema de notación musical llamado pentagrama. Las obras creadas para guitarra durante este período se hacen desde las llamadas pequeñas formas musicales de la música de salón, con influencia de la música europea del siglo anterior para instrumentos solísticos. El guitarrista y compositor más destacado de la época fue Abelardo Álvarez. Se organizaron conciertos de guitarra con músicos locales y Costa Rica es incluida en las giras de conciertos de guitarristas extranjeros.

Ya se pueden destacar más elementos presentes en el país que continúan reafirmando la conformación de un campo de producción guitarrístico. Se cuenta con un grupo de guitarristas, de compositores, de obras, de centros de enseñanza y de espacios para conciertos, todo alrededor de la guitarra y con un cierto grado de autonomía con respecto al campo musical. Tal vez aún no podemos proponer la existencia de agentes culturales y de una jerarquización de los sujetos participantes en este campo en conformación, pero sí podemos hablar de la existencia de actores alrededor de la guitarra.

Durante la primera parte del siglo XX, la música está al servicio de la búsqueda y el fortalecimiento de una identidad nacional homogénea que los sectores hegemónicos pretenden, por ello la determinación de un ritmo o ritmos nacionales se convierte en una constante en la música de toda la región. Las formas musicales utilizadas para componer obras orquestales sobre todo son descriptivas, como el poema sinfónico, que permite abordar temas como el idílico pasado indígena y los héroes nacionales, esta misma misión la cumplen las óperas y los ballets. Las canciones e himnos patrios, así como marchas creadas para ser interpretadas por las bandas, siguen reforzando lo nacional. Los compositores dedican muchas páginas de creación a las pequeñas formas musicales de instrumentos solísticos como el piano. Formas musicales, instrumentaciones, armonizaciones y la característica de lo nacional conforman una mirada imitativa de lo que se estaba haciendo en la música europea del siglo anterior.

En el caso de la guitarra, continúan dándose y acentuándose elementos que permiten visualizar que los grados de autonomía en torno a este cordófono, con respecto al campo musical de cada país, van en aumento. Así, en El Salvador hay un método para guitarra. En los tres países hay un grupo de guitarristas intérpretes, composiciones basadas en pequeñas formas de música de salón. Alrededor de la guitarra se va conformando un público y se van creando espacios como salas para conciertos, esto se reafirma cuando encontramos que Centroamérica se incluyó en las giras de conciertos de guitarristas extranjeros. Uno de ellos es Agustín Barrios, Mangoré, guitarrista y compositor paraguayo que radicó en Centroamérica hasta su muerte en 1944, situación que se ampliará inmediatamente en el capítulo siguiente.

Capítulo 4

La Escuela Mangoreana de Guitarra en Centroamérica

LA ESCUELA MANGOREANA DE GUITARRA EN CENTROAMÉRICA

Los recuerdos de la estadía de Agustín Barrios aún están presentes en nuestra región. En Guatemala, la Familia Rodríguez Torselli se autodefine como los discípulos del maestro guaraní. En El Salvador, varias personas estudiaron con Barrios, pero básicamente se trata de Carlos Rodríguez Payés, quien además compuso obras en un estilo mangoreano, y de los hermanos Bracamonte, compiladores de música y recuerdos y Cándido Morales, profesor de guitarra, iniciador de los más importantes guitarristas salvadoreños del presente. Cada uno de ellos escribió un libro-anecdotario sobre Mangoré, juntos participaron en la conformación de un museo y de la Fundación Agustín Barrios, que, además de mantener vivo el recuerdo del Maestro, se constituyó en la más importante escuela de guitarra de su país. En Costa Rica, vivió muchos años el profesor salvadoreño Bracamonte y pretendió mantener una escuela mangoreana. Además, su dilecta discipula Julia Martínez Quesada, permanecerá en la historia a partir de la bella barcarola que el maestro Barrios compuso en su honor.

Muchos dicen que *Mangoré* no hizo más que formar guitarristas que se dedicaron a este cordófono por afición, pero se debe reconocer que hay un estilo mangoreano de composición que han seguido sus discípulos, así como una forma de interpretación que posiblemente responde a una tradición que deviene de sus enseñanzas. No fue un maestro en el sentido estricto de la palabra, no daba clases formales de composición y en cuanto a la guitarra, sus viajes le negaron la posibilidad de la constancia que requiere este proceso de aprendizaje. Pero su estilo de tocar es recordado a través de grabaciones y testimonios, y su estilo compositivo es imitado por sus fieles discípulos. Con este fenómeno mangoreano iniciamos la segunda mitad del siglo XX, con una visibilización y reconocimiento de la guitarra, quizá gracias a la presencia del maestro guaraní.

Desde la guitarra, ya en el siglo XIX, se había llamado la atención a compositores no guitarristas como Álvarez Ovalle, pero es en este período cuando se incrementará el interés hacia el cordófono. La exploración de recursos sonoros de los compositores no guitarristas y el uso de elementos de la tradición popular son las principales características que se desarrollan en las obras creadas en Centroamérica. Estas características exploratorias ya habían sido iniciadas por el compositor brasileño Heitor Villa-lobos,

sobre todo a partir de *Douze Etudes* que presentan elementos percusivos y tímbricos que señalan un nuevo camino para "*tocar la guitarra*" y se amplían con elementos absolutamente innovadores en la composición del cubano Leo Brouwer. Todo ello, unido a la influencia directa que ejerció la presencia en la región de Agustín Barrios, *Mangoré*, nos acerca cada vez más a lo que más adelante denominaremos como *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Los autores de esta época tendrán como común denominador el uso de elementos rítmicos y melódicos tomados de la tradición popular. El uso de estos elementos, junto con las características particulares destacadas en las músicas que se podrían denominar de vanguardia y en las neorrománticas mangoreanas, se podrían reconocer como las influencias estéticas visibles en el actual repertorio centroamericano de guitarra, resaltando que algunos de estos elementos podrían constituirse en los rasgos específicos de un estilo centroamericano en las obras para guitarra. Para comprobar lo anterior, se analizarán brevemente las características estéticas presentes en las obras que más difusión han tenido, ya sea en conciertos o grabaciones.

Agustín Pío Barrios Ferreira, también conocido como *Nitsuga*, *Mangoré*, es el compositor y guitarrista latinoamericano más importante de la primera mitad del siglo XX. Nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones en Paraguay. Ya a los nueve años compone dos mazurcas y un vals. Estudió guitarra con Gustavo Sosa Escalada y teoría musical con Nicolino Pelligrini. Durante 15 años permanece dando conciertos en las ciudades más importantes de Argentina[154], Brasil, Uruguay y Chile. En estos cuatro países ya existía un gran movimiento guitarrístico, desde principios del siglo XIX, con conciertos de guitarristas sudamericanos y europeos. Según Eloy Cruz, el 22 de noviembre de 1923 Eduardo Fabini y Agustín Barrios dieron un concierto en Minas, Uruguay (Cruz, 1993: 53).

En 1932 Barrios inicia una extensa gira de conciertos por Ecuador, Colombia, Bolivia, Perú, Chile, Venezuela y diversas islas del Caribe. En 1933 vive por temporadas en Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, El Salvador, Guatemala y México. En 1935 viaja a España, Bélgica y Alemania. Regresa en 1936 a Venezuela. En 1938 vuelve a Costa Rica, pero por una dolencia en el corazón "*algunos especialistas le indicaron que buscara*

[154] Durante esas giras, tuvo un breve contacto con María Luisa Anido, quien reconoce "*me encantó su música*". (Rodríguez, Aldo: 44)

para vivir un país de clima cálido a fin de que mejorara su salud" (Morales, 1994: 26). Por ello, en 1939 se traslada a El Salvador, donde da constantes recitales privados y conciertos, además, se le nombra profesor en la Escuela Nacional de Música "*Rafael Olmedo*". El 7 de agosto de 1944 muere en San Salvador.

Esta breve reseña de sus giras de conciertos nos resulta muy valiosa, pues Mangoré es el primer guitarrista de trayectoria internacional que viene a Centroamérica, da conciertos, compone obras y crea escuelas en cada país en el que vive. Recordemos que Barrios reconoce que cuando llega a El Salvador ya había guitarra en este país, existía el método de Salvador Calderón y las *9 Piezas Íntimas* de Rafael Olmedo.

En Sudamérica, México y España, principalmente, la guitarra ya tenía un espacio. Desde la segunda mitad del siglo XIX, en España, Francisco Tárrega en compañía de sus *discípulos* Emilio Pujol y Miguel Llobet se dan a la tarea de sistematizar una técnica para el instrumento, transcribir repertorio de autores como Bach, Scarlatti, Albéniz, Granados y Falla, componer repertorio y dar conciertos, con que dan gran difusión a este instrumento. Esta tarea es continuada durante casi todo el siglo XX por Andrés Segovia, quien pidió obras por encargo a compositores como Villa-lobos, Ponce, Turina, Torroba, Castelnuovo-Tedesco, quien, además, junto con Barrios, llevaron la guitarra a vastos públicos en todo el mundo. La primera obra de un compositor no guitarrista escrita en el siglo XX fue *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy* (1920)[155] de Manuel de Falla, que fue compuesta en tres versiones diferentes: para orquesta, para guitarra y para piano. Este es el mundo, el campo de producción guitarrístico en el que convive Agustín Barrios en su época.

Hay una particularidad que se debe comentar respecto del compromiso hacia la identidad latinoamericana, el nacionalismo y el gran compromiso social que tenía Agustín Barrios hacia lo que él denominaba su raza. Como más adelante indicaremos, sobre todo en el caso de Costa Rica, este compromiso de Barrios lo hacía llevar su música a pueblos alejados de las capitales de los países que visitaba. Según señala Richard Stover en el libro *Seis rayos de plata* (2002: 123) Agustín Barrios, tal vez desilusionado por la

[155] Como ya hemos señalado, esta afirmación contrasta con la obra de Rafael Olmedo, quien conoce la guitarra, pero no es guitarrista, deberemos ahondar más, para determinar si la primera obra de un compositor no guitarrista podría ser *9 Piezas Íntimas*.

falta de éxito con su nombre Agustín Pío Barrios, decide presentarse vestido de indígena en sus conciertos, con el torso denudo, penacho de plumas y falda, además, autodenominarse *Cacique Nitsuga Mangoré*[156].

El repertorio de esta época es constituido por obras de las pequeñas formas musicales. La música española y latinoamericana se basa en ritmos o melodías tradicionales y así es también la música de *Mangoré*. Sin embargo, hay que aclarar que estas pequeñas formas no escatiman en cuanto al uso de recursos técnicos y virtuosísticos. En el caso del repertorio mangoreano debe destacarse que el guitarrista se enfrenta a obras de un gran lirismo, con mucha riqueza melódica y rítmica, pero de una gran complejidad técnica, que exige un perfecto dominio del instrumento.

Según indica José Cándido, (Morales, José Cándido. 1994: 26) discípulo de Barrios en El Salvador, problemas del corazón lo conducen a tierras centroamericanas. Ahora, una de las inquietudes que nos asalta es, ¿podríamos delimitar su obra en cada uno de estos países? Parece que existen elementos suficientes para seguir unas cuatro generaciones de guitarristas de la escuela mangoreana, así como la especificación de la obra que produjo en cada uno.

Mangoré, a su llegada encontró tierra fértil para trabajar, guitarristas con deseos de aprender de su técnica y repertorios. Además ya existían luthiers reconocidos, en El Salvador, Manuel Gálvez (1910) de origen español, tiene una familia que aún hoy continúa construyendo guitarras. Bernabé Mónico es otro constructor de quien Barrios reconocía un buen balance sonoro en sus guitarras. En Guatemala, los luthiers de Totonicapán y en Costa Rica sobre todo las familias Guzmán y Prada.

A partir de la primera mitad del siglo XX, los más importantes guitarristas internacionales incluyen Centroamérica en sus giras de conciertos y el punto central de esta época es el eje integrador de nuestros países: Agustín Barrios, *Mangoré*, quien, como ya hemos indicado, pasa los últimos años de su vida en (1930-1944) en estos tres países, en los cuales compuso obras, dio conciertos y formó discípulos. El detalle de cada uno de los campos musicales lo desarrollaremos seguidamente.

[156] *Nitsuga* es el anagrama de Agustín y *Mangoré* era el nombre de un jefe de los Timbúes de origen guaraní.

4.1 Mangoré en guatemala

En Guatemala, según indica Rodríguez Torselli: "*el movimiento guitarrístico guatemalteco durante la primera mitad del siglo XX se vio influenciado por el surgimiento de dos figuras guitarrísticas a nivel Mundial: Los Maestros Andrés Segovia y Agustín Barrios* "*Mangoré*", *este último con notable influencia en Guatemala, pues radicó cerca de diez años en la Ciudad donde ejerció la docencia*" (1992: 38)[157].

Parece imposible que Barrios haya permanecido tanto tiempo en Guatemala, pero de esta cita lo que queremos resaltar es su presencia y trascendencia en el movimiento guitarrístico guatemalteco. En El Salvador existen instituciones y personas que salvaguardan la obra mangoreana, como la Fundación María Escalón de Núñez, la Academia Nitsuga Mangoré, discípulos directos del guitarrista, como José Cándido Morales, Carlos Rodríguez Payés, Roberto Bracamonte, entre otros. Mientras en el *campo de producción guitarrístico guatemalteco*, únicamente la línea de la familia Rodríguez Torselli es la que mantiene la escuela mangoreana, pero en un círculo muy cerrado.

En 1940, estando Barrios en Guatemala, se le solicita al entonces presidente general José Ubico Castañeda, que nombre a *Nitsuga Mangoré* como Catedrático de Guitarra en el Conservatorio de Música, pero dicha solicitud fue denegada. Según Antonio Ruiz Silva y Luis Rodríguez Rouanet, citados por Rodríguez Torselli: "*La razón que dio Ubico para no nombrarlo como catedrático fue que* "*La guitarra era un instrumento de Cantina*"" (1992: 42), y, ante esta respuesta, Rodríguez Torselli hace el siguiente comentario: "*sin tomar en cuenta que … en lo que a cultura respecta, que con ese instrumento "de cantina" se compuso la música de Nuestro Himno Nacional*" (1992: 42).

Sobre esta historia narrada por Rodríguez Torselli, Ramsés Calderón indica que durante 1940 Barrios estuvo en El Salvador, que pudo haber viajado por tierra a Guatemala, pero él desconoce que Barrios tuviera algún interés para quedarse en Guatemala, pues ya había escogido quedarse en El Salvador.

La guitarra aún no ha logrado ingresar a los conservatorios o escuelas de música oficiales en Centroamérica, en la formación permanece al margen

[157] Regino Sáinz de la Maza es otro guitarrista que Anleu recuerda que se presentó en Guatemala.

de estos centros. La manifestación de Ubico viene a mostrar de una forma llana y transparente, el sentimiento que en torno a la guitarra se tiene en los sectores hegemónicos de la época. La guitarra es un instrumento que si bien viene de Europa, al involucrarse en las manifestaciones sociales del pueblo, es excluida de los espacios de consagración de la élite cultural. En los conservatorios solo entrarán los instrumentos que se necesiten en las orquestas y en las bandas, además del piano que es el instrumento por excelencia de las clases más privilegiadas. Aunque ya existen centros de formación es hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX cuando se le abre un espacio en los conservatorios, pero por ahora solo se aprende en clases privadas.

Hasta la década de 1970 se crean cursos de guitarra en el Conservatorio de Música de Guatemala, pero según comentarios de Enrique Anleu, William Orbaugh y el mismo Rodríguez Torselli, nunca ha funcionado bien. Más adelante conoceremos más sobre la historia de este conservatorio.

En cuanto al papel de Barrios en el *campo de producción guitarrístico guatemalteco*, el único discípulo directo es Luis Rodríguez Rouanet, quien únicamente formó a su sobrino Luis Antonio Rodríguez Torselli[158], este último tiene varios alumnos privados[159].

Además de los discípulos que Barrios dejó en cada país que vivió, también es importante anotar el repertorio que compuso en ese país. Por el momento destacamos la obra *Tema y variaciones sobre un tema de Tárrega* (*Lágrima de Tárrega*), que compuso en Guatemala, aunque nos comentaron que son dos obras.

Debemos recordar que Rodríguez Rouanet no es el único guitarrista guatemalteco de esa época. Existía un ambiente guitarrístico más amplio, un repertorio de compositores no guitarristas e instrumentistas como José Luis Paniagua, Antonio Ruiz Silva, ambos también compusieron varias obras para este cordófono, Juan José Oliva, además, transcribió un repertorio para guitarra. Asimismo, llegan guitarristas internacionales como Regino Sáinz

[158] Tuvimos la oportunidad de observar algunas interpretaciones en vivo de Rodríguez Torselli, quien casi no puede tocar pues padece de artritis. Escuchamos el Himno Nacional de Guatemala en la versión original de Álvarez Ovalle y *Minueto de la Regla*. Observamos que efectivamente su mano derecha tiene las características de la escuela española, el sonido, timbre y ataque del estilo mangoreano.

[159] Esta referencia es dada por Rodríguez Torselli y fue confirmada por William Orbaugh, quien concuerda con que Rodríguez Rouanet es el único discípulo que formó Barrios en Guatemala.

de la Maza y Andrés Segovia. De ahí que podríamos concluir que la llegada de Barrios viene a enriquecer un *campo de producción guitarrístico guatemalteco* que ya existía[160].

Rodríguez Torselli indica que su familia es descendiente de la Escuela Mangoreana Guatemalteca, es su forma de legitimarse, un conocimiento familiar que se ha transmitido en varias generaciones. Hay otros guitarristas y compositores que no son mangoreanos, pero que mantienen también actividad en el campo. La presencia de *Mangoré* vino a dinamizar el incipiente *campo de producción guitarrístico guatemalteco* agrupándolo en dos, dependiendo si se es o no discípulo de la escuela mangoreana. Ya encontramos varios actores del campo, guitarristas y compositores: José Luis Paniagua, Antonio Ruiz Silva, Juan José Oliva y Luis Rodríguez Rouanet, que con sus obras, conciertos y clases privadas van creando una dinámica en torno a la guitarra.

Hasta la década de 1980 pareciera que la única forma de legitimarse en la guitarra centroamericana fue estudiar con Agustín Barrios o alguno de sus discípulos. Sin embargo, estamos hasta esa época aún en un campo incipiente, en formación, que sin duda vino a dinamizarse con la presencia de Barrios. La llegada de guitarristas internacionales como Sáinz de la Maza, Segovia y el mismo Barrios, visibilizó a las élites legitimadoras del campo musical que existe una guitarra distinta a la que se usa en cantos y bailes populares. Evidenció la existencia de una guitarra con un repertorio europeo, que comienza a entrar a las salas de concierto. Con todo, sigue sin poder entrar a los conservatorios y escuelas de música oficiales.

4.2 *Mangoré* en el Salvador

En El Salvador, sin duda alguna, la presencia de Barrios está más documentada y preservada. Aquí tenemos un *Mangoré* guitarrista, compositor y docente, por lo que habrá que dedicarle un espacio a cada una de estas facetas.

Barrios, durante los últimos cuatro años de su vida que vivió en este país formó varios discípulos, que a su vez hicieron una escuela mangoreana de guitarra que se mantiene hasta nuestros días. Entre sus más destacados discípulos están: Carlos Rodríguez Payés, médico, guitarrista y compositor,

[160] Reafirmamos lo anterior, pues hasta hace unas décadas se creía que la guitarra guatemalteca nace con Barrios.

José Cándido Morales, educador y guitarrista, Luis Mario Samayoa y Cecilio Orellana, además compositores: Roberto Bracamonte, oftalmólogo y guitarrista y su hermano Francisco Bracamonte, guitarrista y docente.

Para Morales, la lista es mucho más amplia:

> "*Fueron doce los persistentes, los que creyeron que eran capaces de tocar la guitarra sometida a la escuela de la técnica.*
> *Estos doce fueron los siguientes: Dr. Rafael Antonio Carballo, Dr. Roberto Bracamonte, Dr. Luis Mario Samayoa, Br. Francisco Bracamonte, contadores: Benjamín Cisneros, Rubén Urquilla, René Cortés Andrino, Julio Cortés Andrino, lo mismo que el notable músico Cecilio Orellana, también Víctor Manuel Urrutia, Jesús Quiroa y el que esto escribe*" (1994: 118).

Una mención especial merece el compositor Cecilio Orellana (Santa Catarina, El Salvador, 1908-2007) quien estudia contrabajo en la Escuela Rafael Olmedo, donde luego es profesor. Cecilio es uno de los estudiantes más asiduos y responsables de Agustín Barrios durante los cuatro años que duró su formación (http://www.redmusical.org/homenaje/index.php).

Todos estos discípulos, además, son los que se encargan de recopilar partituras originales, programas de mano de sus conciertos, comentarios periodísticos, historias de vida, en fin, todo aquel material que sirva para mantener viva la imagen de Mangoré. Actualmente el guitarrista de la escuela mangoreana que se mantiene activo como docente y concertista es Walter Quevedo-Osegueda.

A raíz de que en este país es donde Barrios compone la mayoría de sus estudios y donde dejó más discípulos, es que proponemos que acá desarrolló una mayor labor docente. El género musical denominado *Estudio* tiene como finalidad resolver cuestiones técnicas o musicales, por ello está muy ligado a la docencia. Recordamos algunos de estos estudios: *Estudio para ambas manos, Estudio de ligados* (*en La Menor y en Re Menor*), *Estudio de concierto, Estudio inconcluso, Estudio de cejas, Estudio en Si Menor, Estudio* y *Preludio en Sol Menor, Vals Estudio en Re Mayor*; además, también compuso otras obras como *Villancico de Navidad*, *Gavota en Sí* y una de sus más bellas obras, el *Gran Trémolo*[161], también conocida como Una *Limosna por el Amor de Dios*. Para ampliar el repertorio guitarrístico que

[161] Esta es la última obra que compuso, es su obra póstuma.

utilizaba con sus discípulos, Barrios acostumbraba a transcribir para guitarra (como solista o en dúos, tríos o cuartetos) obras escritas para otras instrumentaciones.

A pesar de la abundante obra de Barrios, este no creó ninguna escuela de composición, tal y como hizo con la guitarra. Pero analizando el repertorio de los guitarristas compositores como Rodríguez Payés y las transcripciones de Samayoa y Orellana, se reconocerá la influencia en las técnicas compositivas empleadas. El uso de arpegios muy extendidos, de fraseos muy fluidos, contrapuntos e incluso de armonía aún tradicional, son recursos que encontramos en las obras de sus discípulos guitarristas.

Su actividad como concertista sin duda fue intensa, daba tanto conciertos públicos como privados. Mezclaba un repertorio europeo (de transcripciones hechas por él y originales para guitarra) con obras de su autoría. Por lo que se puede observar de algunos de sus programas de concierto, podía manejar un repertorio suficiente para cinco conciertos. Por ejemplo, entre julio y setiembre de 1939, observamos que cinco programas completos de concierto que no se repite una sola obra (1994: 92-100). El repertorio que presenta es de alto nivel técnico y musical. La posibilidad de tener memorizado un repertorio de aproximadamente cinco horas denota su extraordinario talento, pues esta faena requiere de un gran desarrollo musical y técnico, alcanzable por muy pocos.

El Salvador era una tierra fértil para el desarrollo de la música, tenía el apoyo del poder político, había un conservatorio, personas interesadas en la guitarra y dos famosos luthiers: Manuel Gálvez (1910), de origen español que viaja a El Salvador, cuya familia actualmente se dedica a la construcción de guitarras y, Bernabé Mónico, de quien Barrios indicó que hacía guitarras que tenían un buen balance sonoro. Estas particularidades hicieron que Barrios desarrollara una escuela de guitarristas que también tomaron elementos compositivos en El Salvador, mucho más amplia que la que desarrolló en ningún otro país.

Barrios preparaba en la técnica guitarrística, además, incluía una formación en historia de la guitarra. "*Barrios deja una escuela técnica en El Salvador*" (Calderón. *Entrevista virtual*: 21 de abril del 2014).

La presencia de Barrios es fundamental para la guitarra salvadoreña. Aquí claramente hay una escuela mangoreana que ya está formando una

cuarta generación. Toda la guitarra que se da en El Salvador depende de la escuela mangoreana. Había guitarra antes de Barrios, pero una vez que él vive en este país y forma discípulos, toda la guitarra se limita a la escuela mangoreana y sus maestros, aún hoy las nuevas generaciones son sus discípulos de cuarta generación. En el *campo de producción guitarrístico salvadoreño* ser discípulo de *Mangoré* está totalmente arraigado en el *habitus*, al punto de que no se puede entender un estudio de guitarra si no es a partir de Barrios. La pugna que se da y que brinda dinamismo en el campo es la definición de ¿cuál es el mejor discípulo?, ya que de esta respuesta dependerá el capital simbólico que determinará el lugar que cada uno ocupa.

4.3 *Mangoré* en Costa Rica

Agustín Barrios estuvo al menos en dos ocasiones[162] en Costa Rica, varios meses en 1933, en su primera gira de conciertos por Centroamérica y en 1938-1939, cuando radica por un corto tiempo y da varios recitales. En este momento hay guitarristas aficionados de muy buen nivel en el país, aunque aún no hay una escuela clásica.

Músicos como Mario Chacón, Ricardo Mora y Mateo Chaves[163], tuvieron algún contacto con el guitarrista, incluso, "*Don Ricardo Mora reconoce que su padre le hizo una guitarra al famoso guitarrista Agustín Barrios Mangoré, cuando éste pasó por el país*" (Zaldívar, 2003: 216).

La primera visita de Agustín Barrios fue de abril a junio de 1933. De acuerdo con el estudio de los periódicos de la época *Diario de Costa Rica* y *La Tribuna*, que realiza Randall Dormond, a su llegada se reconoce ya como un guitarrista de fama internacional. Su primer concierto lo da el 18 de abril de 1933 en el Teatro Nacional, es presentado como "*El Paganini de la Guitarra. El artista no rivalizado en tan difícil instrumento*" (2010: 97). Realizó otros dos conciertos más en el Teatro Nacional, el 20 y el 22 de abril de 1933. Estos tres conciertos constaban de tres partes, con repertorio original del guitarrista, de música española y arreglos para guitarra de música universal.

[162] Por ahora son las que se han podido documentar.

[163] Este último es el abuelo de la autora, quien siempre le habló de que un día Barrios lo visitó en su zapatería y tocaron guitarra juntos un rato, en compañía de Mario Chacón. Ello es corroborado por Edgar Bolaños, peluquero domingueño, guitarrista aficionado, que admiró a Mateo Chaves y del cual guarda muchas anécdotas e historias. Incluso comenta que él fue telonero en un concierto de Barrios en el Teatro Nacional, pues el artista se atrasó en su viaje. Don Edgar siempre está en su peluquería con su guitarra, reviviendo aquella vieja costumbre hispana de que "*en todas las barbería había una guitarra para que los clientes se entretuvieran tocando guitarra*" (Herrera, 2004).

Agustín Barrios siguió dando conciertos hasta junio de 1933. Dio dos conciertos en el Teatro Variedades el 25 y 26 de abril de 1933. Los días 27, 28, 29 y 30 de abril también se anunciaron conciertos en el Teatro América[164]. El 1ro. de mayo dio un concierto en el Teatro Apolo en Cartago. Luego de este concierto, el día 5 de mayo, Julio Fonseca y César Nieto organizaron un concierto de Agustín Barrios dedicado a escuelas y colegios de la capital a precios populares. Posteriormente, dio 6 conciertos más a precios populares dirigidos a todo público. Por último, se dice que dio un concierto en el Teatro Victoria en Alajuela e incluso en San Ramón, en el Teatro Minerva, también se señala que estuvo hasta en Orotina.

Lo importante de estos datos enunciados por Randall Dormond en su investigación es resaltar el valor que estaba tomando la ejecución de la guitarra en esta primera mitad del siglo XX. Barrios originalmente había llegado con la idea de dar dos conciertos en el Teatro Nacional, sin embargo, dio muchos más, dio conciertos para la élite, dio conciertos para estudiantes, dio conciertos a altos costos y a precios populares, dio conciertos en la capital y en las provincias. Con lo cual denotamos que la guitarra estaba presente en todas las clases sociales, en todas las edades y en todas las regiones.

La segunda visita de Agustín Barrios a Costa Rica fue de once meses, entre 1938 y 1939[165]. En esta etapa no realiza muchos conciertos, posiblemente porque su salud ya estaba deteriorándose, aunque participa en algunos programas de radio en La Voz de la Víctor, meses después de haber llegado, en el mes de agosto. El 29 de marzo de 1939 da un concierto en el Teatro Nacional, donde en el programa incluye el *Duelo a la Patria* de Rafael Chávez en un arreglo que Barrios había hecho para guitarra, así también presenta el *Punto guanacasteco* (*introducción, tema y variaciones sobre el popular aire tico*). Parece que esta última obra lo llevó a la provincia de Guanacaste donde conoció al guitarrista santacruceño y ciego Apolinar Leal, conocido como *Polín*[166].

Como Barrios no dio tantos conciertos en esta segunda visita a Costa Rica, entonces, la estancia fue aprovechada por varios aficionados a la guitarra, quienes recibieron clases privadas. Según la información aportada por

---

[164] Se anunciaban como los últimos, después del 22 de abril, cada concierto que dio fue anunciado como el último.
[165] Para esta segunda visita ya no usaba el traje de indígena.
[166] Este guitarrista también fue visitado en la década de 1980 por Jorge Cardoso, quien le hizo una samba en su honor llamada *La Lustria de Polín*.

Randall Dormond (2010: 124), los principales discípulos fueron: Walter Bolandi y Francisco Salazar. El otro costarricense que también recibió clases con *Mangoré*, fue Juan de Dios Trejos en El Salvador, no aquí.

La escuela mangoreana subsiste, en forma indirecta, en Costa Rica hasta finales de 1990, en manos de Francisco Bracamonte, guitarrista salvadoreño que dio muchos años clases de guitarra en nuestro país, unido a Francisco Salazar, Juan de Dios Trejos y Walter Bolandi. Estos cuatro guitarristas se dedican a perpetuar las enseñanzas de Barrios entre los años 1950 y 1990, pero nunca se autodenominaron como discípulos de Barrios, o escuela mangoreana, como sí sucedió en Guatemala y en El Salvador. Casi todos los que nos formábamos en este instrumento hasta inicios de 1990, tuvimos algún contacto con Bracamonte, como le decíamos, pues daba clases en la fábrica de guitarras de Omar Corrales, donde todos compramos nuestras primeras guitarras de estudio, lo conocimos y nos daba algunos secretos mangoreanos. Incluso, muchos se iniciaron con Bracamonte y posteriormente ingresaron a las escuelas de música de las universidades.

Punto Guanacasteco (*Introducción, tema y variaciones sobre el popular aire tico*) y el arreglo del *Duelo a la Patria*, son dos obras que Barrios compuso en suelo costarricense y fueron estrenadas en 1938. En diciembre de 1938 escribió una barcarola dedicada a Julia Martínez Quesada, educadora musical costarricense, prima de Francisco Salazar, denominada *Julia Florida*. En el Museo Nacional J. Guzmán de San Salvador, hay un libro en el que constan las opiniones del público después de sus conciertos. José Cándido Morales indica: "*el libro que llevaba Mangoré y en sus conciertos estaba a la vista del público, para que aquellos capaces e inquietos por el arte expresaran su opinión*" (1994: 125). De las notas de este libro, transcritas por Morales, destacamos la siguiente:

> "*Para Mangoré con el testimonio de gratitud de su discípula a quien ha sabido encaminar por el sendero del arte, con inteligencia y cariño y para quien su genio ha sido fuente de inspiración y alegría.*
> *Afectuosamente,*
> *Julia Florida Martínez*
> *Costa Rica, Julio/39*" (1994: 153).

En 1939 Barrios compuso *Preludio en la menor*, dedicado a José Francisco Salazar y en ese mismo año escribió *Dinorah*, dedicada a una hija homónima de Walter Bolandi y el *Preludio en mi mayor*, dedicado a Walter Bolandi.

En el libro donde estaba la dedicatoria de Julia Martínez, también se destacan tres poemas costarricenses: uno de Maximiliano Von Loewenthal, Director de la *Revista Diplomática* "*La Raza*" del 28 de julio de 1939, llamado *Guitarra, Guitarra ...*!, otro sin nombre, de Rafael Ortiz del 3 de junio de 1933 y *Madera que canta* de Rodrigo Sotela, de mayo de 1933.

De estos tres documentos podemos destacar que en su primera gira de conciertos en 1933, *Mangoré* permanece un tiempo en Costa Rica (por lo menos un mes), que dio clases en Costa Rica y dejó por lo menos una discípula costarricense (Julia Martínez).

El *Punto guanacasteco* (*introducción, tema y variaciones sobre el aire popular tico*), sin duda alguna está en función de una labor que Barrios llevó en su composición, que fue la revaloración de los ritmos y melodías latinoamericanos. Al igual que el *Punto guanacasteco*, compuso una *Danza paraguaya*, una *Suite andina* (*Aconquija, Córdoba, Aire de Zamba y Cueca Chilena*), *Maxixa* y *Chôro da Saudade*, basados en ritmos tradicionales latinoamericanos. "*Con su actitud dignificó el folklore de esos pueblos, porque no solo nos dio la calidad del sentimiento de dicha región, sino que nos pone frente a frente con la contribución sencilla y amena del alma popular*" (Morales, 1994: 77). Para nosotros, la obra el *Punto guanacasteco* reviste de una enorme importancia, pues del repertorio conocido de *Mangoré*, es la única obra basada en un ritmo tradicional de un país centroamericano, ya que como indicamos en El Salvador y en Guatemala, sus obras tienen formas más universales. Parece que fue en Costa Rica donde Barrios encontró los elementos nacionales para componer sobre algún tema centroamericano. El uso de elementos de la tradición popular es muy frecuente en la composición de la primera mitad del siglo XX en el campo musical costarricense.

Además de sus conciertos, de sus discípulos, desde Bracamonte, creemos que dos de las composiciones hechas en Costa Rica perpetúan el sentimiento de *Mangoré* por nuestro país. *Julia Florida* es una de sus obras más grabadas y ejecutadas, junto con el *Punto guanacasteco*, grabada en 2012 por el guitarrista Jorge Luis Zamora, también ha sido ejecutada en público, asimismo, es una de las obras que por su extensión ha sido editada en forma particular por el editor especializado en la música de Barrios, Richard Stover[167]. A partir de Barrios y más puntualmente de Bracamonte, su discípulo, se comienza a gestar una escuela guitarrística costarricense. Aún falta tiempo para su fortalecimiento y consolidación, pero es en la primera mitad del

[167] Richard Stover ha editado también cuatro libros de la música de Barrios.

siglo XX cuando se echan las primeras semillas, que se verán florecer para la década de 1970, con los primeros guitarristas que ganan el premio Jóvenes Solistas[168].

Francisco Salazar, Juan de Dios Trejos, Walter Bolandi y Julia Martínez Quesada, son los guitarristas y formadores de la época, a ellos debemos agregar a Francisco Bracamonte, salvadoreño que radicó varios años en Costa Rica. Todos ellos estudiaron guitarra con *Mangoré*, sin embargo, en Costa Rica eso no es determinante en la actualidad. De los guitarristas costarricenses actuales ninguno se legitima como discípulo de *Mangoré*. Es por ello que incluso en la primera parte del siglo XX, si bien Barrios durante su presencia en Costa Rica dio clases de guitarra, eso no conllevó a la existencia de una escuela mangoreana como sí pasó en Guatemala y El Salvador. Esto es sumamente interesante, pues muestra un grado de autonomía incluso con la élite o el canon latinoamericano en la guitarra.

La única mujer guitarrista centroamericana que se ha logrado localizar es la costarricense Julia Martínez Quesada, discípula de Barrios y profesora de música y guitarra, integrante activa del *campo de producción guitarrístico en Costa Rica*.

La guitarra no es legitimada en el campo musical costarricense, sin embargo, ya tiene más elementos que denotan el nacimiento de un *campo de producción guitarrístico costarricense*. La existencia de las primeras obras de compositores como Abelardo Álvarez, de los primeros maestros de guitarra como Walter Bolandi, Juan de Dios Trejos, Julia Martínez, única mujer guitarrista reconocida de la primera parte del siglo XX, y Francisco Salazar, junto con Francisco Bracamonte, quienes son los actores del campo, aunque hasta la fecha no se conocen situaciones que hagan presuponer la existencia de pugnas por la legitimidad ddel campo. También se dan los primeros conciertos internacionales de guitarristas extranjeros reconocidos, la construcción de guitarras, la inclusión en la guitarra en veladas en salones de familia. Los guitarristas antes mencionados tienen un capital simbólico producto de la actividad en el campo.

Mangoré a su llegada encontró tierra fértil para trabajar, guitarristas con deseos de aprender de su técnica y repertorios; además ya existían luthiers

[168] Un cuarteto del Conservatorio de Castella conformado por Luis Zumbado, Pablo Ortiz, Elvis Porras y Geovanni Rodríguez, quienes actualmente forman guitarristas en los más importantes centros universitarios.

que hacían buenas guitarras para la época. La guitarra hasta entonces no se había incluido en espacios sociales elitistas, sino que se había mantenido presente en espacios sociales junto al pueblo para acompañar cantos y danzas. La ubicación de la guitarra en el pueblo hace que sea considerado un instrumento ilegítimo.

Pero ya para fines de la década de 1930 comienzan a llegar guitarristas extranjeros como Andrés Segovia, quienes vienen a dar recitales a salones o teatros legitimados por el campo musical. Entonces, los guitarristas y repertorios europeos, junto a Barrios dieron conciertos para la élite, pero eso no despertó el interés por legitimar la guitarra nacional. La prueba de legitimación de la guitarra en el campo musical de los países centroamericanos sería la inclusión de los estudios de este instrumento en el proceso formal como son los conservatorios y las escuelas de música, pero aún en la primera mitad del siglo XX este elemento legitimador no se da, veremos si más adelante se logra.

Capítulo 5

Campo cultural y campo musical en la segunda mitad del Siglo XX e inicios del Siglo XXI

CAMPO CULTURAL Y CAMPO MUSICAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX E INICIOS DEL SIGLO XXI

Iniciamos este capítulo en la década de 1940, con la muerte de Agustín Barrios, hasta nuestros días. Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial en Europa en 1945, se da un reordenamiento mundial con el afianzamiento de la hegemonía norteamericana. Durante la primera mitad del siglo XX, Estados Unidos era hegemónico en América Latina, después de la Segunda Guerra Mundial alcanza la hegemonía en el mundo.

La liberación femenina se da en este período, sobre todo a partir de la píldora anticonceptiva. La mujer adquiere nuevos roles en la sociedad, produce cambios radicales en la familia, la sociedad y también en el arte. La presencia de la mujer da lugar a una literatura feminista y de lo femenino.

En esta segunda mitad del siglo XX en América Latina hay dos acontecimientos que tuvieron repercusiones políticas y artísticas: la Revolución Cubana[169] y el ascenso al poder de Salvador Allende, un presidente marxista en elecciones democráticas en Chile (3 de noviembre de 1970 al 11 de setiembre de 1973)[170].

La Revolución Cubana constituirá una influencia para lo que serán los movimientos guerrilleros de la década de 1960 en El Salvador, Guatemala y Nicaragua. También lo serán para el arte centroamericano en la pintura, las letras, la música y el cine[171].

5.1 Campo cultural

Centroamérica vive una época de aparente holgura económica a raíz del aumento de los precios del café, situación que se mantuvo durante toda la década de 1950. Se dan algunas reivindicaciones económicas como el control estatal de los bancos y el crédito, la reforma agraria y la diversificación de la economía. La búsqueda de una integración regional se mantiene presente durante la historia centroamericana, pero es en la segunda mitad del siglo XX cuando se dan los primeros intentos de integración económica en

[169] Que provocó la caída de la dictadura del general Fulgencio Batista el 1 de enero de 1959.
[170] Derrocado mediante un golpe de Estado por las Fuerzas Armadas y los Carabineros. Ante el ataque con aviones y tanques en el Palacio de la Moneda, Allende se suicida. Tras su derrocamiento, llega la dictadura militar de Augusto Pinochet que dura dieciséis años.
[171] Sobre todo en cuanto a los documentales de guerra.

la región. Entre 1951 y 1959 se firman los primeros tratados comerciales bilaterales entre El Salvador y Nicaragua, Guatemala y El Salvador, Costa Rica y El Salvador, Guatemala y Honduras y El Salvador y Honduras. Así, se incrementa el flujo comercial intrarregional de exportaciones e importaciones, llegando a un crecimiento entre el 250% y el 380%. En 1960 se materializan estos intentos con la creación del Mercado Común Centroamericano, contemporáneo de otros acuerdos en el continente como el Grupo Andino, el Caricom, entre otros.

En lo social, los grupos profesionales, pequeños comerciantes y artesanos coinciden en la gestión de propuestas reformistas que contenían: una lucha por una mayor seguridad social, el derecho a la sindicalización y la adopción de un nuevo código de trabajo. En lo político, se clama por el respeto a la Constitución Política y el sufragio para ambos sexos. Sin embargo, este auge reformista resultó ser más una adopción formal, por parte de las clases dominantes, que una verdadera modificación de las relaciones de clases; de ahí la existencia formal de leyes y reglamentos, que junto con la lucha sindical, abren un nuevo espacio de reivindicación social y política para las clases más desposeídas. "*En suma, el auge reformista fue más importante por las fuerzas sociales que contribuyó a desatar, que por el legado de realizaciones efectivas*" (Pérez Brignoli, 2000: 156).

Esta época inicia con un bajo nivel educativo, un alto grado de analfabetismo rural y una manifiesta preferencia de las familias por educar a sus hijos varones, sobre todo con la pretensión de incorporarlos al mercado laboral y convertirlos en fuentes de ingresos familiares. La mujer solo podía aspirar a las labores domésticas, para lo cual no requería ser alfabetizada. El mestizaje es la estrategia para la homogeneización social.

La Iglesia Católica, caracterizada por ser reaccionaria, interviene en varias acciones en pro del pueblo, como en la década de 1940, en el caso de las reformas sociales en Costa Rica, donde monseñor Sanabria es uno de los participantes. Las universidades y los grupos estudiantiles tienen también un papel protagónico en la oleada reformista de la posguerra, convirtiéndose estas casas de estudio en posibles semilleros de oposición y los movimientos estudiantiles en grupos de agitación social. También, monseñor Óscar Arnulfo Romero (1915-1977), nombrado arzobispo de San Salvador en 1977, quien ante la difícil situación política de su país que llevaba décadas de gobiernos militares, por sus reiteradas denuncias a la violencia militar y el asesinato de sacerdotes, al día siguiente de pronunciar una homilía

en la que pedía a los soldados no asesinar, fue asesinado a tiros en la Capilla del Hospital para Cancerosos Divina Providencia.

En la política internacional de carácter imperialista, Centroamérica sigue siendo un apéndice de Estados Unidos de América, prueba de ello es que continúa la implementación de la doctrina del *Destino Manifiesto*[172], por lo cual todos los países del sur de Estados Unidos están destinados a ser sometidos al poder de Washington como consecuencia de su atraso, subdesarrollo y salvajismo.

Desde la segunda mitad del siglo XX encontramos una convergencia entre las estrategias de "*protección de los intereses*" de Estados Unidos y la cultura política de la "*Banana Republic*" por parte de las oligarquías y grupos económicos locales, que abre las puertas a una progresiva penetración militar con claros objetivos de control y dominación. Todo ello se justifica en el supuesto de que nuestros pueblos son incapaces de gobernarse por sí mismos y por lo tanto, requieren de la tutela de una nación civilizada, fuerte y organizada para conducirlos hacia su desarrollo.

Otra política impuesta desde Estados Unidos por el entonces presidente en 1961, John F. Kennedy, es la llamada Alianza para el Progreso, que busca impulsar el crecimiento económico, propiciando cambios estructurales (sobre todo agrarios) y la democratización política. Detrás de este discurso había un operativo contra los grupos insurgentes (movimientos guerrilleros y revolucionarios). Prueba de ello es que durante la década de 1970 los brotes guerrilleros en Guatemala y Nicaragua fueron controlados por la contrainsurgencia auspiciada por la Alianza para el Progreso. No obstante, en 1979 la revolución sandinistra triunfa en Nicaragua; en 1992 y mediante los acuerdos de paz, se concluye la guerra civil en El Salvador.

A partir de la década de 1980 surge el fenómeno de los *maras*, que subsiste y se ha acrecentado, alcanzando niveles inimaginables hasta nuestros días. Los *maras*, grupos con estructura interna propia, son producto de la descomposición social de los países centroamericanos y se dedican a la delincuencia organizada utilizando indescriminadamente hasta la violencia, siempre que sea necesario. De los *maras* han surgido manifestaciones artísticas como el *graffiti* y en la música, sobre todo con grupos de rock (Cuevas: 1993, 47-48).

---

[172] Desde el siglo XIX, el filibusterismo de William Walker es entendido como parte de esa dinámica expansionista de Estados Unidos, justificada desde la doctrina del Destino Manifiesto.

La influencia de Estados Unidos a los sectores populares de Centroamérica, crea importantes movimientos de migración de población hacia el norte. Esta situación lleva a que familias de Guatemala, El Salvador y Honduras, vivan de las remesas de sus nacionales que radican en Estados Unidos.

En este período se da el ascenso de la cultura de consumo en toda esta región. Por la proximidad, nuestra región se encuentra en la órbita de influencia cultural de Estados Unidos. Este es uno de los motivos por el cual se consolida esta cultura de masas[173], apoyada por una revolución tecnológica que promueve su difusión. Estas nuevas tecnologías, la más importante para Centroamérica es la televisión, que llega en la década de 1960 (Pérez Brignoli, 2000: 171-180).

En las décadas de 1960 y 1970 en América Central se estaba dando un arte comprometido de grupos contestatarios, producto de las experiencias de revoluciones y guerrillas que se gestaban. Estamos frente al arte como instrumento de liberación social. Hay teatro de concientización, música contestataria, entre otros.

Para Centroamérica también es importante el desarrollo del nacionalismo mexicano. El cine mexicano, basado en la revolución y la canción mexicana[174], desde la radio y las rocolas, tienen una gran influencia en el imaginario centroamericano, son aglutinadoras de la cultura popular[175].

En *Traspatio florecido*, Rafael Cuevas señala que en el caso de la música utilizada como instrumento de liberación social, en El Salvador da lugar a dos formas de expresión.

La primera, surgida en el seno mismo de la guerra, que utilizan el ritmo y la estructura en la letra del corrido mexicano. Esta fue una música de raíz campesina, escrita y cantada por ellos, con un claro objetivo movilizador (Cuevas, 1993: 64).

---

[173] La cultura de masas aparece en la primera mitad del siglo XX como un elelmento importante para la conformación de identidades y como principal agente transformador de cultura.
[174] De cantantes como Jorge Negrete, Pedro Infante y Javier Solís.
[175] Las décadas de 1950 y 1960 son la época de oro de los cines nacionales de Argentina, México y Brasil. En Centroamérica no se encuentra ningún movimiento sino hasta la década de 1990, pero desde 1970 y 1980 se inicia el esfuerzo por hacer cine sobre todo documental en torno a los movimientos armados. Pero a partir de 1990 los que hacen cine es gente nueva con estudios en Cuba.

La segunda, compuesta mayormente por grupos musicales que desde el exilio llevan el mensaje de solidaridad por todo el mundo. Esta música tiene la riqueza del movimiento de la Nueva canción latinoamericana. (Cuevas, 1993: 64).

En la década de 1970, la música popular y la música contestataria tienen auge. El Grupo Tayacán, con Luis Enrique Mejía, se convirtió en una voz emblemática de la revolución sandinista que posteriormente transita hacia las industrias culturales.

En este auge de la música popular, se rescata una importante presencia de la música caribeña, con el calipso[176] en Limón (Costa Rica), y la música garífuna en Livinsgton (Guatemala), el sur de Belice, la Isla Roatán y zonas costeras (Honduras) y Bluefields (Nicaragua). En los grupos garífunas[177], la música es uno de los elementos más importantes, hay música para cada uno de los aspectos de la vida. Esta música es sumamente rítmica, va acompañada por instrumentos de percusión: dos tambores, (llamados primero y segundo), sonajas y chinchines[178].

En el 2006, en el Papaya Fest[179], media docena de compañías disqueras de la región, convocadas por Papaya Music (sello discográfico independiente costarricense), acordaron crear una Red Centroamericana de Música independiente, que buscar posicionarse en mercados internacionales, proyectando a los artistas centroamericanos dentro y fuera del istmo y la gran diversidad de ritmos regionales, así como crear los métodos que les permitieran enfrentar la gran industria discográfica transnacional. Estos sellos fueron: Stonetree Records de Belice, Costa Norte de Honduras, Mantica Waid de Nicaragua, Contraxeñas de Panamá, Papaya Music de Costa Rica y La Troja, sello guatemalteco en formación[180].

---

[176] Ritmo popular del caribe costarricense, venido de las Antillas, con elementos del mento jamaiquino y el calipso trinitario. Se denomina *calipsonian* al autor. El grupo de calipso es muy amplio, pero en Limón generalmente está integrado por quijongo, banjo, guitarra y algún instrumento de percusión.

[177] Los garífunas proceden del mestizaje de varios grupos originarios de África y del Caribe. Se establecieron en la costa atlántica de Centroamérica.

[178] Hay un ritmo muy popular dado a conocer por Andy Palacio que es la Punta Rock, que mezcla varios ritmos garífunas. Palacio hizo un álbum musical a partir de la Punta Rock titulado *Watina*.

[179] Festival Centroamericano de Música organizado por Papaya Music, en San José, Costa Rica.

[180] http://www.redcultura.com/editorial/2006/08opinion/060301opi.php

En las artes visuales, el movimiento más fuerte se da en Guatemala con el Grupo Vértebra, considerado un grupo renovador de la plástica guatemalteca. Lo integran: Elmar René Rojas (1937-), artista y arquitecto, Marco Augusto Quiroa (1937-2004), escritor y pintor y Roberto Cabrera (1939-), pintor, escultor, grabador, crítico de arte e investigador[181].

En 1971se da un seminario promocionado por la CEDAL, el MCJD y el CSUCA, donde se firma el *ESCRITORIO DEL COMPROMISO SOCIAL*, por el cual los artistas e intelectuales deben hacer un arte que tenga sentido de lucha, que se tiña de compromiso con movimientos de ruptura y de transformación radical de la sociedad.

En el arte popular también se encuentran manifestaciones o nichos de consagración. Luego del triunfo de la revolución sandinista en 1979, se comienza a desarrollar una iniciativa de artes plásticas populares en Solentiname, en una isla del Lago de Nicaragua, en la parroquia donde trabajó Ernesto Cardenal. Aquí se crearon talleres de arte naïf o primitivista. En Comalapa, Guatemala, Roberto Cabrera inicia un experimento con pintores que pintan el entorno del Altiplano Occidental de Guatemala. Velásquez, en Honduras, pinta casitas típicas, es una marca país. Estos grupos dan una visión de Centroamérica que responde a los requerimientos folclorizados del arte popular.

En la época que se trata, en Centroamérica se da el auge del teatro popular, que se dirige al teatro callejero y pobre, así como a las representaciones teatrales dramáticas de expresiones de la cultura popular tradicional como el *Rabinal Achí* de Guatemala[182]. En Costa Rica hay escuelas de danza de buen nivel y tiene tres compañías profesionales de danza[183]. Guatemala y El Salvador tienen Ballet Nacional Folklórico, Guatemala también tiene un Ballet Nacional dedicado al ballet clásico.

Entre las décadas de 1960 y 1970 se da en Centroamérica una literatura comprometida, desde dos vertientes: una que es a partir de la narración de acontecimientos como la revolución, narraciones de guerra, es literatura que se transforma en el devenir de los procesos sociales o políticos. La otra

[181] http://www.lahora.com.gt/index.php/cultura/cultura/agenda-cultural/74702-el-grupo-vertebra

[182] Se folclorizó en la década de 1970, ahora se comercializa. Está declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad.

[183] En el Ministerio de Cultura y Juventud, en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional.

es a partir de lo testimonial, como testinovela, que surge con el triunfo de la revolución sandinista, para dar fe de su época, entre estas obras están: La montaña es algo más que una inmensa estepa verde de Omar Cabezas[184]; *Los días de las Selva* de Mario Payeras[185]; y quizá la más reconocida de todas, *Me llamo Rigoberta Menchú* y así nació mi conciencia de Elizabeth Burgos, obra surgida a partir de sus conversaciones con Rigoberta Menchú. Según Rafael Cuevas[186], este texto es una pieza literaria como testimonio, que puede ser usado como instrumento político para la movilización. Es un testimonio social, colectivo.

Para las décadas de 1980 y 1990, lo que más interesa es la literatura femenina, lo *urbano*[187] y la *posguerra*. En escritores como Franz Gallich[188] (Guatemala, 8 de enero de 1951, Managua, 3 de febrero del 2007) y sus obras *En este mundo matraca* o *Managua City* (*devórame otra vez*) considerada esta última, como la obra que mejor refleja la Nicaragua después del conflicto armado entre el gobierno sandinista y la contra. Gioconda Belli189 con obras como *La mujer habitada*, su primera novela en 1988 y *Línea de fuego* (en 1978 obtuvo el Premio Casa de las Américas en el género de poesía). Horacio Castellanos[190], con su novela de posguerra *Insensatez*. Carlos Cortés[191], quien en 1999 publicó en México su novela *Cruz de olvido*, que le valió el Premio Nacional de Literatura Aquileo J. Echeverría en novela.

Centroamérica se incorpora a las corrientes artísticas internacionales de forma tardía; aunque se debe reconocer que en El Salvador, Panamá y Costa Rica se da el crecimiento de un mercado de las artes, a raíz precisamente de la proliferación de artistas.

---

[184] Donde se narran sus vivencias como activista estudiantil, miembro del FSLN y guerrillero en la lucha contra la dictadura de Somoza. Fue Premio Casa de las Américas en el género Testimonio en el año 1982.

[185] Mario Payeras, filósofo, poeta, ensayista y líder de la guerrilla guatemalteca, nació en Chimaltenango Guatemala en 1940, muere en México en 1995. Esta obra gana el Premio Casas de las Américas en 1981.

[186] Curso Movimientos Artísticos en América Central, el 13 de marzo del 2007.

[187] La novela de lo urbano es una especie de testinovela existencial de postguerra, con temas sobre lo inmediato, el nihilismo, la decepción, lo sensual.

[188] Escritor y profesor de literatura guatemalteco que desarrolló su obra en Nicaragua.

[189] Nació en Managua, Nicaragua, el 9 de diciembre de 1948, poetisa y novelista nicaragüense.

[190] Nació en Tegucigalpa, Honduras, el 21 de noviembre de 1957, a los cuatro años su familia se traslada a El Salvador. Escritor y y periodista salvadoreño.

[191] Nació en 1962, es escritor, ensayista y periodista.

Desde la última década del siglo XX hasta nuestros días, penetra con fuerza la ideología de carácter neoliberal que apuesta al desarrollo de la iniciativa privada que da lugar a galerías particulares en las que circula el arte vendible y negociable que eleva el nivel. Asimismo, entra en contacto con galerías en Estados Unidos, sobre todo en Miami y California. Los marchantes se convierten en figuras importantes para el arte[192].

En el arte, actualmente, se pueden marcar dos tendencias: alta presencia de industrias culturales con un crecimiento de la iniciativa privada desde la sociedad civil y estar al día con los movimientos artísticos que se dan en las grandes urbes culturales del resto de América y Europa.

En la década de 1990 irrumpe lo femenino en el arte, así las mujeres se abren espacio para la autorreflexión del cuerpo.

En conclusión, a fines de esta época estamos frente a la globalización y la posmodernidad, con una sociedad de consumo que ha optado por el neoliberalismo. También se produce un cambio de valores que quizá implique una crisis. Se duda de lo racional, frente a la ciencia, surgen expresiones culturales nuevas. Es una época de tránsito hacia algo nuevo y desconocido, donde las mujeres se expresan a partir de la autorreflexión corporal.

5.2 Los campos-países cultural y musical

5.2.1 Guatemala

Después de la década de 1940, Guatemala tiene un crecimiento demográfico pasando de 3 millones de habitantes (1944) a once millones (1996). En 1945 llega al poder el profesor universitario Doctor Juan José Arévalo (1945-1951), quien introdujo reformas en la administración pública, en la educación y en la economía. Creó varias instituciones beneficiosas para el desarrollo del país en materia de seguridad, nutrición, indigenismo, entre otras. En 1951 asume el poder el coronel Jacobo Árbenz (1951-1954) con un gobierno tildado de izquierdista, por promulgar la Reforma Agraria que ataca los intereses de los monopolios fruteros norteamericanos. Desde los Estados Unidos se orquesta lo que sería un golpe de Estado, que lo obliga a dimitir, llegando al poder la dictadura militar del coronel Carlos Castillo

[192] En Costa Rica se distingue la Galería Jacobo Carpio que marca la pauta para el arte de galerías. También hay que destacar organizaciones como Teorética que son espacios de resonancia muy importantes, el Museo de Arte Contemporáneo, por ejemplo,está marcado por lo que defina Teorética. Además posiciona a Costa Rica en espacios importantes en el mundo.

Armas (1954-1957, quien deroga la reforma agraria y decreta el Estatuto Agrario mediante el cual se devuelven tierras expropiadas y se presigue a políticos y sindicalistas. Fue asesinado en el interior de la Casa Presidencial. Luego de varios gobiernos interinos, en 1958 llega el general Miguel Ydígoras, quien fue servidor público desde la época de Estrada Cabrera. Durante su gobierno se firmó el Tratado General de Integración Económica, en 1960, que sirvió de base para la creación del Mercado Común Centroamericano, además, apoyó la explotación petrolera, creó la Marina de Guerra y permitió el retorno de muchos exiliados. Ydígoras apoyó a las fuerzas cubanas anticastristas, lo que dio lugar a las protestas populares y el ejército lo derroca. En 1965 durante el gobierno del coronel Peralta Azurdia (1963-1966) una Asamblea Constitucional decreta una nueva constitución y fijó el período presidencial por cuatro años. Hubo gobiernos presidencialistas desde 1966 hasta 1982, cuando llegó como presidente de facto el general Efraín Ríos Montt (1982-1983)[193]. Una vez destituido el Ejército nombra a Óscar Mejía Víctores quien llama a una nueva Constituyente que crea nueva Constitución Política y s convocó a elecciones democráticas, ganándolas Marco Vinicio Cerezo (1986-1991), sucediéndole Jorge Serrano Elías (1991-1993) quien fue destituido y expulsado del país, acusado de corrupción. El gobierno de transición estuvo a cargo de Ramiro de León Carpio (1993-1996), después de lo cual se han tenido gobiernos presidencialistas.

Esta ha sido una etapa donde la democracia guatemalteca ha madurado con mucha dificultad en este período denominado por la FLACSO como la "*historia contemporánea de Guatemala*" que inicia con el derrocamiento del gobierno de Árbenz, situación desde la cual se originó la conflictividad social que ha marcado la historia de la segunda mitad del siglo XX. Constituye, además, el motor del conjunto de acciones y sucesos que caracterizaron este período. La expresión "*Guerra Fría*", que marcó la política de todo el mundo favoreció el sostenimiento del orden político y social guatemalteco, heredado de las dictaduras conservadoras y liberales del pasado y que es ocupado por los sectores más reaccionarios de Guatemala (La historia reciente de Guatemala 1954-2000: http://www.elperiodico.com.gt/es/20130630/domingo/230359/).

La participación política de la mujer en Guatemala inicia en 1944, cuando se le permite organizarse para la defensa de sus derechos laborales. En 1965, adquiere el derecho al voto, y la Constitución de 1980 incluye el marco legal específico para la mujer.

[193] Ríos Montt fue acusado por genocidio, en el 2013 fue condenado a 80 años por genocidio y crímenes de lesa humanidad, pero posteriormente la sentencia fue anulada.

Guatemala es el país con mayor población de la región, con un un porcentaje de alrededor del 40% de población indígena, casi en igual proporción a la mestiza, con un bajo porcentaje de blancos, criollos y negros. La población indígena sigue teniendo problemas de analfabetización y su fuerza de trabajo se limita sobre todo a labores informales, dentro de las cuales está la agricultura y la artesanía para uso interno y para el turismo. De estos porcentajes se entiende que la población indígena tiene una presencia importante en la dinámica cultural guatemalteca. Por ello, las tradiciones de las culturas mayas, junto con las instauradas en la época colonial, siguen vigentes en la vida de estos grupos indígenas, formando parte de la cultura del país (Cuevas, 1993: 21), esto cada vez se va erosionando más, con los programas de "*ladinización*", que van desde la castellanización, la integración de los símbolos patrios hasta la penetración del protestantismo en estos grupos étnicos.

Entre 1960 y 1996 el país vivió sumergido en una Guerra Civil que tuvo entre sus motivos la ya mencionada Guerra Fría que, junto con las políticas internas de gobierno agudizan la polarización en la sociedad guatemalteca, cuyas consecuencias fueron gran cantidad de muertos, desaparecidos y refugiados. Aparte de eso, el terremoto de 1976 reduce a escombros un tercio del país y aproximadamente un millón de personas perdieron su hogar.

A pesar de que en 1986 se crea el Ministerio de Cultura, con un presupuesto del 0,27 no es mucho lo que puede hacerse, sobre todo en el interior del país. El sector privado asume proyectos culturales más relacionados con el arte, como mecenazgos desde el *Patronato de Bellas Artes*, para promocionar el arte culto, sobre todo trayendo a artistas internacionales que se presentaran en el Teatro Nacional, así también, con el patrocinio para realizar la *Bienal Páiz* de Arte y la compra de obras de artes plásticas.

En el arte popular, el Centro Cultural Universitario de la Universidad de San Carlos, tiene grupos como la Escuela de Música de Proyección Folklórica *Latinoamericana* que promueve la música popular y contestataria y en la década de los setenta tuvo el *Festival de Teatro de los Barrios*, en síntesis, lo que busca es patrocinar actividades culturales y artísticas dirigidas a la comunidad.

La literatura guatemalteca dirigida a los sectores populares de esta época es sin duda el tetimonio. Para cine, lo que se da es un estilo de hacer vídeos-documentales sobre temas de la realidad nacional con carácter de denuncia y visibilización.

En Guatemala, la música que escucha el pueblo es la música mexicana. La rocola aún está vigente y se mantiene aún hasta nuestros días[194]. La composición sinfónica ha tenido una gran importancia, abarca estilos desde la herencia romántica tardía hasta las tendencias vanguardistas. La fusión de las tendencias europeas con la utilización de algún elemento que le dé identidad guatemalteca es una de las características que se encuentran en las obras de los compositores de la segunda mitad del siglo XX, como en el poema sinfónico *20 de octubre* de Benigno Mejía[195], que usa recursos musicales descriptivos para explicar los acontecimientos de la Revolución de Octubre de 1944.

En este período también hay nuevas propuestas desde la composición que promueven la revaloración de las herencias autóctonas mayas a partir del uso detemas literarios y-o musicales indígenas prehispánicos. Dieter Lehnhoff, en *Creación Musical en Guatemala* (2005: 254) indica que esta es la tercera generación de compositores que utilizan estos recursos[196]. De esta época se destaca Jorge Sarmientos,[197] cuya obra generalmente estuvo marcada por una postura hacia lo autóctono, principalmente con su obra *Cinco estampas cakchiqueles descriptivas* y *Estampas del Popol Vuh*, obra escénica para orquesta con danza y teatro. También compuso un repertorio al estilo de las grandes formas musicales para agrupaciones instrumentales y vocales tradicionales como *Diferencias* para violoncello y orquesta, el *Concierto* para violín (1971) y el poema sinfónico *Bolívar* (1982); en su música de cámara se destaca la *Suite* para violín y piano (1952); y de sus

[194] Una vez como asesora en derechos de autor, la autora fue convocada por la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), a visitar la Asociación de Guatemala, donde descubrió la gran importancia de las rocolas, incluso tuvieron que crear una tarifa especial para el pago de derechos de autor en los sitios donde se escucha rocola. Guatemala es el único país en el mundo que tiene esta tarifa.

[195] (1911-2004) Compositor de marchas sacras y seculares, así como de diversas obras sinfónicas.

[196] La primera generación es entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con compositores como Jesús Castillo (1877-1946), con obras como la ópera indígena *Quiché Vinak* (primera ópera nacional), Ricardo Castillo (1891-1966), con su ballet maya *Paul Kabá*, José Castañeda (1898-1983), con su ballet *La Serpiente Emplumada*, a partir de elementos de la cultura maya prehispánica, entre otros. La segunda generación conformada por Benigno Mejía (1911-2004), se destaca su música para marimba *Fantasía de sones y barreños, Rapsodias indígenas* y la *Suite regional para orquesta*, Rafael Juárez Castellanos (1913-2000) con su scherzo *Popol Vuh* o la *Sinfonía tikaleña, Op. 66* y Manuel Alvarado (1919-) con su ballet *El Nahual*.

[197] (Suchitepéquez, 1931, Ciudad de Guatemala, 2012). Compositor y director de orquesta guatemalteco. Dirigió en casi todas las capitales de América Latina y de ciudades de Estados Unidos, Francia, Israel, Japón y España.

obras corales, *Plegaria tuneca* (1959) para coro a capella de 8 voces, *Bragarfonías* (1981) para coro mixto de 8 voces, piano, timbales, percusión. También compuso un repertorio para piano solo.

Otro compositor importante de este período es Enrique Anleu (1940-). En el repertorio que revalora los elementos autóctonos guatemaltecos tiene la suite para orquesta *Ciudades mayas*. En su repertorio de grandes formas musicales se destaca una extensa obra sinfónica como la *Sinfonía Atlántida* (1970) y la Rapsodia para violín y orquesta (1971); también compuso como música de cámara dos sonatas para violín y piano (1963 y 1968), así como varios cuartetos.

Alrededor del criterio de revaloración de elementos autóctonos se conforman grupos musicales como Flor de Retama, cuyos integrantes son: (Benigno Mejía, flauta y dirección), Emilio Castellanos (percusión), Fernando Morales (marimba) y Antonio González (percusión). Este grupo, posteriormente, se llamaría Herencia Maya Quiché, con proyectos de montajes de ballets y/o músicas de la tradición oral. Así como la Marimba Nacional de Concierto de Bellas Artes, fundada por Léster Godínez[198], que interpreta repertorio guatemalteco tradicional, pero también repertorio nuevo con el espíritu de sones tradicionales.

Mención aparte merece la creación de Joaquín Orellana (1930-), que tiene una propuesta para la creación musical actual que relaciona al compositor con su herencia cultural y a la vez se ocupa del entorno sociohistórico. En 1953 compone su primera obra de cámara *Dos poemas* para violín y piano. A partir de 1967, mientras estudiaba en el Instituto Torcuato di Tella[199] en Buenos Aires, Argentina, compuso música electroacústica[200] con obras como *Metéora* (1968) y *Humanofonía* (1971). Posteriormente, a su regreso a Guatemala, al no encontrar los aparatos para hacer música electroacústica, reinventa y comienza a crear lo que ha denominado *útiles*

[198] Léster Homero Godínez Orantes es un intérprete e investigador de la marimba guatemalteca. El 10 de mayo de 1970 da su primer concierto de marimba. Es el creador y director de la Marimba Nacional de Concierto de Bellas Artes, Guatemala, que revalora e impulsa la marimba como instrumento de concierto.

[199] Este instituto se especializaba en el estudio de composición a partir de los movimientos de vanguardia como la música electroacústica.

[200] Se obtiene de la grabación de sonidos del exterior o producidos por fuentes electrónicas, que luego se manipulan en un laboratorio de sonido. Es una obra sin intérpretes tradicionales. El público lo que escucha es una fijación sonora de la obra una vez concluido todo el proceso de composición en el laboratorio.

sonoros[201], que son instrumentos musicales surgidos de la sonoridad y elementos de la marimba, por ejemplo, a partir de la tecla. Así, ha creado obras para marimba y útiles sonoros (como *Ramajes para una marimba imaginaria*[202]), para orquesta sinfónica, coro mixto fijo y móvil y útiles sonoros en *Cantata dialéctica*, y otras combinaciones[203]. Orellana también ha compuesto obras para voz como *Balada trágica* para soprano y orquesta (1952) y una *Canción esotérica* para soprano, piano y cuerdas (1957) entre otras. En la obra escénica, el compositor tiene *En los cerros de Ilom* (1991), obra mixta ópera-teatro con guión del propio Orellana, basado sobre partes de *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias. Una de sus obras más recientes es *La tumba del Gran Lengua* (2001) para cantante-actor, coro de cámara mixto, quinteto de cuerdas, percusión e instrumentos especiales, también sobre textos de Miguel Ángel Asturias. Joaquín Orellana manifiesta que igual que compone obras en lenguaje y forma tradicional, como las que ha hecho para cuarteto de cuerdas[204], compone estas obras en las cuales recurre a temas históricos y sociales de Guatemala, utiliza sus útiles sonoros, recurre muchoa la voz, pero con usos no tradicionales y en formas musicales no tradicionales.

Orellana ha influenciado a las nuevas generaciones, como en el caso de David de Gandarias (1952-), quien también compone música electroacústica (Ecos ancestrales), explora con nuevas sonoridades (*Juegos de magos y gorilas*, para instrumentos autóctonos), también incursiona en las propuestas multimedias donde busca un lenguaje musical que combine las expresiones autóctonas con la alta tecnología (Lehnhoff, 2005: 261), como en el espectáculo multimedia *Labuga* para música electroacústica, música computarizada, teatro, danza, vídeo digital y luces[205]. David de Gandarias compuso obras para piano en su primera etapa compositiva, *Primitiva II*. En su época de estudio en Italia compuso la obra mixta de cámara *Trans-tres* para flauta, clarinete, contrabajo y tratamiento electrónico (1985-1986).

David, junto con su hermano Igor de Gandarias, participan en el grupo de experimentación musical de Joaquín Orellana, de ahí la influencia hacia ambos. En Igor esta influencia se refleja en obras como *Trópico* (1979) para

---

[201] Estos *útiles sonoros* son considerados también como esculturas sonoras.
[202] La autora tuvo la oportunidad de interpretar varios útiles sonoros en el estreno costarricense de esta obra en el 2012, en el Auditorio Clodomiro Picado en la Universidad Nacional.
[203] El Sistema de Educación Musical compró en el 2012 unos cuarenta útiles sonoros para fomentar la creación de repertorio con estos instrumentos.
[204] Sobre todo para música en misas, bodas, actividades sociales, entre otros espacios.
[205] Es una representación poética del origen, la vida, la espiritualidad y la resistencia de los pueblos garífunas.

útiles sonoros derivados de instrumentos folclóricos de Guatemala y *Circunstancial I* para coro mixto, chirimías folclóricas, grupo de rock y cinta magnética.

En conclusión, en Guatemala la utilización de elementos autóctonos en la creación musical ha incidido en la obra de numerosos compositores nacionales, desde las obras escénicas y concertantes de la primera mitad del siglo XX hasta las expresiones de vanguardia en nuestros días.

A pesar de que en Guatemala no existen grandes posibilidades de difusión de la música de sus compositores[206], se ha creado una muy rica y variada cantidad de obras. Los que más suerte han tenido son aquellos compositores que han dirigido la Orquesta Sinfónica Nacional como Enrique Anleu, Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana, pues han logrado estrenar parte de su repertorio. Mucha de la música que se ha escuchado de compositores guatemaltecos es vanguardista, que incluye nuevas técnicas y tecnologías compositivas, en algunos casos entremezclándolas con elementos musicales y literarios de la tradición prehispánica o de la historia social de Guatemala.

Desde la guitarra, Guatemala en esta época destaca la composición de autores no guitarristas que experimentan recursos novedosos del instrumento, y compositores-guitarristas que recurren al uso de elementos rítmicos de la tradición popular.

Dieter Lehnhoff (2005: 263) menciona a Ranferí Aguilar (1960) como guitarrista y compositor, destacando su obra *El hacedor de lluvia* (2002) para guitarra acústica, instrumentos de raigambre maya como silbatos de cerámica, el tun y el caracol marino, sonajas, percusiones corporales y voces para texturas o melodías pentatónicas en palabras mayas. Una obra que es influenciada por de la revaloración de herencias autóctonas mayas.

Enrique Solares (1911-1995)[207] compuso dos bellas obras para guitarra[208]: la *Toccatina* (1946) y *Ofrenda a Fernando Sor* (1959). Esta última es

[206] Aunque debe destacarse que existe una amplia producción fonográfica de muchos de ellos, generalmente financiados por las mismas instituciones donde laboran, por ejemplo, Enrique Anleu graba con el CEFOL de USAC y Dieter Lehnhoff con la Universidad Rafael Landívar.

[207] Compositor de amplios recursos que se mantuvo activo en el ámbito internacional. Fue considerado un pianista prodigio. En 1943 ganó el único premio del concurso de música sacra con su *Te Deum* para coro mixto y órgano.

[208] En la gira de la autora en enero del año 2013, una nieta de Solares le regaló las partituras originales de las obras compuestas para guitarra.

escrita "*a la manera de Sor*", al utilizar recursos musicales como notas repetidas en terceras a dos voces, melodías acompañadas con acordes en arpegio, propias de la época de Sor, aunque escrito en un lenguaje contemporáneo. Se pueden destacar cuatro partes, separadas por un rall-a tempo y una sección de coda final.

Rodrigo Asturias (1940-) tiene cuatro sinfonías, cuatro conciertos, uno para piano, otro para violoncelo, otro para violín y el último para oboe (*Concierto concertante*), además para guitarra, *Serenade pour guitarre*.

Enrique Anleu tiene varios conciertos para guitarra y orquesta, entre ellos el *Concertino para guitarra y orquesta* (1986), dedicado al guitarrista guatemalteco Antonio Consenza. También tiene dos juegos de preludios para guitarra sola.

William Orbaugh (1958-) ha compuesto varias obras para guitarra: *Divertimento para guitarra*: que contiene tres movimientos por ahora, *Rumba ma no tanto*, *Serenata*, *Rítmico* y *Rondaugh* (es una serie abierta de obras que cada una tiene una dificultad técnica o efecto rítmico que se desarrollará en toda la pieza). Es autor también de la obra breve Hoy sí (2001), que evoca la guitarra popular, el autor la describe como un interludio relajante. Y, finalmente, *Suite imaginaria* (2002), de tres partes: *Preludio urbano*, *Entre jacarandas* y *Murga*, que según el autor representa imágenes afectivas de la capital de Guatemala.

Jorge Sarmientos: tiene una trilogía para guitarra llamada *Tres ensayos melódicos* (*Canción, Evocación, Improvisación*) escritas en 1992.

Antonio Consenza (1958-), guitarrista y compositor, inició su catálogo con *Ciclo poético*, le siguió *Cuatro sones de Guatemala*.

René Abularach Sierra (1953-) también tiene repertorio propio para guitarra.

5.2.2 El Salvador

A partir de 1949 El Salvador vive un período reformista, encabezado por el gobierno militar del coronel Óscar Osorio. En la década de 1950 se da una bonanza económica por los altos precios del café, que promueven programas gubernamentales de diversificación agrícola, principalmente con la

introducción de un nuevo producto: el algodón, así como la promoción industrial e infraestructura y el desarrollo de planes de salud, vivienda y seguridad social; no obstante, muy pocos de los resultados obtenidos beneficiaron a los sectores más desposeídos. La Constitución Política de 1950 consagra por primera vez el derecho de la mujer a elegir y a ser elegida en cargos públicos.

A partir de 1956 es nombrado el coronel José María Lemus, cuyo gobierno fue de corte eminentemente tradicional, lo cual acabó con las ambiciones de Osorio de crear un modelo partidista similar al PRI mexicano (Pérez Brignoli, 2000: 158). En 1960 se instaura una Junta de Gobierno, en 1961 se nombra un Directorio Cívico Militar y desde 1962 hasta 1979 todos los gobiernos son unipersonales y militares. El último militar presidente fue Carlos Humberto Romero, quien fue derrocado en 1979 por el último golpe de Estado salvadoreño.

Entre 1979 y 1982 el país fue dirigido por tres Juntas Revolucionarias de Gobierno, en medio de lo cual ocurre la guerra civil de El Salvador. En el año 1980 inicia la guerra civil a tenor de los eventos represivos del Estado y las organizaciones paramilitares, al lado de las acciones violentas de las organizaciones guerrilleras. En la tercera junta se integra Napoleón Duarte, quien declaró estado de sitio y la suspensión de las garantías constitucionales, que se prorrogaría hasta la firma de los acuerdos de paz. El 24 de marzo de 1980 fue asesinado el arzobispo de San Salvador, monseñor Óscar Arnulfo Romero, luego de exigirle a Estados Unidos retirar el apoyo militar al régimen salvadoreño y ordenar a la junta el cese de la represión. En mayo del mismo año, se da la violenta masacre de más de 600 personas en el Río Sumpul, en la frontera con Honduras. El crimen se llevó a cabo por fuerzas militares de El Salvador y Honduras. El 10 de octubre las fuerzas guerrilleras salvadoreñas organizan el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). La Iglesia contabilizó para 1980, 28 miembros asesinados (incluyendo al Arzobispo y las cuatro monjas que fueron violadas y asesinadas por miembros de la Guardia Nacional) y 21 detenidos, además de otras acciones en su contra. En setiembre de 1981 la Comisión de Derechos Humanos de El Salvador informó sobre un total de 32.000 civiles asesinados por fuerzas gubernamentales o escuadrones de la muerte. En este mismo mes se funda el partido ARENA[209]. Las Fuerzas Armadas Salvadoreñas participan en la represión indiscriminada, como en la Masacre de

[209] Alianza Republicana Nacionalista.

El Mozote entre el 10 y el 13 de diciembre de 1981. En julio de 1981 se reconoce al FMLN-FDR[210] como una fuerza política representativa del país por la comunidad internacional.

En marzo de 1982 se elige una Asamblea Constituyente que redacta una nueva constitución promulgada el 15 de diciembre de 1983. De 1982 a 1984 se nombra a Álvaro Magaña como presidente provisional. En 1984, durante el gobierno de José Napoleón Duarte, inician las negociaciones de paz entre el gobierno y el FMLN. Finalmente el 16 de enero de 1992 se firman los Acuerdos de Paz de Chapultepec que ponen fin a la guerra civil. A partir de 1984 se elige gobierno cada 5 años.

En 1994 se destaca la participación del FMLN como partido político. Durante el gobierno de Armando Calderón Sol (1994-1999) se aplica un plan de privatizaciones de varias empresas del Estado y se implementan otras políticas de corte neoliberal. El partido ARENA ha gobernado El Salvador de 1989 al 2009. En el 2009 por primera vez gana el partido del FMLN, que se mantiene en el poder hasta la actualidad.

En lo social, El Salvador empezó a afrontar la existencia de las maras como un fenómeno de posguerra, generado principalmente por la deportación de salvadoreños ilegales en Estados Unidos. La criminalidad ha dado origen a la creación de dos programas de gobierno Mano Dura y Mano Superdura, creados para luchar contra el crimen, pero que han fallado.

En lo económico, el mayor ingreso de divisas de El Salvador es originado por las remesas enviadas por los salvadoreños que viven en el exterior[211].

El arte Salvadoreño de esta época fue marcado por la guerra, en lo popular o desde lo popular hubo un arte contestatario sobre todo en la música y la poesía con contenido político. La literatura sobre todo de temas sociales encontró grandes limitaciones para ser publicada, algunos escritos lo hicieron desde el exilio.

La Asociación Salvadoreña de Trabajadores de la Cultura (ASTAC) a través de festivales y temporadas artísticas con grupos extranjeros promovieron un arte liberador.

---

[210] Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional y Frente Democrático Revolucionario.
[211] En países como Estados Unidos, Canadá, México, Guatemala, Costa Rica, Australia, Suecia y otros.

Las artes plásticas sobre todo la pintura, se ha posicionado bien en museos y galerías que promueven un movido mercado del arte. En las artes escénicas han existido grupos teatrales con presentaciones en el Teatro Nacional y en salas privadas. Se crearon dos festivales de teatro con repertorios livianos y actores mediáticos, todo para complacer al gran público. El Ministerio de Cultura y Comunicaciones realiza certámenes y festivales estudiantiles en las poblaciones víctimas de la guerra. Se reestructuran Casas de la Cultura.

En conclusión, vemos en este período un arte contestario, alguno del cual es generado desde el exilio, sobre todo en la literatura y la música. El teatro que se promueve es liviano. En el arte académico, no hay escuelas de arte que formen artistas profesionales, de ahí que el acceso al aprendizaje del arte continúa estando en las élites y el arte siga desarrollándose conforme a los cánones hegemónicos.

En el campo musical salvadoreño, en la música de los pueblos se usan flautas, tambores, raspadores, timbales, calabaza, guitarra y batería. Los ritmos de salsa, cumbia y la regional mexicana, como la ranchera y la grupera, están presentes en el gusto de los salvadoreños, aunque suelen escucharse más en la zona rural.

En la década de 1950 se decreta la danza llamada *Xuc*[212] como "*danza nacional*" o "*baile folclórico*", a pesar de que no era común en todo el país. Es curioso que al igual que en Costa Rica, la definición sobre lo nacional es "*inventado*" a partir de la creación de un ritmo, que se incorpora a una danza, así se desarrolló el ritmo nacional y la danza folclórica.

En la década de 1960 se tuvo la influencia del pop y el rock en inglés. En las siguientes dos décadas fueron la cumbia y la salsa, junto al merengue y la bachata, que llegaron a ser muy populares, así como, el rock en español.

Entre las agrupaciones más destacadas están Vía Láctea, Kiriaps, los Intocables, The Mustangs, los Vikingos, Fiebre Amarilla, The Lovers, Supersónicos, The Beats y los Super Twisters, que dejaron música traducida del inglés, otras son originales. Las letras generalmente hacían referencia a

[212] *Xuc* es el sonido que produce el instrumento llamado sacabuches. El ritmo fue creado por Paquito Palavicini con la canción *Arriba Cojutepeque* en 1942. Posteriormente, varias canciones o danzas se han creado con este ritmo y en 1958 se crea la coreografía que se presentó en el Carnaval de San Miguel.

cuestiones de la época, eran críticas a los gobiernos y gobernantes, así como, trataba la crisis que pasaba el país para entonces.

En la década de 1980 surgen varias bandas de rock, pero solamente OVNI bajo la dirección de Rafael Alfaro, compuso música original, que subsiste hasta la fecha.

Después de la guerra civil salvadoreña, después de la década de 1990, surgen varios músicos y agrupaciones de influencias diversas, siendo el grupo Algodón uno de los de mayor auge y popularidad.

En El Salvador extraterritorial, concretamente entre las comunidades inmigrantes de Washington D.C. y Los Ángeles en Estados Unidos, la llamada cumbia salvadoreña[213] es muy popular, ejemplo de ello es la *Chanchona* para bandolón o bajo.

En esta segunda mitad del siglo XX hay trabajos en el campo de la investigación musical, destacándose los siguientes: *Datos históricos sobre el arte de la música de El Salvador* (*1940*) de Rafael González Sol, *Cuzcatlán típico* de María Mendoza vda de Baratta, Salvador Marroquín es otro investigador, escribió *El estudio de la música en El Salvador*, para la enciclopedia estadounidense Garland y la *Investigacion de la historia de la música en sus diferentes ramas, tanto de la música tradicional, popular académica*, en el Diccionario enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana. (http://www.laprensagrafica.com/fama/cultura/162495-para-musica-salvador-marroquin#sthash.s2RUTWAc.dpuf), por último, Israel Vásquez Bojorge, quien también ha recopilado información sobre música y movimientos de danzas autóctonas.

En cuanto a la enseñanza musical de este período, el Directorio Cívico Militar que gobernó El Salvador durante 1961, por iniciativa del entonces Ministro de Educación Hugo Lindo[214], promulgó el Decreto Ejecutivo 500 que le da vida legal al Centro Nacional de Artes (CENAR) y el Bachillerato en Artes, cuya finalidad es profesionalizar las artes y formar docentes artísticos de buena calidad. En el marco de la Reforma Educativa del Ministerio de Educación en 1968, se desarrolló el proyecto de los bachilleratos diversificados en El Salvador, con lo cual es en 1969 cuando el CENAR inicia su labor con las escuelas de Teatro, Música, Danza y Artes Visuales.

---

[213] Con algunas diferencias de su hermana, la cumbia colombiana.
[214] 1917-1985, poeta, novelista y cuentista salvadoreño.

En 1991 se funda el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) que más adelante se transformaría en la Secretaría de Cultura de El Salvador. El CENAR perteneció como dependencia de CONCULTURA y más adelante se trasladó a la Secretaría de Cultura.

En 1994, fue abolido el Bachillerato en Artes por una Reforma Educativa, así, el CENAR entró en un período de transición que duró hasta 1997 con la última promoción de este bachillerato. En 1998, el cambio curricular en el CENAR condujo a lo que se denominó Gran Taller de las Artes, atendiendo la necesidad de formar personas de mediana edad con estudios especializados en artes. Esta formación siempre ha sido fuera de la educación superior, El Salvador y Nicaragua son los únicos países que aún no tienen formación superior en música.

En 1950, la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes, dirigida por Alejandro Muñoz Ciudad Real (1902-1991), se transforma en la Orquesta Sinfónica de El Salvador y comienza a interpretar repertorio del siglo XX. A partir de esta fecha, la orquesta solo ha sido dirigida por salvadoreños: de 1962 a 1974, por Esteban Servellón, entre 1974 y 1985, por Gilberto Orellana, hijo y desde entonces es dirigida por Germán Cáceres.

Entre los compositores más destacados de lasegunda mitad del siglo XX están: Ion Cubicec (1917), quien llega al país en 1959, asumiendo la dirección de la Sociedad Coral Salvadoreña, destacándose también como compositor y docente formador de muchos de los actuales músicos profesionales. Su obra se recrea en corrientes musicales de la primera mitad del siglo XX. En el estudio del campo de la primera mitad del siglo XX se analizó una obra de Esteban Servellón, compositor, considerado el primer salvadoreño que cultivó una estética del siglo XX, con el ballet *Rina* y el poema sinfónico *Faeton*, con un estilo expresionista y el neoclasicismo de la década de 1940. La obra más reconocida de Servellón es *Nahulín*, que es un concierto para contrabajo y cuarteto de cuerdas. Compuso, además una obra para guitarra y voz y el primer movimiento de una sonata para guitarra[215].

Los compositores nacidos antes de 1940 ya empiezan a romper con la tradición nerromántica, entre ellos, Víctor Manuel López Guzmán (1922-1993) que, aunque conserva la tonalidad en su obra, usa escalas pentáfonas asociadas a las culturas prehispánicas y evoca paisajes costumbristas salvadoreños.

[215] El guitarrista Walter Quevedo-Osegueda nos indica que Servellón no concluyó la sonata porque murió. Entrevista personal. 27 de enero del 2007.

Gilberto Orellana (1920), padre experimenta con nuevas sonoridades, armonías e instrumentaciones, en los poemas sinfónicos *Psicosis*, *Fantasía en el bosque*, *Ruta al paraíso*. Su hijo, Gilberto Orellana (1939) ha incursionado en la música electrónica con su obra *Variaciones sobre el tema de la antasía en el osque* (del poema sinfónico de su padre). De Ezequiel Nunfio (1930-1972), se destaca su obra *Cinco danzas para Aquino Rey* (para la obra de teatro *Anastasio Rey, pieza dramática en X retablos* de José Napoleón Rodríguez), que representa la música precortesana a partir del uso de un contrapunto rudimentario a la manera de la heterofonía griega (Cáceres. Entrevista personal. 16 de enero del 2009).

Entre los nacidos posteriormente a 1940 están Alex Panamá (1940), con una manifiesta tendencia neoclásica (*Septeto para instrumentos de viento*: dos flautas, oboe, 2 clarinetes y 2 fagotes). En 1960 en *Dos piezas para piano*, Panamá elimina el compás, para obtener un flujo rítmico sin acentos preestablecidos. Ángel Duarte (1952) realiza en 1977 el primer taller de música experimental en El Salvadoreño. Tanto Panamá como Duarte tienen obras escritas al estilo del movimiento serialista postweberniano[216].

El compositor Germán Cáceres (1954) utiliza para su composición la teoría de los conjuntos y de esta manera obtiene combinaciones lógicomatemáticas para el desarrollo del discurso musical en muchas de sus obras. Ha compuesto cuatro conciertos para guitarra y orquesta, así como varias obras para guitarra sola. Manuel Carcache (1955) se inicia en la guitarra y más tarde se interesa por la composición, en la cual utiliza elementos del serialismo, al estilo neoexpresionista.

En una generación más contemporánea está Juan Carlos Mendizábal (1968), quien se interesa por el minimalismo y un contrapunto más elaborado.

En general, se puede notar una corriente compositiva que presenta una influencia eurocéntrica, pues recurren al uso de la bitonalidad, politonalidad, a la técnica dodecafónica y serial. En cuanto a las estructuras musicales, se nota un uso de las formas tradicionales, con algunas excepciones. Es evidente el uso de la polirritmia y la escritura multimétrica.

---

[216] Anton Weber (Austria, 1883-1945), discípulo de Arnold Shoemberg (Austria, 1874-1951, creador del dodecafonismo, que es una técnica compositiva mediante la cual se establece la utilización del serialismo para las doce notas de la escala cromática, así todas las notas tienen la misma jerarquía y no se puede repetir ninguna nota hasta que se hayan presentado las 12 notas), desarrolla el serialismo (consiste en utilizar el serialismo para otros patrones musicales como ritmo, dinámica, timbre, entre otros). El serialismo posterior a Weber se denomina serialismo postweberniano.

Las agrupaciones musicales, por lo general, son conformaciones tradicionales, incluso en algunos grupos se ha alterado el sonido original del instrumento con sordinas, por ejemplo.

En el campo musical salvadoreño hay agrupaciones musicales como las siguientes. el Grupo de Música Antigua, el Quinteto Nueva San (cuerdas y flauta), el Quinteto de Metales Gabrieli y el Coro Nacional, dirigido por Irving Ramírez y la Orquesta Sinfónica de El Salvador.

5.2.3 Costa Rica

Antes de la década de 1940, en la Costa Rica del Grupo del Olimpo prevalecía una cultura entendida como un bien individual y elitista. Con la creación del Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales, fundado en 1940, con Rodrigo Facio como figura central[217], se considera que el arte tiene una labor social. La cultura había que difundirla entre el pueblo. "*Los centralistas tenían la idea de estimular un cierto tipo de expresión cultural y difundirla en el número más amplio posible*". (Cuevas, 2006: 87).

En el medio artístico costarricense, en las artes plásticas se hereda, de los inicios del siglo XX, el figurativismo de la casa de adobe y los paisajes campesinos, hasta que en la década de 1960 surge el Grupo de los Ocho[218], que crea un gran escándalo al adoptar el estilo abstracto como forma de expresión. Solo sobrevivió entre 1961 y 1963 y en su manifiesto, publicado en la revista Brecha, redactado por Hernán González, rezaba: "*La belleza clásica está muerta, porque ella es la negación del espíritu de nuestro siglo: estática, quieta, muda*". (http://www.nacion.com/ancora/2008/octubre/19/ancora1736193.html).

En 1939, a instancia de Roberto Brenes Mesén, se crea la Asociación de Autores y en 1959, se funda la Editorial Costa Rica, por iniciativa del entonces diputado Fernando Volio Jiménez[219]. En 1961 se crea la Ley de Premios Nacionales[220] y en 1963, mediante ley 3088 del 31 de enero, se crea

[217] Junto con Isaac Felipe Azofeifa, Carlos Monge Alfaro, Alberto Cañas y Fernando Volio, según detalla Rafael Cuevas en *Identidad y Cultura en Centroamérica* (2006: 86).
[218] El Grupo de los Ocho estuvo conformado por Rafael Ángel "Felo" García (1928-), Néstor Zeledón Guzmán (1933-) Luis Daell (1927-1998), Harold Fonseca (1920-2000), Hernán González (1918-1987), Manuel de la Cruz González (1909-1986), Guillermo Jiménez (1922-1988) y César Valverde (1928-1998).
[219] Durante la administración de Mario Echandi.
[220] Consta de los máximos galardones que otorga el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

la Dirección Nacional de Artes y Letras, que promueve la creación de espacios para que la cultura llegue a todos.

Entre los años 1950 y 1978, denominado período socialdemócrata, Rafael Cuevas (2006: 93-98) identifica tres rasgos en las políticas culturales llevadas a cabo: *mecenazgo*, *difusión* y *promoción*. Antes de entrar a valorar cada uno de estos rasgos, indicamos que sin duda el punto más alto de este período socialdemócrata en materia de políticas culturales es la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes[221], desde donde se realizan dichas políticas. La *política de difusión* consistió en llevar la cultura a toda la población, la cultura del centro a la periferia, buscando "*civilizar las masas incultas*"; además, es una forma de reforzar la legitimidad de la cultura oficial de los sectores hegemónicos. La *política de mecenazgo* se da a través de la creación o reorganización de instituciones culturales, como es el caso de la ya mencionada creación de la Editorial Costa Rica, el Centro de Producción Cinematográfica, el Museo de Arte Costarricense, la Compañía Nacional de Danza y la Compañía Nacional de Teatro, con sus respectivos talleres; también se da la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional y el nacimiento del Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional, hoy Instituto Nacional de Música. La *política de promoción cultural*, que encuentra su aplicabilidad a partir de 1978 con la creación de programas como Casas de la Cultura y el Programa de Formación de Promotores Culturales, se da también a partir de la creación de cursos y festivales de arte y de cultura popular como el Festival "*Somos como somos*".

En el campo de la danza y ballet, Costa Rica tiene Compañía de Danza Contemporánea del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, que forma bailarines y en la Universidad de Costa Rica, que solo hace montajes, así como la Escuela de Danza en la Universidad Nacional que forma profesionales con grado universitario, además, tiene su propia compañía.

En esta época viene un importante grupo de exiliados sudamericanos al país con diferentes técnicas y muy buen nivel, que impulsa una transformación y un boom del Teatro de la década de 1970[222], es un teatro como instrumento de concientización, un movimiento masivo, de entradas baratas, facilidad para los montajes, que busca que se extienda la cultura a toda la sociedad. Este *boom* es inédito en el resto de Centroamérica. En la década siguiente entra el teatro comercial que lo banaliza a partir de la búsqueda de una risa fácil y representaciones muy sexuadas.

[221] El escritor Alberto Cañas fue el primer ministro.
[222] Antes de 1970 el teatro en Costa Rica era de aficionados.

El proyecto socialdemócrata entra en crisis en Costa Rica en la década de 1980. Una de las cuestiones que más se destaca es la promoción de la actividad creadora, sobre todo de movimientos contestatarios desde el movimiento latinoamericano de la nueva canción con cantautores como Luis Ángel Castro, Rubén Pagura, Adrián Goizueta y su Grupo Experimental y Cantoamérica, con su director Manuel Monestel[223]. También se reconocen las políticas en torno a la educación artística, que en este período ya recoge los frutos de una inversión de políticas culturales que tuvieron expresión en la década de 1950, aunque ya desde 1880 en Costa Rica la educación es importante. Estos procesos academicistas y burocráticos en las artes han ocurrido solo en Costa Rica y han dado como resultado profesionales en artes con suficiente formación para desarrollar actividades profesionales con valor artístico.

En Costa Rica, producto de una inversión social, cuyos frutos se recogen en la década de 1980 toma importancia la formación de profesionales en distintas artes, donde al lado de la Compañía Nacional de Danza (ahora El Barco) que prepara bailarines de muy buen nivel, se da un auge en el baile popular, con una clase media que revaloriza lo popular.

En 1956, el gobierno costarricense apoyó económicamente la educación musical en las escuelas, destinando fondos para la adquisición de instrumentos en distintas escuelas y colegios. La educación musical desde entonces era obligatoria en la Educación General Básica, pero el Estado no siempre se preocupaba por la idoneidad de los docentes, lo que dificultó la implementación de los programas existentes.

Dos agrupaciones musicales se mantienen vigentes y con posibilidades de extensión hacia las comunidades: las bandas militares con repertorio para desfiles y actos oficiales y las filarmonías de carácter civil, ligadas a actividades sociales, comunales y religiosas.

En la segunda mitad del siglo XX, la Radio Universidad de Costa Rica era la emisora dedicada a la música clásica, coexistiendo en el espectro radial con Radio Fides y Radio Faro del Caribe.

También hay una profesionalización en la música, con la reforma de la Orquesta Sinfónica Nacional, la creación de los programas de lo que hoy es el Instituto Nacional de la Música y la Escuela de Música en la Universidad Nacional.

[223] Curiosamente en todas estas menciones está incluida la guitarra, más adelante se retomará el tema.

Sin embargo, hay que reconocer que la llegada de las políticas neoliberales también hacen su aparición en la cultura costarricense, dejando la cultura prácticamente en manos de las fuerzas del mercado.

En el caso de las artes visuales, las empresas privadas promueven la creación de las llamadas bienales como la Corporación Lachner y Sáenz y la *Republic Tobacco Company*, que sustituyen los anteriores Salones de Artes Plásticas.

En Costa Rica, en 1941, durante la administración de Rafael Ángel Calderón Guardia, se crea el Conservatorio de Música, ubicado en el Colegio Superior de Señoritas, bajo la dirección del maestro Guillermo Aguilar Machado, con un plan de estudios de cinco años, al final del cual se obtiene un "*diploma de aptitud para la enseñanza de la música en escuelas y colegios*"; luego de dos años más de estudio, se obtenía la licenciatura en música. En 1945, este conservatorio se anexa a la Universidad de Costa Rica y adquiere el nombre de Conservatorio Nacional de la Universidad de Costa Rica. Este conservatorio funcionó primero en el edificio de la Antigua Aduana, en Barrio Escalante, posteriormente en la Escuela República del Perú, frente al Parque Morazán y en 1976, finalmente, se ubica en el Campus Universitario Rodrigo Facio en San Pedro de Montes de Oca, en ese mismo año, a instancia de la entonces Vicerrectoría de Docencia y Acción Social, se confeccionan los planes y programas de estudio.

En 1968, el Conservatorio pasó a denominarse Departamento de Artes Musicales[224] y a ser parte de la Facultad de Bellas Artes; en 1973 se convirtió en Escuela. Desde 1965 se impartían las especialidades de piano, violín, viola, violoncelo, flauta, además se daban cursos de corno francés, trompeta, trombón, tuba y música de cámara. También se daba el profesorado en Música. En 1970 se crean las carreras de Composición, Ciencia Musical y Dirección Orquestal. En 1978 inicia el programa de Etapas Básicas de Música[225], actualmente presente en todas las sedes regionales de la Universidad de Costa Rica.

En 1973 se crea la Universidad Nacional, con sede central en Heredia. En ese mismo año nace la Escuela de Música, que tertenecía al entonces Departamento de Guitarra, a cargo de Valentín Vielsa, que se encarga de crear los primeros programas de guitarra clásica que se utilizarán por los próximos doce años.

---

[224] Que posteriormente se denominará Escuela de Artes Musicales.

[225] Programa dirigido a niños y jóvenes para que desarrollen sus destrezas musicales, para su formación integral o desarrollo profesional.

Al inicio lo que existía era una Escuela de Bellas Artes que pertenecía a la Facultad de Filosofía y Letras, que incluía una sección para cada una de las cuatro especialidades artísticas. La Sección de Música no tenía un lugar fijo, vagaba por Heredia, primero en Pizza Hut, luego en la Escuela Cleto González y en los altos de la pastelería Quequelandia[226]. Los primeros títulos de bachillerato fueron en Música, sin especialidades, hasta licenciatura se daban énfasis en Dirección Coral, Educación Musical y algunos instrumentos[227].

Actualmente la Escuela de Música cuenta con más de 50 profesores. Se imparten las carreras de Bachillerato y Licenciatura en Enseñanza e interpretación de guitarra, piano, trompeta, flauta traversa, percusión, clarinete, saxofón y canto; en dirección coral y en educación musical. Cuenta con un Programa Preuniversitario de Formación Musical, para estudiantes de Educación General Básica con interés en desarrollar una carrera musical.

El 25 de noviembre de 1953 se creó el Conservatorio de Castella, institución académico-artística de la Educación General Básica y Diversificada, que es considerada por muchos como el semillero del arte costarricense, pues de aquí ha salido un porcentaje importante de los artistas costarricenses. Se crea como una institución de primaria, posteriormente se agrega la secundaria y en 1974 el otorgamiento de un título como Bachiller en Artes con la especialización correspondiente (teatro, danza, artes plásticas, música y literatura), equivalente a un VAU 2 (Vocacional autorizado 2[228]). Esta institución es un semillero de jóvenes con talentos en las distintas artes, que serán un público sensible, artistas y estudiantes para las distintas carreras de arte en el ámbito universitario.

---

[226] Don Diego Díaz manifestó en una entrevista "*Quequelandia no había nada, solo cuartos vacío. Con lluvia, truenos, sol o luna, los estudiantes y profesores se concentraban en el centro del Parque Central de Heredia y que yo gritaba ¡a Quequelandia!, cada uno tomaba su silla e iban caminando varias cuadras hasta ese lugar de clases. Cuando ya por fin Música se trasladó a la actual Escuela, fue una gran alegría, les parecía maravilloso ya tener su propio edificio*". (Entrevista virtual. 24 de marzo del 2013).

[227] La mayoría de profesores de la entonces Sección de Música de la Escuela de Bellas Artes eran extranjeros, entre ellos, Stuart Mars, percusionista estadounidense que fundó la escuela de percusión en nuestro país; el uruguayo Diego Díaz, excelente musicólogo que dirigió por varios años los cursos introductorios del recién creado CIDEA; Bárbara Wesby, Patricia Hoffman, por supuesto, Roger Wesby quien realizó un diagnóstico sobre las necesidades nacionales en música, con el fin de desarrollar una Escuela de Música de calidad y necesaria.

[228] Esta es una de las calificaciones que se otorga en Servicio Civil a los graduados de colegios técnicos.

Costa Rica ha tenido un interesante desarrollo musical producto de las políticas culturales y educativas: la incorporación de la Educación Musical en la Educación General Básica, la existencia de bandas militares y filarmonías en muchas regiones del país, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional (y sus programas de formación) y la Orquesta Sinfónica de Heredia (fundada en 1962); el desarrollo profesional de músicos gracias a la creación del Conservatorio de Castella, del Conservatorio Nacional de Música que después se transforma en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y la Escuela de Música de la Universidad Nacional.

En el Conservatorio de Castella la guitarra se enseña desde su fundación, en el Conservatorio Nacional de Música no se daba guitarra, no es hasta que se transforma en Escuela de Artes Musicales que se incluye la guitarra[229] y en la Universidad Nacional, se da guitarra desde su creación. Con la llegada de los primeros guitarristas titulados (Mario Solera, 1973, Luis Zumbado, 1981 y Pablo Ortiz, 1985) en España, se da una gran reforma de los programas de guitarra en las universidades. Esta reforma se plantea en el Conservatorio de Castella con la incursión de dos guitarristas excastella formados en Artes Musicales Nuria Zúñiga y Andrés Carballo.

Hasta ahora hemos analizado el espacio social, el campo cultural y el campo musical de cada país, no hemos entrado aún al estudio del campo-país, que es lo que trataremos en el capìtulo 6 de este libro.

[229] Por la dificultad de localizar los programas anteriores a la década de 1980, no se pudo determinar con certeza la fecha en la que se incorpora este cordófono.

Capítulo 6

El campo de producción guitarrístico centroamericano

EL CAMPO DE PRODUCCIÓN GUITARRÍSTICO CENTROAMERICANO

En el marco teórico se analizaron algunos conceptos que son utilizados frecuentemente para el estudio de los campos de producción cultural, desde la teoría homónima de Pierre Bourdieu, tal y como nos hemos propuesto para dar seguimiento a la construcción y consolidación de un *campo de producción guitarrístico centroamericano*. Para lo cual ahora requerimos profundizar el análisis desde los conceptos de campo y posición en el campo, capital cultural, capital simbólico, agentes culturales individuales y colectivos, legitimidad cultural, consagración artística y autonomía relativa, principalmente.

En última instancia, la meta que se persigue en un campo como el que se analiza es la consagración que está íntimamente relacionada con el capital cultural (interiorizado, objetivado por bienes culturales e institucionalizado por la Academia), que se concibe también como capital simbólico (prestigio, fama) cuando se reconoce como una competencia o autoridad legítima en ese espacio cultural. Así, los agentes diseñan estrategias para definir las distintas posiciones en el campo, de acuerdo con el acceso al capital simbólico. Se crean, de esta manera, luchas por obtener los máximos niveles de consagración y convertirse en agentes legitimados y legitimadores del campo, que tanto dan prestigio, como invisibilizan a los agentes emergentes y/o aspirantes a posiciones superiores.

En el caso del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, estos procesos de consagración de los guitarristas, principales actores en el campo, conllevan el empleo de diversas estrategias de reconocimiento y distinción, para lograr la permanencia en el campo y mantener la legitimación, así como ser nombrado[230] por agentes con poder de consagración. Estas estrategias se convierten en luchas para sostener una presencia permanente en los festivales, los concursos, el sistema educativo, en conciertos de instituciones legitimadoras, en espacios culturales y en medios de comunicación. Los agentes que detentan el poder de consagración a partir de la organización de festivales, concursos, conciertos, de su presencia y actuación en el sistema educativo, son los que han establecido las reglas del campo: cómo es el ingreso, la permanencia y la ubicación de los distintos actores del campo.

[230] Mencionado, tomado en cuenta.

En cada campo existen instituciones con un alto poder de consagración y otras cuyo poder no es tan evidente, pero que juntas contribuyen a su ordenamiento. Entre estas instituciones se da una lucha constante que busca la preeminencia de alguno de sus actores en el campo, toda vez que este prestigio les beneficia. Las instituciones que tienen un mayor poder de consagración y que participan en la definición de los puestos en el campo, generalmente son: festivales, concursos nacionales e internacionales, universidades, instituciones musicales de formación media, los editores, los productores fonográficos y los medios de comunicación. El público y la crítica en este caso, pueden ser considerados como instituciones de menor poder de consagración, pero sí están incluidos en el campo. Este mismo fenómeno se encuentra también en lo que en el presente estudio se ha denominado como campo-país.

En este capítulo se analizarán diversos aspectos del actual *campo de producción guitarrístico centroamericano*, como ya indicamos, a partir de cada uno de los aspectos de la Teoría Gerenal de los Campos de Pierre Bourdieu, pero en estrecha relación con las características que tiene lo que Leo Brouwer ha denominado *Escuela de Guitarra*. Abordamos un apartado especial para conocer el papel de la mujer guitarrita en el campo, en *Detrás de la cortina*: Para concluir con un estudio desde lo popular en el apartado denominado *Instrumento de cantina: la guitarra y lo popular*.

Al final del análisis de estos aspectos y características comprobaremos si existe o no un *campo de producción guitarrístico centroamericano* y cómo se comportan cada uno de los agentes culturales en de este campo.

Iniciaremos este análisis con las características de la Escuela de Guitarra[231]:

6.1 Escuela de guitarra

Escuela de guitarra es un término que acuña el musicólogo, guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer para aglutinar una serie de elementos que él considera necesarios para que alrededor de la guitarra exista lo que aquí estamos denominando como *campo de producción guitarrístico*. Estos

[231] Aunque se aborde desde la Escuela de Guitarra, a lo largo del capítulo se notará la estrecha relación entre este título y cómo se van desarrollando necesariamente los distintos conceptos de la Teoría de los Campos en la definición misma de cada uno de los elementos de la Escuela de Guitarra.

elementos forman parte de lo que hemos llamado como *habitus* y su existencia le da el grado de autonomía relativa que requiere un campo frente a sus campos más próximos.

El término escuela que emplea Brouwer no es el tradicional alrededor de un centro educativo, tampoco es el término estético de *escuela artística*, que se refiere más a un estilo personal o de un movimiento grupal particular, de una región o época específica. Es un concepto abstracto mucho más amplio, que conjuga todos los elementos que le dan un grado de autonomía relativa y que forman parte del *habitus* de lo que denominamos campo de producción guitarrístico.

¿Qué elementos confluyen para que exista una Escuela de Guitarra? Como se analizó en la introducción, de acuerdo con la clasificación que enumera Leo Brouwer (Giró, 1986: 121), se requieren los siguientes elementos: el desarrollo de una técnica de ejecución renovada (con la confección de métodos para su estudio), la existencia de un conjunto de obras básicas, una generación de nuevos compositores y de guitarristas sensibles a estas nuevas músicas, la definición de programas de estudio, el reconocimiento del acervo desde la guitarra popular, con aportes técnicos extraguitarrísticos y un nuevo lenguaje expresivo.

Todos estos elementos formarían parte del *habitus* del *campo de producción guitarrístico centroamericano* y su existencia marcaría el grado de autonomía relativa que tiene este campo de los campos de producción cultural más próximos, principalmente del campo musical. A continuación se enunciará y desarrollará brevemente cada uno de estos elementos que conforman una Escuela de Guitarra.

6.1.1 Ejecución técnica renovada con la utilización de métodos propios

Debemos recordar que el único instrumento para el cual se han localizado al menos dos métodos como elementos pertenecientes a las vías de legitimación del campo es para este cordófono pulsado. El primer método *Regla de entrastar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese* ubicable entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, localizado en Guatemala. El otro método es el *Tratado musical aplicado a la guitarra* de Salvador Calderón, publicado en 1910 en El Salvador.

Para 1979 (7 de setiembre de 1979, según reza en la introducción) tenemos un método en Guatemala de René Abularach llamado *Introducción al Estudio de la Guitarra*, editado por el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala en 1984; método del que aún se habla, pero no se usa[232]. Este texto tiene seis partes: I. Historia de la Guitarra, II. Guitarristas del Pasado, III. Sobre el Sonido y la Técnica, IV. Lecciones Progresivas y Estudios, V. Formas Musicales más conocidas y VI. Transcripciones y Tres Piezas Originales (*Tres apuntes para guitarra*). Como puede notarse, este método guarda el estilo de los métodos del siglo XIX y del método de Salvador Calderón, donde el repertorio transcrito es europeo.

A partir de 1930, alrededor de Agustín Barrios, *Mangoré*, se nucleó un grupo de personas que conforma lo que podríamos denominar como Escuela Mangoreana de Guitarra (ahora sí en el sentido de Escuela Artística, alrededor de Agustín Barrios como maestro formador), con discípulos en Guatemala, El Salvador y Costa Rica. Esta escuela no tuvo un método escrito, pero el repertorio pedagógico de Barrios (sus obras denominadas Estudios buscan el desarrollo de diversas habilidades técnicas) se creó durante su estancia en Centroamérica. Asimismo, él enseñó una forma de ejecutar la guitarra que sus discípulos transmitieron a sus estudiantes. Alrededor de la figura de Agustín Barrios hubo un método práctico con un repertorio apropiado para el aprendizaje del instrumento. Ramsés Calderón al respecto indica: "*La guitarra en El Salvador existía antes de Mangoré, pero él vino a crear una escuela con discípulos que se formaron con su técnica y repertorio*". (*Entrevista virtual*. 21 de diciembre del 2015).

Más recientemente, hacia fines de la década de 1970 y principios de 1980, regresan guitarristas centroamericanos que estudiaron en Europa o Estados Unidos, por lo que se enfatiza una técnica guitarrística de la escuela española venida desde Dionisio Aguado, Fernando Sors y Francisco Tárrega, combinada y ampliada por Andrés Segovia, quien fue profesor de Demetrio Ballesteros, de algunos de los primeros formadores de guitarristas profesionales. Y es hasta finales del siglo XX y principios del siglo XXI, con la llegada de profesores de guitarra cubanos, que se revolucionan los procesos de enseñanza de este instrumento, depurando la técnica e incorporando nuevos repertorios con elementos musicales latinoamericanos y contemporáneos. En Guatemala, llega el guitarrista cubano Pedro Lázaro Suárez, en El Salvador, hay dos jóvenes guitarristas que se van a estudiar a

[232] Todos recuerdan la existencia de este método, pero ninguno de los entrevistados dio razón de que lo utilizara en sus clases.

Cuba: Maikov Álvarez y Arnoldo Pereira. A Costa Rica, en el 2000 llega Jorge Luis Zamora, y en el 2008 llega Aldo Rodríguez, hace poco más de dos años llega también Rosa Matos.

En el año 2011 Aldo Rodríguez y Carmen Vega publican un método para guitarra creado en Centroamérica, concretamente en Costa Rica, llamado *Las seis cuerdas mágicas*[233]. Este método tiene un repertorio totalmente original, va dirigido a niños desde los seis años, hasta jóvenes de unos 14 años. Mucho del repertorio tiene ritmos latinoamericanos y costarricenses. En solo dos años se agotó su primera edición y ya se está vendiendo la segunda. Este método ya se está utilizando en varios países del mundo y se ha presentado en varios seminarios latinoamericanos del Foro Latinoamericano de Educación Musical, donde ha tenido muy buena difusión. Es el primer método con características que permiten un aprendizaje progresivo y lógico, compuesto en Centroamérica para la formación del instrumentista y cada vez se extiende más su uso. Ese método se ha utilizado en El Salvador y en Honduras. Este método fue Premio Nacional como obra no ubicable en 2014.

Hay otro método que es utilizado en la formación de guitarristas centroamericanos, en todos los países de la región: *Mis primeras lecciones de guitarra* del compositor y guitarrista argentino Julio Sagreras. Este método está compuesto en una armonía tradicional decimonónica y eurocéntrica, mientras que Seis cuerdas mágicas utiliza nuevas armonías más contemporáneas y ritmos latinoamericanos.

En este mismo apartado se mencionan los libros escritos en Centroamérica sobre la guitarra o los guitarristas. En Guatemala no encontramos ningún texto en este sentido. Los primeros libros escritos en El Salvador corresponden a diferentes interpretaciones sobre la vida y obra de Agustín Barrios, a partir de su vida en nuestra región, estos son: *Mangoré, el Maestro que conocí* de José Bracamonte Benedic, publicado por Fundación María Escalón de Núñez en 1995. Sigue *Agustín Barrios. Mangoré* "*Genio de la Guitarra*" de José Cándido Morales, editado por la Fundación María Escalón de Núñez en 1994. Estos dos textos son testimonios de los autores, quienes fueron discípulos de Barrios. El último, *Seis rayos de plata. Vida y tiempo de Agustín Barrios Mangoré*, escrito por Richard Stover, traducido por Rafael Menjívar Ochoa, publicadopor CONCULTURA, volúmen 14 de la Colección Orígenes, en el 2002 es una biografía documentada de Barrios.

[233] Este método es Premio Nacional de Literatura como obra no ubicable en el 2014.

En el 2013 Ramsés Calderón publicó en la Serie Compositores Salvadoreños, editada por la Fundación Red Cultural, el volumen 1 dedicado a la *Música para guitarra* que él llama *Cuerdas de la historia 2013*, donde presenta la biografía de siete compositores salvadoreños.

En Costa Rica existen dos libros editados sobre la guitarra: *La guitarra clásica en Costa Rica. Historia, interpretación y composición*, escrito por Henry Calvo Ureña, editado por la Editorial UCCART en el 2003 y *La guitarra en Costa Rica* (*1800-1940*) de Randall Dormond Herrera, editado por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, en el 2010. El primer libro hace un recuento histórico, algunas veces con cierto carácter anecdótico sobre la guitarra en nuestro país y el segundo es el resultado de una investigación de carácter histórica y de forma sistemática. En el 2011, la Editorial de la Universidad de Costa Rica publica *Estudios para guitarra*, que es una obra cuya propuesta didáctica en cuanto al análisis técnico, edición, digitación y revisión es de Ramonet Rodríguez.

Como vemos, en la región se han desarrollado métodos propios, con la inclusión de algunos elementos culturales de la región. Además hay estudios con propuestas didácticas para el desarrollo del joven guitarrista. En este pundo destacamos dos actores: Randall Dormond y Ramonet Rodríguez, que más adelante veremos el lugar que ocupan en el *campo de producción guitarrístico costarricense y centroamericano*.

6.1.2 Compositores y conjunto de obras básicas

En el caso de la guitarra hay que señalar dos tipos de compositores, el compositor que viene del campo musical, que compone para distintos instrumentos y/o agrupaciones y se ha acercado al campo de producción guitarrístico para componer obras para guitarra. Y el que se denomina compositor-guitarrista, o sea, es un guitarrista que también crea obras para este cordófono.

El resultado de las obras es muy distinto dependiendo del campo en que se desarrolle el compositor. El compositor del campo musical que escribe para guitarra compone generalmente con el mismo estilo que lo hace para otros instrumentos o agrupaciones. Mientras que el compositor-guitarrista lo hará utilizando ritmos, armonías y/o melodías propias de lo que se denomina la música popular y en general dentro de las pequeñas formas musicales.

Quizá debido a que en El Salvador no existe la formación profesional en música y a que en Guatemala, la formación universitaria en música es reciente y son pocas las especialidades que se dan, es que la mayoría de los compositores para guitarra son compositores venidos del campo musical, mientras que en Costa Rica encontramos un alto porcentaje de compositores-guitarristas, aunque también hay compositores para guitarra.

Hay varias clasificaciones que podríamos hacer para designar los criterios de consagración: hay obras que han sido editadas, otras que han sido interpretadas por guitarristas y en lugares consagrados, las que han sido incorporadas en producciones fonográficas, las que han sido escogidas como obras obligatorias de concursos y, por último, siempre hay un grupo de obras inéditas.

Una de las formas de legitimar al creador y su obra es editándola en editoriales reconocidas. El editor es un agente social que da prestigio al creador de la obra editada. Este prestigio es parte de ese capital simbólico que es considerado para medir el nivel de consagración y con ello, la ubicación del guitarrista, en este caso, en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

En el caso de Guatemala son sobre todo la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, en El Salvador es CONCULTURA y en Costa Rica son la Editorial de la Universidad de Costa Rica y la Editorial de la Universidad Nacional, quienes mayormente han publicado el repertorio guitarrístico. Hay compositores cuyas obras se han publicado en casas editoras extranjeras, como Enrique Solares y Rodrigo Asturias. Otra forma de publicación se da con la inclusión en producciones fonográficas[234], además, utilizándolas como obras obligatorias en los concursos de guitarra, en los programas de estudio y en los recitales de graduación.

En cada campo-país hay compositores-guitarristas y compositores contemporáneos que han creado un conjunto de obras que han sido estrenadas en distintos festivales y son incluidas como parte de los programas de estudio de recitales de graduación.

[234] Desde el Derecho de Autor, las producciones fonográficas se materializan en diversos soportes o fonogramas como cd, mini cd, discos de acetato, entre otros formatos. Por eso las denominamos producciones fonográficas.

Por dar un ejemplo, en el caso de Guatemala, es en las producciones fonográficas de guitarristas guatemaltecos que se han incluido obras de compositores del país, como es el caso de las producciones de Joséaugusto Mejía, Antonio Concenza y William Orgauth. En El Salvador, el Festival Internacional de Música Contemporánea y la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, ambos dirigidos por Germán Cáceres, son los espacios donde más se exhiben obras salvadoreañas, con guitarristas como Walter Quevedo-Osegueda, Ramsés Calderón y Maicov Álvarez, principalmente.

En Costa Rica, los agentes culturales del campo nacional siempre incluyen al menos una obra costarricense en los concursos de guitarra y como parte de los programas de los recitales de graduación en las diferentes etapas de formación de los guitarristas. Por último, guitarristas como Judith De la Asunción, Luis Zumbado, Pablo Ortiz, Randall Dormond, Mario Ulloa, Ramonet Rodríguez y Jorge Luis Zamora han incluido obras costarricenses en sus producciones fonográficas. Es destacable que la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica exige una obra costarricense en el programa de examen para entrar a la Carrera de Guitarra.

Algunas de las obras para guitarra están editadas. En el Cuadro Nº1 se detallan las que se han localizado.

Algunas obras no están editadas, pero ya han sido interpretadas en público, que es otra forma de consagración. Se localizaron algunos programas de mano, publicaciones en periódicos y en consulta con informantes, el detalle de algunas de las obras y su fecha de estreno en conciertos con público o en privado (en exámenes de cátedra).

En Guatemala, hay tres compositores guitarristas. El que se mantiene vigente en el campo es William Orbaugh, quien ha compuesto algunas obras para guitarra como: *Divertimento para guitarra*, *Elegía del Desamor*, *Quédate Guatemala* obra para guitarra y cantante. El mismo autor ha interpretado su repertorio en festivales de guitarra y conciertos. Oscar Putzeys tiene *Cinco Composiciones Abstractas: Pavanas I y II, El Ocaso de la Ceiba, Pentandra, La Catedral* y *Seis Rosas Rojas*, en 1973 y Abularach, René. *Tres apuntes para guitarra* en 1984. No se tiene referencia de que las obras de Putzeys y Abularach hayan sido presentadas en público, pero posiblemente ellos como guitarristas hayan presentado algunas en sus recitales.

Cuadro Nº 1
Obras Editadas para guitarra

Guatemala	El Salvador	Costa Rica
En marcha, Bolero, Las beatas y Las mengalas en Producción musical de Rafael Álvarez[235] de Igor de Gandarias. *Toccatina y Ofrenda a Fernando Sors* de Enrique Solares (1911)[236]. *Serenata para guitarra* (1982) de Rodrigo Asturias (Guatemala, 1940)[237].	*9 Piezas Íntimas* (*La coqueta, Juanita, Ilusión que muere, Sagitario, El cisne, Marcha, El caballero de la triste figura, Ilusión perdida y Polka Nº 2*) de Rafael Olmedo[238]. *Introspección,* de Gilberto Orellana[239]. *Ritos elementales, para mezzosoprano y guitarra*, de Ángel Duarte Novoa[240]. *Recuerdos* de Felipe Soto *Los agigolones de la Sra Victoria* de L. Mario Samayoa *Responso de misa fúnebre de Domingo Santos y Maíz Negro de Ramsés Calderón en Música para guitarra* de Ramsés Calderón[241].	*Estudios para guitarra* de autores costarricenses[242] de Ramonet Rodríguez[243]. *Música costarricense para guitarra* de Randall Dormond. *Música Costarricense para orquesta de guitarras*[244] de Randall Dormond[245]. *Obra guitarrística Abelardo* (*Lalo*) *Álvarez* [246] de Randall Dormond[247]. *Cabalgando vientos* de Alejandro Cardona, producción fonográfica que incluye las partituras de guitarra sola en pdf [248].

Fuente: *Tomado del análisis bibliográfico de partituras editadas con obras centroamericanas para guitarra*.

[235] Editado por ADESCA, Aporte para la Descentralización Cultural.
[236] Publicadas por Editions METROPOLIS de Bélgica, 1960.
[237] Editada por Max Eschig en París, 1982.
[238] Editado por CONCULTURA, Colección Cuaderno de Música Salvadoreña, 2006.
[239] Editado por CONCULTURA, Colección Cuaderno de Música Salvadoreña, 2001.
[240] Editada por CONCULTURA, Colección Cuaderno de Música Salvadoreña, 2006.
[241] Editado por la Fundación Red Cultural, Serie Compositores Salvadoreños, 2013.
[242] Los autores son: Alonso Torres, Ramonet Rodríguez, Álvaro Esquivel, Juan Diego Pacheco, Elvis Porras y José Arias.
[243] Editada por la Editorial Universidad Costa Rica, Serie Patrimonio Música Costarricense, 2011.
[244] Editado por la Editorial Universidad de Costa Rica, Serie Patrimonio Música Costarricenses, 2004.
[245] Las dos anteriores con obras de Carlos Gutiérrez y Jesús Bonilla.
[246] Editada por la Editorial Universidad Costa Rica, Serie Patrimonio Música Costarricense, 2011.
[247] *Tu Sonrisa, Primaveral, Magnolia, El sueño de las hadas* (estudio y trémolo) y *El último arpegio de la lira* (para dos guitarras).
[248] Editada por ICAT-UNA, La Calaca Producciones y la Editorial Nuestra Cultura.

En El Salvador, Carlos Rodríguez Payés, guitarrista de la escuela mangoreana, ha compuesto varias obras al estilo de esta escuela, destacamos: *Variaciones sobre un tema de Mozart, Dos canciones salvadoreñas* (*Lorena y Conchita*), *Cabellos de oro* y *Tres preludios*. El mismo autor ha interpretado su música en recitales.

Ramsés Calderón es un guitarrista-compositor salvadoreño, que reside en Canadá. Constantemente da conciertos, en muchas ocasiones estrenando su propia obra. Se ha dedicado a la composición, donde, como él mismo manifiesta, "*incorpora siempre elementos que recuerden su origen salvadoreño en su obra, pues tiene un interés especial en difundir y preservar el patrimonio musical salvadoreño*" (*Entrevista virtual*, 21 de abril del 2014). Su catálogo de obras es muy amplio[249], con una importante presencia de composiciones para guitarra. Ha compuesto obras para guitarra sola, para ensambles, obras programáticas o incidentales[250].

Germán Cáceres (1954)[251] es el compositor salvadoreño más interpretado, además, es uno de los compositores centroamericanos más prolíferos en el repertorio guitarrístico. Es compositor de varias obras para guitarra sola, en otros formatos de música de cámara y en conciertos para guitarra y orquesta. Germán Cáceres se mueve en los circuitos internacionales de compositores y seminarios de composición, lo cual le permite estrenar su obra y darla a conocer.

En Costa Rica hay obras de compositores o arreglistas costarricenses que se han estrenado en concursos de guitarra, en el Festival Internacional de Guitarra y en el repertorio que preparan los estudiantes de guitarra para sus recitales de graduación. En la prueba de ingreso a la Carrera de Guitarra en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica se exige la interpretación de una obra costarricense. Esto, junto con la inclusión de repertorio nacional como obras obligatorias en los concursos de guitarra y el estreno mundial de obras nacionales en el Festival Internacional de Guitarra, ha permitido la circulación y exposición de mucho del repertorio creado por compositores pertenecientes al *campo de producción guitarrístico costarricense*.

[249] Ver cuadro, Anexo I.
[250] Cuando se dice obras programáticas o incidentales son las compuestas para vídeos y películas.
[251] Ver cuadro, Anexo I.

Por lo general, son compositores-guitarristas, aunque también hay algunos compositores que han creado obras para guitarra pero no son guitarristas. Entre los compositores que más obras han publicado[252] están: Edín Solís, Carlos Arias, Alonso Torres, Elvis Porras, Pablo Ortiz[253], Alejandro Cardona, Eddie Mora, José Arias, José Mora-Jiménez[254], Carlos Alberto Castro Mora, Álvaro Esquivel, Ramonet Rodríguez y Natalia Esquivel.

En el Anexo II se encuentra el detalle de las obras que se han estrenado en recitales[255], según el registro que por programas de mano se ha llevado para esta investigación y/o el dado por los mismos compositores[256]:

También varias obras para guitarra y orquesta de los siguientes compositores: Enrique Anleu de Guatemala, Germán Cáceres y Manuel Carcache de El Salvador, Luis Abraham Delgadillo de Nicaragua, Francisco Carranza de Honduras y Carlos Castro, Edín Solís, Álvaro Esquivel y Alonso Torres de Costa Rica.[257]

En Honduras hay varios compositores-guitarristas que crean obras para este instrumento como: Eduardo Acosta, Germán Barahona, Francisco Carranza, Rafael Umanzor, entre otros. Igual en Panamá ya cuenta con un repertorio nacional con obras de Emiliano Pardo-Tristán, quien además es el director artístico del Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá, y Elcio da Sá, compositor de origen brasileño residente en Panamá que tiene obras para guitarra sola y dúo de guitarras[258].

6.1.3 Generación de nuevos guitarristas

A fines de la década de 1980, con la llegada de los primeros guitarristas centroamericanos formados en Europa y Estados Unidos, se consolida la enseñanza formal e institucional de la guitarra. En Guatemala y El Salvador,

---

[252] Se han presentado a un público ya sea a través de conciertos, recitales, festivales, concursos, producciones fonográficas, programas audiovisuales, entre otros.
[253] Uno de los compositores más prolíferos. Ver el Anexo III sobre su catálogo de repertorio.
[254] José Mora-Jiménez estudió guitarra en la Universidad de Costa Rica y composición en Holanda, donde reside desde el 2006.
[255] No se incluyen las obras de compositores que la autora ha interpretado o estrenado, que fueron incluidas en el Recital-Conferencia del doctorado, ya que se analizarán posteriormente.
[256] Algunos compositores tienen detallados el año de composición y el año de estreno de su obras, otras solo tienen detalles generales, pero reconocen cuáles obras han sido estrenadas y cuáles aún están inéditas. Por lo que solo se pondrá el detalle cuando el autor lo suministró.
[257] Ver el detalle de los conciertos en el Anexo IV.
[258] Ver el detalle en el Anexo IV.

la enseñanza de guitarra existe a niveles medios de formación, por lo que los guitarristas que quieran hacer carrera profesional deben salir del país para hacer sus estudios de pregrado o posgrado en este cordófono. En Costa Rica, la década de 1970 del siglo pasado existe la carrera de bachillerato y licenciatura en guitarra en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional, por lo que actualmente los guitarristas costarricenses salen del país a hacer posgrados en este cordófono.

En el caso de Guatemala, William Orbaugh es el primer graduado en guitarra, quien se forma en Argentina y Alemania, es el único guitarrista guatemalteco con formación profesional en este instrumento. Orbaugh funda el Centro de Integración Musical donde se han formado jóvenes guitarristas como las hermanas Paola y Evelyn Molina Chew, se graduaron de la carrera de licenciatura en Guitarra en la Universidad Galileo y continuaron sus estudios en el extranjero. Por otro lado, en el Conservatorio de Música de Guatemala, en la década de 1980 los profesores de guitarra eran René Abularach y Oscar Putzeys. Posteriormente, Hugo Ordoñez (quien ya no está), Julio César García, junto con el cubano Pedro Lázaro Suárez conforman el equipo de profesores de guitarra del Conservatorio de Música.

Dentro del grupo de jóvenes guitarristas en Guatemala, se distinguen cuatro que viven en Europa, donde estudiaron y hacen su carrera artística: Josesaugusto (sic) Mejía en Inglaterra, Luis Juárez Quixtán en Francia, Minor Contreras y Antonio Consenza. en Alemania. Actualmente, hay un joven guitarrista guatemalteco estudiando en la Universidad Nacional en Costa Rica: Rodrigo Lima. Vale destacar al guitarrista Felipe Rodríguez, considerado como el estudiante más destacado del Conservatorio de Música de Guatemala, quien a su vez es el único que se ha graduado, en el 2003 (Rodríguez. Entrevista virtual. 5 de febrero del 2016).

Actualmente, hay tres guitarristas egresados de Licenciatura de la Universidad de San Carlos: Betzy Simaj, José Rodrigo Aldana y Luis Pedro Cruz.

En El Salvador, luego de la primera generación de discípulos de *Mangoré*, hay una segunda, educada por los discípulos de *Mangoré*, ellos son Oscar y Noel Alas, formados por Carlos Rodríguez Payés, Jorge Sanabria, Walter Quevedo y Ramsés Calderón formados por Cándido Morales, los dos primeros continúan en El Salvador y el último radica en Canadá, desde donde ha desarrollado investigaciones para una historia de la guitarra salvadoreña.

En la siguiente generación están Arnoldo Pereira y Maikov Álvarez, que se inician con Walter Quevedo y continúan en el Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, Cuba. Por otra parte, Ricardo Pozo estudió en Holanda y Antonio Araniva en Costa Rica. Todos los anteriores, se dedican a la docencia de la guitarra en El Salvador, principalmente. Sobre Araniva dice Ramsés Calderón: "*es el mejor preparado de los actuales profesores del Centro Nacional de Arte, junto con Oscar Alas*" (*Entrevista virtual*. 21 de diciembre del 2015).

El caso de Costa Rica es muy peculiar, pues al existir la carrera de guitarra en las dos universidades y programas de formación preuniversitaria, además de la Sección de Guitarra del Conservatorio de Castella, son muchos los guitarristas que han logrado tener el grado de licenciados en guitarra y que continúan haciendo labor artística y docente; pero también muchos no se gradúan y se dedican a la guitarra.

Alrededor de la década de 1980, regresan al país los primeros guitarristas titulados de España y de Estados Unidos. Luis Zumbado, Pablo Ortiz, Elvis Porras, Geovanni Rodríguez[259], quienes recién graduados del Conservatorio de Castella, obtienen una beca para estudiar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España, para esta misma época también Manfred Sauter[260] y Mario Solera se forman en España[261].

Luis Zumbado se dedicó a la labor docente en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, Pablo Ortiz, por su parte, trabaja en la Escuela de Música de la Universidad Nacional, Elvis Porras y Geovanni Rodríguez han desarrollado una actividad como intérpretes de la guitarra. Mario Solera se desempeñó por varios años como profesor en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, actualmente labora en la Sede del Pacífico de la misma universidad[262].

---

[259] Elvis Porras y Geovanni Rodríguez se dedican a tocar guitarra en eventos.

[260] Sauter se suicidó en agosto del 2014, desarrolló una labor docente en el ámbito privado y daba conciertos esporádicamente.

[261] En esta misma época también se van Warner Vázquez quien regresa al país por enfermedad, en la actualidad vive en Palmares, y las hermanas Lastenia y Laura Carballo, quienes se quedan viviendo en España, donde desarrollaron una labor en la docencia, principalmente.

[262] Se ha desempeñado también como director de la Banda de San José y Director General de Bandas. Ha desarrollado investigaciones sobre música costarricense. Interpreta guitarra y tiorba.

El primer guitarrista que obtiene la licenciatura en guitara en la Universidad de Costa Rica es Mario Ulloa, quien continúa sus estudios en Alemania y es el primer doctor en guitarra del país. De esa generación también se destacan Ramonet Rodríguez, Randall Dormond y Beatriz Hiller[263], los dos primeros son catedráticos de la Universidad de Costa Rica. Más adelante están Antonio Varela, José Eurico Arias, Judith De la Asunción (quien vive en Francia), Patricia Corrales, Guido Sánchez (quien vive en Estados Unidos), Andrés Saborío, Mauricio Araya, Vladimir Zeledón, Luis Fernando Aguilar, Carlos Castro, Manuel Durán, Nicolás Alvarado, Alejandro Gómez, Felipe Solís, Daniel Rodríguez, Sergio Carrera, Diego Monge, Gustavo Porras, Daniel Solano, Erick Mora, César Azofeifa y la que suscribe este texto, Nuria Zúñiga, con niveles de licenciatura y/o maestría. Hay también una veintena de graduados en bachillerato[264]. En este momento hay alrededor de 10 jóvenes guitarristas estudiando en el extranjero y aproximadamente 40 en las carreras universitarias de guitarra.

Panamá y Honduras son dos países que si bien no se encuentran en los países de estudio, recientemente han sobresalido en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, por lo que se incorporarán en sus aspectos más relevantes.

En Honduras, sobresalen también ya guitarristas titulados que hacen una activa carrera como intérpretes, docentes e incluso compositores. Entre los que se destacan están: Eduardo Acosta y Josué Castro, graduados de la Universidad de Costa Rica; Germán Barahona, Kimberlyn Maradiaga, Luis Enrique Godoy, graduados de la Universidad Autónoma de Honduras.

En Panamá hay dos guitarristas que han hecho una importante carrera internacional como intérpretes y docentes, además, son los productores del Encuentro Internacional de Guitarra que se realiza todos los años en Panamá. Estos son: Emiliano Pardo-Tristán, que vive, es académico universitario y artista, en Estados Unidos, y Teresa Toro, profesora de guitarra en el Instituto Nacional de Música y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, además guitarrista que se desempeña tanto en la música clásica como en agrupaciones de trova. Teresa se presentó en la edición de

[263] En esta misma época, Luis Castillo obtiene el bachillerato en guitarra.

[264] Entre los primeros bachilleres en guitarra se destacan: Edín Solís, Louwing Núñez, Franklin Huezo, Amado Sánchez, Natalia Esquivel, Luis Alfaro y Juan Luis Sanabria. Luego de ellos hay más guitarristas que sacaron bachillerato, por eso después de esta lista de primeros graduados, solo se mencionan los licenciados en guitarra.

Guitara y Mujer del Festival Internacional de Guitarra en el 2000, ahí interpretó *Fábulas de un aventurero* de Jorge Bennett, *Dos pasillos* de Francisco Velásquez y *El Tambor de la Agonía*[265], de Emiliano Pardo-Tristán.

De la Universidad de Panamá han obtenido licenciatura en guitarra: Luis Prado, Luis David Quintero, Eliécer Barsallo, Daniel Lemos, David Camarena, Víctor Villarreal, Edwin Ehrman y Juan Torres; Steven Campos es otro guitarrista egresado de licenciatura. Así se muestra que se presenta una nueva generación de jóvenes guitarristas, quienes además combinan su labor docente con la interpretación del instrumento. Aunque como dice Teresa Toro: "*aquí es difícil mantenerse tocando como solista*". (*Entrevista virtual*. 7 de enero del 2016).

6.1.4 Definición de programas de estudio

En Guatemala, en un nivel técnico-vocacional, los instrumentistas se forman en el Conservatorio de Música y los educadores musicales, en la Escuela Normal de Maestros de Educación Musical que pertenece al Ministerio de Educación. La política de formación es diferente; en la Dirección General de Arte, el énfasis es en el arte, en la Escuela Normal, en la educación. Esta división crea un vacío en la formación artística del educador musical y en la formación pedagógica del instrumentista, cuando en la práctica, la mayoría de los instrumentistas y educadores musicales se dedican a la formación de instrumentistas, sin tener las herramientas suficientes para ello.

Como ya se indicó, el encargado de la formación de instrumentistas a nivel medio es el Conservatorio de Música de Guatemala, Germán Alcántara. Pertenece a la Dirección General de Arte del Gobierno de Guatemala. El título que se otorga es un Bachillerato en Arte, a nivel básico preuniversitario, luego de 7 años de formación.

A partir del 2009, se comienza a gestar la renovación de dicho conservatorio, que busca la reestructuración de los programas de instrumento: con el fin de crear procesos de aprendizaje acordes con la realidad artística. William Orbaugh considera que "*la forma de adquirir los conocimientos académicos es diferente a la vivencia artística, de ahí que su forma de aprendizaje es diferente*" (*Entrevista personal*. 19 de enero del 2009). Esta restructuración se hace a partir de un *pensum* consensuado para mejorar el currículum en el conservatorio. Lo que se propone es descentralizar los tres

[265] A dúo con Judith De la Asunción.

primeros años y que se desarrollen en escuelas de música regionales, en la actualidad hay cuatro escuelas en Mixco, Villanueva, Zona 18 y Santa Catarina Pinula. Pasado este nivel ingresan directamente al conservatorio a nivel preuniversitario, para continuar en la Universidad de San Carlos con la licenciatura. El instrumentista se formaría en alguna de las siguientes especialidades: pedagogía, instrumento o composición/arreglo.

La profesionalización del guitarrista con grado universitario se da muy recientemente en Guatemala, con la incorporación de la carrera de Licenciatura en Instrumento, tanto en la Universidad de San Carlos como en la Universidad Galileo.

El profesor titular de guitarra en la Universidad de San Carlos es Pedro Lázaro Suárez. El *pensum* de la carrera de Licenciatura en Guitarra conlleva una alta carga en musicología, así, los estudiantes deben presentar un concierto y una investigación para concluir la carrera[266]. Actualmente, los tres egresados deben elaborar un proyecto de investigación para graduarse en este instrumento, además del concierto que ya presentaron hace meses. En la USAC también existe la posibilidad de graduarse en guitarra jazz con solo un recital, en esta especialidad se graduó Byron Sosa.

En El Salvador, el aprendizaje de la guitarra ha estado circunscrito al ámbito privado. Aunque había guitarra a la llegada de Barrios, donde, incluso la primera escuela guitarrística que se da en Centroamérica es la que se forma de los discípulos de Agustín Barrios, *Mangoré*, algunos de los cuales se dedicaron a la labor pedagógica. Esta primera generación de discípulos de *Mangoré* tenía por lo general una carrera profesional, por lo que la docencia y ejecución de la guitarra era como una segunda profesión, o incluso, un pasatiempo[267]. Solo dos de ellos se dedicaron profesionalmente a la guitarra: René Cortés Andrino, quien trabajó durante unos diez años con el método de Salvador Calderón y Cándido Morales, quien fue director y profesor en la Academia Nitsuga Mangoré y es considerado como el discípulo que más intensamente se dedicó a la docencia. Además, fue el primer profesor de Walter Quevedo-Osegueda, Jorge Sanabria y Ramsés Calderón, referentes de la guitarra salvadoreña actual.

[266] El abordaje musicológico en la formación del instrumentista, a nivel de licenciatura, resulta novedoso en el área, aunque el profesor Pedro Lázaro Suárez considera que hay debilidades en el *pensum*, por lo que la realización de una tesis se constituye en una traba para el instrumentista, al menos en estos niveles. (Entrevista. 29 de diciembre del 2015).

[267] Esto se repite en las siguientes generaciones, aún hay profesionales que estudiaron guitarra a nivel privado, que se dedican a la docencia e interpretación del cordófono, junto con su otra profesión.

El aprendizaje de la guitarra en El Salvador aún es a nivel básico y no se ha logrado incluir en los programas de educación superior. Hay escuelas y academias tanto en el ámbito privado como en el oficial. Es común que los dueños de estas escuelas o academias se promocionen como parte de la Escuela Mangoreana, ya sea como discípulos directos de Barrios o de sus primeros discípulos. Por ejemplo, la Academia Mangoreana de Música de Cojutepeque de Leonel Juan Pablo Urquilla, quien se anuncia enfatizando que se formó con Cándido Morales y Walter Quevedo (http://academiamangoreana.jimdo.com/quienes-somos/).

En el ámbito privado la Fundación María Escalón de Núñez, que contó con una Orquesta de Guitarras, tuvo un programa para el desarrollo de la vocación como guitarrista. Los alumnos tradicionalmente han recibido clases de guitarra con Walter Quevedo-Osegueda y de composición, armonía, teoría y contrapunto con Germán Cáceres.

José Sanabria es un guitarrista formado por los discípulos de Mangoré. Además, conserva en su poder una guitarra de Mangoré. Es médico y también tiene una escuela de guitarra en Panchimalco, que todos los años organiza conciertos de cierre de cursos con sus estudiantes en el Teatro Nacional de El Salvador. Alexis Rivera trabaja con el Método Suzuki[268], iniciando con niños entre 5 y 6 años de edad.

En el ámbito oficial, la guitarra se enseña en el CENAR de CONCULTURA, que a criterio de Walter Quevedo-Osegueda, es atendida por profesores sin formación, con una preparación apenas básica (Entrevista personal. 16 de enero del 2009).

Aunque esta situación ha cambiado en los últimos tiempos. Recientemente Arnoldo Pereira y Maikov Álvarez, formados en el Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), comenzaron a ser docentes en el Centro Nacional de Artes (CENAR), donde plantean una reforma al Plan de Estudios en Guitarra de este centro. Arnoldo Pereira, además, se ha propuesto descentralizar la enseñanza de la guitarra, en febrero del 2009 creó la primera Escuela Municipal de Música de Santa Tecla.

---

[268] Shinichi Suzuki (Japón, 1898-1998), violinista y educador, creó un método con la hipótesis de que la habilidad musical se desarrolla y se puede entrenar. El Método Suzuki se ha incorporado principalmente en la formación de violinistas, pianistas y más recientemente en guitarristas.

Como se aprecia, hay iniciativas oficiales y privadas pero aún a nivel no profesional. Lo único destacable es que ya hay guitarristas profesionales que se dedican de lleno a la enseñanza de la guitarra y llevan una vida activa como concertistas, como son los casos de Walter Quevedo-Osegueda, Arnoldo Pereira, Maikov Álvarez y Alexis Rivera.

Aunque no es un país en estudio, resulta sumamente interesante el gran auge que muy recientemente está tomando la guitarra en Honduras. Germán Barahona es uno de esos jóvenes guitarristas, profesor de alumnos laureados en concursos nacionales e internacionales, expresamente señala: "*están pasando cosas importantes, como país emergente, en el arte de la guitarra, con pasos firmes hacia un bonito porvenir por supuesto. Esperando que nuestras guitarras regalen sensibilidad, para poder formar y transformar nuestra Honduras*" (*Entrevista virtual*. 29 de diciembre del 2016).

En Honduras existe la Escuela Nacional de Música que es un conservatorio preuniversitario. Los estudiantes que se egresan de esta escuela tienen el nivel suficiente para ingresar a la carrera de guitarra universitaria. El profesor de esta escuela es Germán Barahona. En el 2015 se egresaron los siguientes estudiantes: Allan Hernández, Antonio Bustillo, Alec Rubio y Kevin Mejía. De ellos, los tres últimos aplicaron para entrar a la carrera y lograron entrar. De esta escuela también se han egresado Germán Barahona, Josué Castro[269], Kimberlyn Maradiaga y Luis Enrique Godoy.

La Universidad Nacional Autónoma de Honduras, hasta antes de 1988, tenía el Departamento de Arte, que era dirigido a toda la comunidad universitaria, para recibir cursos libres de arte. En 1988 se crea la carrera de Licenciatura en Música y en 1989 se reciben los primeros estudiantes. Los profesores de guitarra eran José León Valladares, Gilberto Zelaya y Silvio Enríquez, quienes daban este instrumento como cursos optativos o de base común. El actual Director de la Cátedra de Guitarra es Eduardo Acosta[270], los profesores son: Silvio Enríquez, Jorge Benavides, Kimberlyn Maradiaga y Germán Barahona, quienes imparten los cursos generales de guitarra y el curso propedéutico[271]. Rafael García es el profesor de guitarra jazz. Germán Barahona reconoce que "*la llegada del maestro Eduardo Acosta ha impulsado el desarrollo de la guitarra en Honduras. Todas las actividades*

[269] Estudia en la Universidad de Costa Rica.
[270] Eduardo Acosta es licenciado en guitarra, graduado en la Universidad de Costa Rica.
[271] Este es un curso de dos o tres años para personas que quieran estudiar guitarra y requieran nivelar.

que ha realizado son en pro del desarrollo de la guitarra: festivales, concursos, clases magistrales, etc., han contribuido al crecimiento integral de la guitarra". (*Entrevista virtual*. 29 de diciembre del 2016). La licenciatura en guitarra se da con dos menciones: en guitarra clásica y en guitarra jazz, aunque en el título se dice simplemente guitarra, sin especificar la especialidad. De guitarra clásica son licenciados: Germán Barahona[272], Fausto Varela, Luis Enrique Godoy, Kimberlyn Maradiaga, Fausto Varela, Jorge Benavides, Luis Roque, Miguel Enamorado y Ever Castellanos. En guitarra jazz se han graduado: Róger García, Dany Morales, Gerson Hernández y Santos Valladares.

En Panamá, como ya se indicó, la guitarra se enseña a nivel de pregrado en el Instituto Nacional de Música y a nivel de grado en la Universidad de Panamá. En ambos lugares la profesora titular es Teresa Toro, por lo que existen programas de estudio desde los niveles iniciales hasta licenciatura.

Se debe destacar que durante la realización de este trabajo, algunos profesores y guitarristas de Panamá, Honduras, El Salvador y Guatemala manifestaron un gran interés por hacer una revisión y actualización de los programas de guitarra, tanto de los conservatorios como las universidades, tomando como modelo lo que se está haciendo en Costa Rica, por lo que quieren venir al Conservatorio de Castella y a las Universidades, a recibir insumos e incorporarlos en sus instituciones. También debe destacarse que hacia las dos universidades costarricenses se desplazan jóvenes a estudiar guitarra o música, en este momento hay estudiantes de Nicaragua, Honduras, Panamá, El Salvador y Guatemala.

6.1.5 El reconocimiento del acervo popular en el repertorio para guitarra, aportes técnicos extraguitarrísticos y un nuevo lenguaje expresivo

Como se ha indicado existen dos tipos de compositores para guitarra, el compositor-guitarrista, que tiene conocimientos técnicos de ejecución del instrumento y el compositor que viene del campo musical. Entre las características del repertorio del compositor-guitarrista están la utilización de elementos rítmicos[273] y/o melódicos de la tradición popular de la región, las tonalidades o progresiones armónicas más amigables con el discurso del instrumento, la incorporación de rasgueos que se transmiten generalmente

[272] Quien, además, es el profesor de guitarra en la Escuela Nacional de Música.
[273] Con sus rasgueos.

desde la tradición oral, como en la guitarra popular. Por su parte, el repertorio creado por compositores del campo musical tiene una estética enmarcada en las corrientes de estilo contemporáneo, más universales y no tanto locales, igual que el resto de su creación.

Cuando Leo Brouwer menciona el *reconocimiento del acervo popular en el repertorio para guitarra* está pensando en compositores-guitarristas, pues el compositor del campo musical no necesariamente tiene el compromiso con este acervo popular. Pero en cuanto al aporte técnico extraguitarrístico y al uso de un nuevo lenguaje expresivo, ambas son características que pertenecen a la música que crean los dos tipos de compositores.

En Guatemala antes de la primera mitad del siglo XX destacamos al compositor Rafael Álvarez Ovalle como compositor-guitarrista, cuya obra está basada en ritmos tradicionales. A partir de la segunda mitad del siglo XX existen tanto compositores-guitarristas como William Orbaugh y compositores del campo musical como Enrique Anleu. En el caso de El Salvador, los compositores que conocemos no son guitarristas, son compositores del campo musical como Rafael Olmedo[274] y, más recientemente, Germán Cáceres. Por último, en Costa Rica hay compositores del campo musical como Mario Alfagüell, Marvin Camacho, Eddie Mora, y compositores-guitarristas como Carlos Castro, Pablo Ortiz, Alonso Torres, Edín Solís, entre otros.

Hay un grupo de compositores que debemos destacar que son compositores que se iniciaron o estudiaron guitarra en algún momento, pero, aunque continúan cerca de la guitarra, ya sea desde la composición o en la ejecución, se han dedicado a otros ámbitos de la música, tal es el caso de Alejandro Cardona, Carlos Castro y Álvaro Esquivel, por nombrar a algunos.

La música creada para guitarra siempre ha generado una disyuntiva estética entre el campo musical y el campo de producción guitarrístico, es parte de lo que se podría decir *autonomía* del campo de producción guitarrístico. Los músicos del campo musical dicen que la obra para guitarra tiene en general, poca o nula innovación en los elementos armónicos y melódicos, por estar basada sobre todo a partir de elementos de los movimientos nacionalistas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Para

[274] Ramsés Calderón describe a Olmedo como compositor, violinista, pianista, guitarrista y pedagogo, sin embargo en sus biografías se reconoce como violinista concertino y compositor de obras de corte religioso, instrumental y vocal.

los guitarristas, los recursos melódicos y secuencias armónicas de las obras compuestas para guitarra son propias de la tradición popular y el elemento rítmico es la fortaleza de la música de nuestra región, sobre todo cuando se incluyen rasgueos, pero eso no es considerado importante para estos músicos del campo musical. El compositor guitarrista generalmente utiliza elementos como ritmos, armonías, melodías, rasgueos, tomados de la tradición popular, en muchos casos, de estilos contemporáneos o neorrománticos.

Otro elemento que hace diferencia entre el compositor del campo musical y el compositor-guitarrista, es la forma musical que adopta al componer una obra para guitarra. Mientras que el compositor-guitarrista mantiene el estilo de las pequeñas formas musicales o instrumentales, manteniendo la característica de *por intensión* que vimos como uno de los elementos de la música popular. Los compositores del campo musical crean sus obras para guitarra con las grandes formas musicales de la sonata o el tema con variaciones, lo que ya denominamos como formas *por extensión*.

A continuación se presentará un breve análisis musical[275] de una serie de obras de compositores de los países en estudio, a manera ejemplificativa de la permanencia de los elementos de la tradición popular, elementos extraguitarrísticos y novedosos lenguajes expresivos[276].

6.1.5.i Obras creadas por compositores-guitarristas

Guatemala

William Orbaugh: *Divertimento para guitarra*

El mismo autor indica que su música se mantiene dentro de los cánones tradicionales en el manejo de disonancias y estructuras formales, en un discurso musical muy apropiado para la guitarra. La obra *Divertimento para guitarra*, según lo dicho por el mismo autor, tiene un número indeterminado de pequeñas obras. La dinámica consiste en presentar dos o tres obras con el nombre de Divertimento para guitarra. Únicamente, conocemos tres movimientos, ***Vals, Serenata y Rumba ma no tanto***[277].

[275] En este análisis sólo abordaremos aspectos generales de la obra, no se pretende ningún análisis exhaustivo, pues excedería los propósitos de este trabajo.
[276] Estas obras corresponden a las que la autora interpretó en el curso denominado Recital-Conferencia, donde realizó, además, este estudio musicológico de cada obra.
[277] Solo se explican los dos primeros movimientos, que corresponden a los que la autora interpretó en su Recital-Conferencia.

Vals tiene la indicación de picaresco, por lo que supone un movimiento alegre, juguetón y rápido, semejante al vals criollo o al vals venezolano. Debe destacarse que esta obra está escrita mayormente en 5/4, compás no tradicional en el tiempo de vals. El compás de 5/4 es novedoso en esta danza, ya que a cada al compás (seis tiempos) le falta un tiempo para ser ternario (compás de múltiplo de tres), por lo que es un ternrio incompleto. Es un compás de amalgama que entre de las características de un vals, siempre se sentirá como un vals incompleto cada dos compases. Las escalas de descendentes o ascendentes de cinco notas o más le dan ese aire latinoamericano, incluso llega a sentirse un aire a la música de Antonio Lauro (compositor venezolano de música tradicional). Formalmente, presenta la estructura ABA, donde en la segunda parte de B está presente a 6/4, con staccatto en el segundo y tercer tiempos, lo que marca es el ritmo ternario que caractertiriza al vals. Su estructura armónica es bastante tradicional, con progresiones muy apropiadas para el instrumento. Al consultarle al autor sobre el ritmo, indica que el título de vals es algo que indica carácter y, aunque sea en 5/4, siempre se sentirá como vals, pues salvo el compás, la obra está construida para sentirse como tal.

Serenata está escrita en 7/8[278], tiene al inicio una larga introducción que concluye con la presentación del tema A, luego viene el tema B, que concluye con la presentación del tema A en armónicos, lo que siempre da la sensación de melodía muy dulce y delicada. El término *serenata* deviene de sereno, palabra que alude a la noche y de ahí que las serenatas se conocen como actividades nocturnas. También es el nombre que se le da a una forma musical del género de música de salón[279] o de las llamadas pequeñas formas musicales. Armónicamente, presenta un lenguaje más evolucionado que el vals, utilizando segundas mayores o menores para el acompañamiento. En contraposición al aire alegre del movimiento anterior, esta *Serenata* es más contemplativa, ambos son propios de un lenguaje guatemalteco.

[278] También es compás de amalgama.

[279] La música de salón es considerada uno de los géneros menores y por ende de menor valor estético que la música llamada clásica. En América Central desde fines del siglo XIX se comienzan a componer muchas obras de este género, cuya característica es que están desarrolladas con base en ritmos de la tradición popular.

El Salvador

Carlos Rodríguez Payés: *Cabellos de oro, Dos canciones salvadoreñas y Tres preludios*

El repertorio de El Salvador es el que muestra una mayor influencia del estilo compositivo neorromántico mangoreano, sobre todo en la música de Carlos Rodríguez Payés. *Cabellos de oro* La partitura indica que tiene su origen en un aire popular, escrita en 2/4 en la tonalidad de Fa# Menor, en un lenguaje guitarrístico que mantiene una sonoridad y digitación muy apropiadas para este cordófono: melodía con acompañamiento primer tema y un arpegio extendido como segundo tema. Tiene por forma A-B-A1. Por su armonía y recursos musicales, esta obra se puede catalogar como neorromántica. Nuevamente, la presencia de un aire popular es un rasgo que se destaca para acentuar un estilo centroamericano que se fundamenta en el uso de elementos rítmicos y melódicos de la tradición popular.

Dos canciones salvadoreñas: Lorena y Conchita. Ambas están en compás ternario, lo que recuerda que el ritmo de vals es considerado un rasgo propio de la tradición popular salvadoreña. ***Lorena*** está escrita en 6/8 con acento cada tres corcheas. Tiene mordentes, notas repetidas, rasgueos, que son recursos guitarrísticos. ***Conchita*** presenta una alternancia no continua 6/8 y 3/4 a pesar de que está escrita en 3/4, por lo que se inserta en los ritmos con elementos de la tradición popular que provienen del *ternario colonial*. Esta última también tiene un aire similar a la *Danza paraguaya* de Barrios, pero en este caso a partir de una obra y ritmo centroamericano.

Tres Preludios. El primero de ellos está en Mi Mayor, escrito en 2/4, basado en una progresión armónica de un arpegio triádico ascendente y descendente, dividido en dos grupos de cuatro semicorcheas. Es bipartito y tiene dos temas no contrastantes, concluye con la vuelta al primer tema. El segundo preludio está en 2/4 en tonalidad de Do Mayor, tiene una melodía acompañada por una segunda voz en terceras que avanza en una progresión constante de acordes siempre dentro de la tonalidad, hasta regresar a la tónica. El último preludio está escrito en 3/8 en la tonalidad de Sol Menor, con una segunda parte en Sol Mayor, en la cual se hace un arpegio descendente con nota repetida intercalada, para volver al tema inicial formado por un arpegio ascendente y descendente en una progresión siempre dentro de la tonalidad. Los diseños de ambos temas son similares a los que están presentes en los estudios de arpegio de Barrios. En general, los tres preludios están escritos en un estilo mangoreano acentuadamente neorromántico.

Costa Rica

En el repertorio costarricense para guitarra se pueden destacar tres tendencias compositivas, por un lado, el compositor no guitarrista que recurre a sistemas nuevos de notación, con estructuras contemporáneas como los móviles y que compone sin pensar en las posibilidades del instrumento, sino en la música en sí misma. Otra tendencia es la del compositor que conoce el instrumento, incluso tiene formación en este y compone en estilos contemporáneos, aprovechando toda la riqueza sonora del instrumento. La última tendencia es la compositor-guitarrista que utiliza todas las posibilidades técnicas del instrumento, con digitaciones claras y que mezcla elementos vanguardistas con elementos de la tradición popular. Hay un rasgo que constituiría un común denominador para los tres casos y es la obra compuesta para narrador y guitarra, que por las temáticas hasta ahora tratadas se constituye en una propuesta novedosa, pero que tiene sus raíces en la tradición popular. A continuación se analizarán algunos ejemplos de cada caso.

Carlos Castro: *Arrancaescobas*

Escrita en 12/8, da amplias posibilidades rítmicas, pues se hacen grupos de dos, tres o cuatro notas, formando estructuras binarias, ternarias y cuaternarias, sin que cambie el compás. Asimismo, utiliza la síncopa, elemento rítmico propio del binario oriental. El autor es guitarrista, por lo que recurre a sus conocimientos técnicos como las digitaciones, mordentes, golpes percutivos, bloques de acordes de seis notas en plaqué, rasgueados o arpegiados.

Pablo Ortiz: *Tres cuentos musicales de mi tía Panchita*

Con texto de Carmen Lyra y adaptación de Ricardo Dobles, es una obra compuesta por un guitarrista que aprovecha todos los recursos técnicos del instrumento. Los elementos tradicionales están presentes en toda la obra, tanto en la música, como en el texto y hasta en la puesta en escena, que constituye una reoralización[280] de un cuento de tradición oral que fue compilado de forma escrita. En cuanto al texto (oral o escrito), su lenguaje está impregnado de la picardía campesina. En la música se recurre a los ritmos rasgueados de danzas típicas sobre todo del ternario colonial costarricense, como tambito, pasillo, parrandera, vals criollo, aunque se incluye el de danza que es del *binario oriental* y la mezcla de ambos en la contradanza.

[280] Al contar el cuento a partir de la versión escrita, se da la reoralización del cuento, que tiene su origen en la oralidad.

Cada danza identifica a personajes y situaciones, en forma de *leitmotiv*. La obra inicia con la presentación de los personajes y sus leitmotiv. La armonía es muy libre, pero prevalece un centro tonal. La obra es incidental y como tal, el discurso musical se da a partir de las necesidades narrativas, lo más importante es que el efecto se dé junto con la narración del hecho.

Cada cuento tiene una técnica compositiva específica. ***Tío Conejo y Tío Coyote*** tiene el formado de melodía con acompañamiento, ***Tío Conejo y los Quesos*** tiene una estructura A-B-A con dos temas contrastantes y su correspondiente desarrollo, casi como una forma sonata, por último, en ***Tío Conejo Comerciante*** se utilizan técnicas contrapuntísticas en un permanente diálogo entre los personajes, donde incluso se da la alternancia y superposición de ritmos del *ternario colonial*.

Otra obra para narrador y guitarra es *Tres poemas de Jorge Debravo* de Carlos Castro.

En el caso de Costa Rica se destaca la consolidación de un género que es el de narrador y guitarra, la incorporación de elementos de la tradición de popular, tanto del *ternario colonial como del binario oriental*[281], el uso de recursos técnicos novedosos (trémolo con la uña, rasgueos de danzas tradicionales) y la resemantización de antiguas formas de escritura como la tablatura a las necesidades actuales.

Alonso Torres

El joven compositor Alonso Torres ha compuesto una variedad de obras para este cordófono, todas en escritura ortocrónica, algunas de ellas en formas tradicionales, a la manera de pequeñas obras musicales como: *Preludio triste, Estudio con bajo caminante* (en ritmo de swing), *Estudios de arpegios, Estudio para el legato, con escalas pentatónicas; Preludio, Meditación y Despedida* (el primero y el tercero a partir de ritmos sincopados, el segundo con notas repetidas y trémolo) y *Las horas del día*, esta última son cinco piezas cortas: *La madrugada, La mañana, Danza del mediodía* (a partir de ritmos sincopados), *La tarde y La noche*. Torres también ha compuesto obras utilizando elementos de la tradición popular, como *Pasillo*, en la cual indica en la armadura 6/8=3/4, anticipando la alternancia y superposición de estos

[281] Los términos *binario oriental* y *ternario colonial* alude a la clasificación que hace el etnomusicólogo Carlos Vega a los ritmos latinoamericanos, donde el primero tiene su origen en los ritmos de la diáspora africana y el segundo a partir de danzas traídas de España.

compases. *Calypso* es otra obra que contiene elementos de la tradición popular, pero en este caso tomados del *binario oriental*, del Caribe costarricense.

La incorporación de los ritmos del binario oriental como elementos de la tradición popular costarricense es una tendencia de los jóvenes compositores costarricenses, como las siguientes obras: *Mirando las olas*, bolero de Elvis Porras, *Calipso* y *Paisaje abierto* de Edín Solís y Beckie, un bolero de Ray Tico, arreglado para guitarra por Luis Zumbado.

6.1.5.ii Obras creadas por compositores no guitarristas

Guatemala

Jorge Sarmientos: *Improvisación III*

Esta obra escrita en un tempo andante-tranquilo en la tonalidad de Mi menor, construido en arpegios ascendentes y acordes arpegiados, que desarrolla en una progresión libre que le da el carácer improvisatorio. Tiene una melodía en la voz aguda.

Enrique Anleu: *Canción de Cuna*

Esta obra está dedicada a su hija, tiene una melodía en la voz aguda, con un acompañamiento en las voces internas generalmente en terceras. Musicalmente es una obra sencilla, pero su construcción melódica-armónica-rítmica evidencia el carácter de canción de cuna que el compositor buscaba.

El Salvador

Ángel Duarte Novoa: *Ritos Elementales*

Es oportuno reconocer la importancia de la obra ***Ritos Elementales*** para mezzosoprano y guitarra, compuesta en 1996 y revisada en el 2005. Los textos forman parte del libro *Los nietos del jaguar* del escritor salvadoreño Pedro Geoffroy Rivas. La composición explota la riqueza fonética del texto que es utilizada no solo en el canto, sino además en la guitarra. Está escrita en un sistema de notación contemporáneo con algunos usos del pentagrama y grafías previamente descritas por el autor. Utiliza recursos innovadores como los siguientes: un vibrato lento de hasta 1/4 de tono sobre un sonido largo, nota parcialmente presionada, redoblante (ya usado por Barrios, pero

sin la grafía), acordes indeterminados, sonido silbante sobre el entorche de las cuerdas, cejilla sobre el traste, entre otros, que ya son de uso más común. *Ritos elementales* consta de cuatro canciones: la primera *Para que nazca un niño*, es un solo de la cantante. La siguiente *Para matar un ocelote*, es la obra en escritura ortocrónica. *Para enterrar a un muerto*, algunos pasajes están escritos en pentagrama, otros con grafías contemporáneas, tiene una sección aleatoria independiente para cada músico. En *Para matar la culebra*, la parte de la guitarra está escrita en pentagrama, no así la de la mezzosoprano que mayormente es en grafías contemporáneas, con pocos pasajes en pentagrama.

Gilberto Orellana: *Introspección*

Gilberto Orellana es un compositor fundamentalmente autodidacta, que se ha caracterizado por la búsqueda de nuevas sonoridades que lo llevan a experimentar en el campo de la armonía y la orquestación. El propio autor señala que *Introspección* para guitarra "*sigue los principios de la sonatina*"[282], "*caracterizándose por el empleo de un material armónico contemporáneo*".

La obra presenta cambios constantes de métrica, de velocidad, indicaciones de matices, efectos, timbres, es sumamente puntual en la descripción de detalles. Es atonal, utiliza todas las notas de la escala en igualdad de importancia, sin ser dodecafónica ni serial. Emplea mucho los intervalos de segunda mayores o menores, tanto en forma vertical como horizontal, ligados de cuatro notas, armónicos y mordentes, son elementos de la técnica guitarrística presentes en la obra.

Germán Cáceres

También en este mismo lenguaje atonal, Germán Cáceres ha compuesto varias obras para guitarra sola y tres conciertos, así como algunas obras de cámara. Tiene un ciclo de *tiento*[283] para varios instrumentos. Se llama tiento a la obra con un carácter intermedio entre el preludio y el ricercare, parecían destinadas a tantear el instrumento. Alonso de Mudarra dice que es exclusivamente hispánica, que no puede darse en otros países pues faltaría el ambiente. (Herrera: 2690).

---

[282] Considerándola como una forma más breve y libre que la sonata.

[283] Se llama *tiento* a la obra que tiene un carácter intermedio entre el preludio y el ricercare. Está destinada a tantear el instrumento, por ello tiene un carácter improvisatorio. Alonso de Mudarra dice que es exclusivamente hispánica, que no puede darse en otros países pues faltaría el ambiente (Herrera, 2004: 2690).

Tiento VIII para guitarra sola[284], compuesto en el 2001, tiene por característica el uso de técnicas como: el arpegio, el rasgueo y el acorde repetido en plaqué (bloque), así como el "*pizzicato a la Bártok*" (tirando fuerte la cuerda hasta producir ruido como si se fuera a reventar). Presenta indicaciones muy puntuales respecto al ataque de las notas. Escrita fundamentalmente en 4/4, con un pasaje en 9/8. Lo que más se destaca en esta obra es la gran riqueza rítmica que se manifiesta, tanto por los constantes cambios de velocidad, como por la variedad de figuras rítmicas utilizadas que van desde redondas hasta semifusas, que exige gran precisión por parte del intérprete. Tiene tres partes claramente diferenciadas. Estas características le dan el carácter rapsódico e improvisativo, tal y como se esperaría de un *tiento*.

Sonatina para guitarra. Quizá su título se deba por el constante uso de temas contrastantes, entre reflexivo, pausado, y, rápido y ligero. Usa una gran variedad de compases, el lento siempre está en compás de 8, pero el allegro, a pesar de que predomina el 4, tiene varios compases en 8; también utiliza muchas figuras rítmicas, algunas de las cuales actúan como mordentes. En esta obra destacamos el uso de la superposición de tresillos y corcheas, lo que recuerda los elementos de la tradición popular de las danzas centroamericanas del ternario colonial. Varios acordes se indican con rasgueo, técnica exclusiva de la guitarra.

Ocho variaciones sobre un conjunto de ocho notas para guitarra. Está escrita sobre una serie de ocho notas: sol, la, mi, mib, lab, do, do#, si. Los *tempi* del tema y las variaciones son diferentes[285]. Las variaciones se desarrollan utilizando arpegios, acordes en plaqué, armónicos y acordes repetidos.

En estas tres obras destacamos un estilo particular de Cáceres en su composición para guitarra, donde lenguajes y formas contemporáneas se entrecruzan con técnicas guitarrísticas como el rasgueo, el arpegio en plaqué, el pizzicato Bartok, los armónicos, así también despliega una gran riqueza rítmica en todas sus obras. Esta riqueza rítmica está dada por la emulación de ciertos elementos de la tradición popular, sobre todo por el uso del rasgueo.

---

[284] Hay que especificar que se trata de una obra para guitarra sola, pues los tientos son una serie de obras para distintas instrumentaciones.

[285] Lo usual es mantener el mismo pulso, y que los cambios se den con las figuras rítmicas empleadas tanto para el tema como para las variaciones.

Costa Rica

Mario Alfagüell (1948-): *Móvil para guitarra op. 5*

En el género de música para narrador y Guitarra, de la primera tendencia de compositor no guitarrista, está ***Móvil para guitarra*** de Mario Alfagüell, quien además ha creado ***Diálogo guerrero místico op.15*** para dos guitarras, donde la guitarra se ejecuta con arco de cello, ***Sonatina para guitarra sola íngrima opus 167***[286]. En el *Concierto para piano y orquesta* y en la ópera *Fábula del bosque* utiliza la guitarra como integrante de la orquesta. En cuanto a su música para guitarra, este compositor busca nuevas sonoridades y utiliza grafías similares a la tablatura, proponiendo nuevos sistemas de notación para la guitarra, en los que describe la ubicación de la nota en la cuerda y no en el pentagrama. Este compositor no es guitarrista, pero ha ideado este sistema de escritura para proponer digitaciones cómodas para el guitarrista, no obstante, cuando presenta acordes mayores/menores hay que buscar las opciones de digitación más apropiadas para la progresión que propone.

Móvil para guitarra op. 15. Está escrito a partir de la melodía de una canción brasileña y una frase del cuento *Uvieta*[287]. Tiene siete estructuras intercambiables, repetibles o eliminables. La obra se ubica como música aleatoria o librada al azar, es música libre no en su composición sino en su ejecución, lo cual ofrece elasticidad en el discurso y sorpresa en el discurso al público, tal y como lo indica el autor[288]. En esta obra, además, se introduce el elemento de la voz hablada que debe hacer el guitarrista, pero bien podría hacerlo un narrador independiente. La voz canta o habla, es lo que comúnmente se denomina cantando-hablando, son frases del texto de la canción popular brasileña: "*Na barra da tijuca*", y de del cuento Uvieta de Cuentos de Mi Tía Panchita: "*el diablo se estaba paseando por el corredor*". Utiliza recursos como arpegios ascendentes y descendentes, acorde mayor/menor en progresiones libres (con uso de cejilla), percusión con voz rapeada, polifonía entre la guitarra y la voz, trémolo con la uña del dedo índice. El compositor también aprovecha los principios utilizados en un sistema de notación propio de los cordófonos: la tablatura, en

[286] Dedicada a Esteban Barquero, fue terminada el sábado 6 de agosto del 2005.
[287] Cuento de la tradición oral, conocido en casi toda la región.
[288] En un análisis musicológico se valoraría especialmente el elemento aleatorio, pues devolvería el protagonismo del intérprete, quien al tomar decisiones sobre la forma de ejecución de la obra le da la posibilidad de recrearla, pero en este momento no nos referiremos a este tema.

mini-tablaturas[289] indica diferentes posiciones de los dedos de la mano izquierda en la guitarra, sobre todo para cejillas o medias cejillas[290]. Los ritmos y el pulso están definidos o sugeridos por grafías. La técnica utilizada es aleatoria que implica una postura estética de ruptura. Al final solo se queda la voz con un discurso vocal incoherente y en un constante acelerando lo que le da la sensación de angustia, inquietud y agitación, pero hay que recordar que la propuesta del autor es que se puede terminar con esta estructura o con cualquier otra, incluso se puede eliminar.

Marvin Camacho (1966-): *Mirar con el asombro*

Es un ciclo de seis poemas para narrador y guitarra con textos de Ricardo Dobles. La obra literaria presenta una temática ecológica, donde hay poemas dedicados a animales en vías de extinción, con una llamada a la conciencia sobre la importancia de preservar el medio. Esta obra está escrita en pentagrama, en un sistema tradicional de notación ortocrónica. Utiliza armonías en intervalos de segundas, quintas y cuartas, mucho cromatismo y acordes en plaqué. También abundan los acordes rasgueados y ritmos del *ternario colonial*, con superposición y alternancia de 6/8 y 3/4, el uso reiterado de la síncopa puede ser influencia del *binario oriental* (presente en la música que se da en el Atlántico continental y el Caribe Insular). La rítmica y la temática extramusical utilizadas, constituyen elementos de la tradición popular a los que el autor recurre para la creación de la obra. La forma compositiva, donde el texto es independiente de la música y la forma en que ambos se integran, depende de los intérpretes, lo que le da cierto carácter de oralidad a la obra. Este recurso de la oralidad es otro de los que tomados de la tradición popular.

6.2 Otros elementos que también conforman el campo de producción guitarrístico centroamericano

Ya analizados los puntos considerados por Leo Brouwer para la conformación de la Escuela de Guitarra, encontramos que hay otros elementos que aún faltan describir y que también están presentes en la configuración de este *campo de producción guitarrístico centroamericano*. Entre ellos están: producciones fonográficas, festivales de guitarra y concursos de guitarra, los cuales pasaremos a detallar a continuación.

---

[289] La tablatura de Alfagüell, que denominamos minitablatura, solo aparece en el momento que la necesita.

[290] La Cejilla es una técnica por la cual el dedo uno presiona a la vez más de dos cuerdas, en el mismo traste.

6.2.1 Producciones Fonográficas

La industria fonográfica y la industria editorial y son dos de los indicadores más importantes en el espacio sociomusical, para reconocer los niveles de consagración de los agentes culturales instrumentistas y compositores. Cuando se habla de industria editorial se entiende que se refiere a la forma en la que publican los compositores e investigadores sus obras; cuando se dice industria fonográfica, se refiere a la forma en que los intérpretes publican sus obras.

El productor fonográfico es un agente social encargado de dar prestigio a partir de la selección de un intérprete y el repertorio para hacer una producción. De ahí que es necesario reconocer cuáles guitarristas y cuáles obras se han publicado, como un criterio más para determinar niveles de prestigio, para la asignación del capital simbólico en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

A continuación se detallarán las producciones fonográficas localizadas que son realizadas por guitarristas del campo y tienen obras de compositores también del campo.

6.2.1.i Guatemala

Las producciones fonográficas han sido grabadas por Joséaugusto Mejía, William Orbaugh y Antonio Consenza, estos dos últimos con sus propias composiciones.

Joseaugusto Mejía, quien se ha formado como guitarrista en Inglaterra y Estados Unidos, tiene dos producciones fonográficas: *Obertura* con música europea y latinoamericana, incluye un arreglo de su autoría de *Fiesta de Pájaros* de Jesús Castillo, y *Raíces*, que además incluye, *Toccatina* de Enrique Solares, *Danzón* de Belarmino Mora y *Noche de luna entre ruinas* de Mariano Valverde. Las dos producciones fonográficas son ambas con arreglos de Joséaugusto Mejía.

William Orbaugh tiene siete producciones fonográficas. Recital 1992, *William Orbaugh & The Guatemala Ensemble* 1993, *Nocturnal* 1996, *Puppenhaus* (infantil) 1996, *América* con el Ensamble Guatemala 1997, *Quédate* (con composiciones originales) 2002, William Orbaugh 2003, obras para guitarra con composiciones propias. Se destaca esta última producción

fonográfica que contiene obras de autoría del guitarrista: *Fíjese* (guitarra y flauta), *Suite imaginaria, Preludio urbano, Entre jacarandas, Murga, Hoy sí ...* (*Divertimento para guitarra*), *Rumba ma non tanto, Rondaugh* y *Náyades* (guitarra, cello y voz).

Antonio Consenza quien estudió y vive en Hamburgo, Alemania, ha grabado diversos discos con el grupo Latin- Jazz, pero solo destacaremos el último, pues casi todo el programa es de su autoría: *Acuarelas melódicas* (*Los altares, Río Dulce*), *Cuatro sones mayas*, *Raíz amarga*, *Son del rey moro*, (*Raíz amarga, Son del rey, Toque de cofradía*), *Nostalgia* y *Son* (*Nostalgia, Son*), *Ciclo Norcturno*: *Preludio*, (*Lírico, Recuerdo, Recuerdo, Danza*), *Sones cariver* (*Coco Loco, Brisa del mar*).

6.2.1.ii El Salvador

Solo se conoce una producción fonográfica: *9 Piezas Íntimas* de Walter Quevedo-Osegueda, en la cual interpreta el ciclo completo de *9 Piezas Íntimas* de Rafael Olmedo, además, *Capriccio* de Domingo Santos, transcrita para guitarra por Walter Quevedo-Osegueda *Tiento VIII* y *Sonatina* de Germán Cáceres. Incluye también el *Estudio en Mi Menor* y el *Allegro Sinfónico* (obras compuestas en El Salvador), y *Julia Florida* (obra compuesta en Costa Rica), todas de Agustín Barrios. Asimismo, Quevedo-Osegueda grabó en 1997 el *Concierto* de Manuel Carcache en el cd, *Música contemporánea del Caribe y Centroamérica II*.

6.2.1.iii Costa Rica

Hay varias producciones de solistas, música de cámara y orquesta: Elvis Porras, guitarrista y compositor en su producción *A través del mundo*, incluye dos obras de su autoría: *Otoño* y *Memorias*.

Judith De la Asunción, guitarrista costarricense residente en Francia, tiene dos producciones: *Arrabará* (incluye *Ascenso* de Carlos Castro, *Contigo* y *Arrabará* de Vinicio Meza, y, una versión para guitarra de *Patriótica Costarricense*) y *Pasaje abierto*. En ambas producciones agrega música costarricense en *Arrabará* las obras nacionales son Ascenso del compositor costarricense Carlos Castro; *Contigo* y *Arrabará* son obras de Vinicio Meza, por último presenta una versión para guitarra de *Patriótica costarricense*.

Oscar Jiménez grabó en 2005 *Como brisa de montaña* que incluye toda la obra guitarrística del compositor Carlos Castro.

Andrés Saborío, en su producción *Latino América*, incluye solamente *Apasillado* de Alonso Torres, como obra costarricense.

En música de cámara está la producción *Esencias*, del Dúo Castillo y Ortiz, esta producción lo que tiene son arreglos para violín y guitarra de música costarricense: *Amor de temporada, Luna liberiana* y *Caña dulce*.

Poemas de amor inevitable es una producción de poemas de Jorge Debravo con música de Carlos José Castro (guitarra) y de José Rafael Castro (teclado). Las obras para guitarra y voz son: *Poema de amor inevitable, Desvestido, Nosotros los hombres* (para guitarra sola, y para guitarra y narrador).

El Dúo Erostrato tiene la producción *Mirar con el asombro*, obras para narrador (Ricardo Dobles) y guitarra (Nuria Zúñiga), con un repertorio totalmente costarricense, el ciclo de poemas *Mirar con el asombro*, texto Ricardo Dobles, música Marvin Camacho y *Tres cuentos musicales de Mi Tía Panchita*, textos Carmen Lyra, adaptados por Ricardo Dobles y música de Pablo Ortiz.

Antonio Varela produjo *Bosque y cuerdas* (*caminata musical por el bosque*), que de las 12 obras, tiene 4 de lo que se denomina el repertorio universal, un arreglo de *La Guaria Morada* de Roberto Gutiérrez y Carlos López, y *Amanecer*, *Senderos trogones*, *Tambito*, *Aracari*, *Blanca*, *Bosque lluvioso* y *Todo en calma*, son autoría de Antonio Varela. En esta producción se utiliza una pequeña agrupación musical conformada por percusión, bajo, violín y flauta traversa.

EDITUS (trío de música conformado por Edín Solís, compositor y guitarrista, Carlos Vargas, percusionista, y Ricardo Ramírez, violinista), tiene la siguiente producción discográfica: I*lusiones, Dibujando memorias, Inéditus, Calle del viento, Coiba, Paraíso salvaje* y *360*. Todos estos fonogramas contienen obras costarricenses escritas por miembros del grupo u otros compositores nacionales.

EXUS, dúo conformado por Ramonet Rodríguez y Henry Mejía, incluye en su producción *Punto de partida* del 2002, las siguientes obras: *Neorumba, América andaluza* y *Decisión*.

Ramonet Rodríguez tiene en total tres producciones fonográficas (una primera junto a Randall Dormond de corte clásico y la ya mencionada con el dúo *Exus*). La tercera se denomina *Palabras de Guitarra* que incluye *Concierto Iberoamericano para guitarra y orquesta* de Álvaro Esquivel, *Fragmentos* de Eddie Mora, *Edel* de Ramonet Rodríguez, *Esperanzas* de Elvis Porras, *Preludio* de Carlos Castro, *Pasaje abierto* de Edín Solís y *Punto guanacasteco* (*tema y variaciones*) de Agustín Barrios, *Mangoré*. El guitarrista define este disco como "*un mostrario de las diferentes facetas de composición para la guitarra en nuestro país*" (Entrevista virtua. 6 de marzo del 2015).

La Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica es la única agrupación de este formato que tiene producciones musicales, son cinco en total: *Paisaje Iberoamericano, En tiempo de danza, Noche de paz, Agua y mieles, Orquesta de Guitarrass UCR-25 años*, que incluyen selecciones de música con temas latinoamericanos, clásicos, música navideña, de autores cubanos y costarricenses, respectivamente. La gran mayoría de los arreglos de las obras son realizados por músicos costarricenses. El último cd tiene obras de reconocidos compositores costarricenses para guitarra: Carlos Castro (*El encomio de la cumbia*), Alonso Torres (*Suite mestiza*), Guido Sánchez (*Arenal y Homenaje a Stravinsky*) y José Mora (*Danza criolla*), todos compositores-guitarristas: únicamente Allen Torres (*Suie en Si bemol*) no es guitarrista, es compositor del campo musical costarricense.

Por último, en la tienda iTunes de reproducciones multimedia[291] se encuentran versiones de *Sonata de la Luna* y *Concierto del Sol* de Carlos Castro (https://itunes.apple.com/cr/album/concierto-del-sol-sonata-la/id884515347).

En Panamá, Emiliano Pardo-Tristán ha realizado tres producciones fonográficas: *Classical Guitar Journey*, con repertorio latinoamericano para guitarra; *Hecho en Salamanca*, a dúo con Teresa Toro, que incluye *Son-sonete* de su autoría y *Sarete* de Elcio De Sá. La penúltima producción es *Contemporary Chamber Music from Panamá*, que tiene música de cámara que incluye guitarra. La última producción de Pardo-Tristán es *Latin American Dance*, donde interpreta repertorio latinoamericano muy conocido.

[291] itunes reproductor multimedia para computadores y teléfonos móviles, que a su vez funciona como tienda virtual de música, a través de la aplicación itunes Store.

Teresa Toro se desempeña también como guitarrista en música trova, donde tiene tres producciones con el cantautor Rómulo Castro: *palabradecantada* (*sic*) *en tres espacios y dos tiempos, Intermedio y Travesías*.

Sin duda, Costa Rica es el país que tiene más producciones fonográficas, además, con la mayor variedad de formatos y estilos guitarrísticos. En tres países: Guatemala, Panamá y Costa Rica, se encuentran producciones de guitarristas nacionales que viven en el extranjero y se han preocupado por difundir la música de su país.

6.2.2 Festivales de guitarra

La existencia de eventos alrededor de la guitarra como los festivales sería otro de los elementos del *habitus del campo de producción guitarrístico centroamericano* que nos indican un grado de autonomía respecto del campo musical, así como los niveles de consagración de los diferentes agentes culturales individuales y sociales. Los festivales de guitarra se han caracterizado por abordar la más amplia diversidad de estilos guitarrísticos. En un festival de guitarra se escucha guitarra clásica, guitarra eléctrica, guitarra folclórica, música antigua, guitarra flamenca, otros cordófonos como la mandolina, el charango, y además, hasta agrupaciones que incluyen la guitarra acompañando el canto.

En esta región hay festival de guitarra en Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. En 1987 se inauguran los primeros festivales internacionales en Costa Rica y Guatemala. En el año 2000 nace el Festival de Guitarra en Nicaragua "*Corazón de América*", organizado por Julio Vázquez. En el 2002, el Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá, organizado por la Asociación Guitarrística de Panamá, con Emiliano Pardo-Tristán y Teresa Toro, como presidente y vicepresidenta, respectivamente.

El Salvador no tiene un festival de guitarra estable. En el 2013 se creó el Primer Festival de Guitarra de El Salvador y en el 2014 se anuncia el Primer Festival Internacional de Guitarra de El Salvador "*A Cuerda Viva*", que realizó en el 2015 la segunda edición, en la cual se hizo un ensamble de guitarras conformado por orquestas de guitarras de varias instituciones. La máxima y más antigua presencia de la guitarra en un festival corresponde a todas las ediciones del Festival Internacional de Música Contemporánea, donde generalmente se ha presentado Walter Quevedo, con menos frecuencia están Maikov Álvarez, Arnoldo Pereira y Ricardo Pozo. Esto ha dado lugar

a que sean guitarristas salvadoreños los que interpreten repertorio creado por compositores salvadoreños, por lo que este festival es un espacio para el estreno de repertorio contemporáneo compuesto para este cordófono.

Guatemala y Costa Rica fundaron en 1987 un Festival Internacional de Guitarra. En Guatemala su director artístico es William Orbaugh y en Costa Rica hasta el 2014 fue Luis Zumbado, para el 2015 esta dirección es asumida por Jorge Luis Zamora.

El Festival de Guitarra de Guatemala ha sido intermitente, no se ha desarrollado todos los años y según declaraciones de su fundador, llegó a tener 10 ediciones (Orbaugh, William. Entrevistas personales: 26 de enero del 2007, 22 de enero del 2008). Luego de varios años de ausencia, en el 2007 Orbaugh inicia un nuevo ciclo con el I Festival Internacional de Guitarra con el patrocinio de la Municipalidad de Guatemala, en la Gran Sala del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. Ambos festivales han contado con la presencia de los más destacados guitarristas internacionales de la actualidad.

En Costa Rica el festival fue cada dos años, entre 1987 y 1999, a partir del 2000, se ha celebrado todos los años y en el 2015 alcanzó su 25 edición. Siempre se ha celebrado en el Teatro Nacional de Costa Rica.

Estos tres festivales tienen la característica de que son espacios que han servido de vitrina para los guitarristas nacionales y de la región.

Costa Rica es el único país que tiene además varios festivales institucionales o regionales que se han formado a lo largo de todo este tiempo y que se realizan anualmente: el Ciclo de Conciertos Independencia organizado por Guitart, empresa de Pablo Ortiz, que tuvo 4 ediciones a inicios de este siglo. El Festival San José se ha realizado en forma intermitente, su director es David Coto. El Festival de Guitarra de Occidente que lleva 6 ediciones y el Festival de Guitarra de Guanacaste que lleva 4 ediciones.

El Festival de Guitarra Joven, organizado por el Conservatorio de Castella, se ha posicionado en el país como una vitrina para que se muestren los guitarristas de las nuevas generaciones, tiene una noche de Orquestas de Guitarras donde participan orquestas de las principales escuelas de guitarra del país, otra noche es dedicada a la premiación y recital de laureados del Concurso de Guitarra Joven que organiza la misma institución. Las otras

noches son recitales de guitarristas invitados y anfitriones. La semana del 9 de setiembre[292] de cada año en esta institución se celebra el Concurso y Festival de Guitarra Joven, con clases maestras de guitarristas invitados.

De los festivales enunciados el que tiene mayor trayectoria es el Festival Internacional de Costa Rica. Este festival ha sido el espacio de exhibición de los guitarristas costarricenses, ya sean como solistas, en agrupaciones musicales u orquestas de guitarras. Además, ha sido el espacio para que los estudiantes de guitarra vean en vivo a los más representativos exponentes de la guitarra mundial. Ha servido también para mostrar los distintos lenguajes de la guitarra, desde lo clásico, lo folclórico, el jazz, el rock, lo exprimental, lo popular, la trova, con guitarra acústica, guitarra electroacústica y guitarra eléctrica. El día de clausura del Festival se presentan los guitarristas laureados del Concurso Nacional de Guitarra. Sin duda, es uno de los espacios de consagración más fuertes que hay en la región. Tocar en el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica, en el Teatro Nacional, legitima.

En este mismo apartado es justo mencionar que hay un evento que ya lleva 12 ediciones anuales y que también ha ido consolidándose como otro espacio más de consagración en la región, es el Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá. Nótese que no se llama Festival, sino Encuentro, y ahí ya comienza a presentarse como una alternativa novedosa y de vanguardia, respecto de los tradicionales festivales.

En el caso del Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica, además de los conciertos en el Teatro Nacional en las noches, ofrece en horas de la tarde clases maestras gratuitas con algunos de los guitarristas internacionales presentes. Esta actividad siempre es en Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Mientras tanto, en el Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá hay clases maestras, clases de técnica, seminarios y talleres de flamenco, o de guitarra popular, conferencias sobre distintos tópicos de la guitarra, recitales pedagógicos, gratuitos para todo público como oyente y con algún costo para quienes deseen asistir como ejecutantes.

De lo anterior se destaca que un Encuentro es un evento mucho más amplio que un Festival, de ahí que este primer concepto resulta novedoso y apropiado para la realidad actual de formación de guitarristas y formación de público crítico.

---

[292] Fecha importante para la institución, pues se celebra el Día del Niño.

El mes de setiembre en Costa Rica es el mes de la guitarra, el Concurso Nacional de Guitarra, el Concurso de Guitarra Joven, el Festival Internacional de Guitarra y el Festival de Guitarra Joven, junto con las actividades académicas que se realizan alrededor de estos eventos, acaparan la atención de los guitarristas y amantes de la guitarra del país.

6.2.3 Concursos de guitarra

Los concursos generan prestigio a tres tipos de agentes culturales del *campo de producción guitarrístico centroamericano*: al compositor de las obras seleccionadas como obligatorias en las distintas categorías, a los guitarristas ganadores y a los profesores de los guitarristas ganadores. Hay un agente social que también podría encontrar reconocimiento en estos concursos y es la institución donde se han formado los guitarristas ganadores. En el caso centroamericano, lo que más se han dado son concursos nacionales. Es en el siglo XXI cuando se inician esporádicamente los concursos internacionales, que en realidad terminan siendo concursos regionales de guitarra.

En Guatemala, como ya se indicó, se han hecho concursos organizados por el Conservatorio de Música de Guatemala, en los años 2011 y 2012. En el 2011, el primer lugar fue Ricardo Melchor y Mario Bautista, el segundo. En el 2012, la convocatoria fue extendida en el ámbito nacional, Adolfo Méndez obtiene el primer lugar y Oscar Subuyuc el segundo.

Para ahondar más en el tema de concursos Pedro Lázaro Suárez indica que "*también en Fontabella, que es un Centro Comercial, se han organizado dos concursos de guitarra clásica y jazz, en los años 2012 y 2013, en los cuales he sido jurado*". (*Entrevista virtual*. 28 de diciembre del 2015). En el 2012 el primer lugar lo ganó Luis Pedro Cruz, el segundo José Rodrigo Arana, ambos de la Universidad de San Carlos y el tercer lugar el guitarrista salvadoreño Dennis Herrera Laniez[293]. En el 2013 el primer lugar fue Adolfo Méndez (del Conservatorio), el segundo Gerber Del Cid (del Conservatorio de Música y de la USAC) y Hugo Ordóñez (del Conservatorio de Música), el tercer lugar.

[293] Dennis Herrera es un guitarrista salvadoreño que estuvo matriculado en la carrera de guitarra en la USAC, pero no pudo continuar por problemas económicos, mientras estuvo en Guatemala participó en el Concurso de Fontabella.

Hay dos guitarristas guatemaltecos que se han destacado en concursos de guitarra fuera de las fronteras del país. Luis Juárez Quixtán, guitarrista residente en Fancia, quien en febrero del 2015 ganó el tercer lugar en el Eastend International Guitar Competition en Tokio, Japón (http://radioinfinita.com/luis-juarez-quixtan-destaca-en-tokio/), y Rodrigo Lima que fue finalista en el Concurso Nacional de Guitarra de Costa Rica en agosto del 2015.

En El Salvador, Alexis Rivera, es el ganador del primer lugar en el Concurso Nacional de Guitarra en El Salvador. La nueva generación de docentes-guitarristas, Arnoldo Pereira y Maikov Álvarez, junto con Ramsés Calderón están organizando un concurso de guitarra.

El primer país que inicia la organización de concursos nacionales es Costa Rica, que se han realizado desde hace aproximadamente treinta años. El primer concurso que nació se denominó Concurso Nacional de Guitarra, el premio al ganador de la Categoría Superior consistía en una beca para asistir a cursos de perfeccionamiento en la guitarra en España, y la organización de una gira de conciertos por Europa. Se destacan entre los primeros ganadores de ese concurso Randall Dormond, José Eurico Arias, Edín Solís y Judith De la Asunción. En el año 2000 el Concurso Nacional de Guitarra es asumido por el Festival Internacional de Guitarra. En este tiempo en el que también los niveles de guitarra en el país comienzan a subir, por lo que el concurso adquiere un nuevo repunte. Hasta antes del 2008 los ganadores de este concurso eran estudiantes solo de la Universidad de Costa Rica[294]. En el 2007 se incorpora la participación de estudiantes del Conservatorio de Castella en el nivel medio, en el 2008 un alumno de 17 años (Diego Rojas) logra ser finalista de este concurso, en el 2013 Adrián Montero gana, a los 17 años, el primer lugar de la categoría media de dicho certamen y al año siguiente con 16 años Alex Peñaranda gana el primer lugar. Por otra parte, en el 2009 el estudiante Erick Mora de la Universidad Nacional, gana el primer lugar del nivel medio en este concurso y en 2010, Alberto Flores[295], entonces estudiante de último nivel del Preuniversitario de la Universidad Nacional gana el tercer lugar en la categoría superior en este concurso, siendo de los pocos guitarristas que no estando aún en carrera universitaria, logra ganar un puesto en esta categoría.

[294] Carlos Castro, David Calderón, Marco Corrales, Ariel Céspedes, todos de la Universidad de Costa Rica, son algunos de los que recientemente han ganado los niveles medio y superior. Adrián Montero, Alex Peñaranda y Carlos Monge, son los últimos tres que han ganado el nivel medio, los dos primeros siendo alumnos del Conservatorio de Castella y el último siendo alumno de la Universidad de Costa Rica.

[295] De origen mexicano, solo estuvo un año en Costa Rica, actualmente continúala licenciatura en su país.

Actualmente, el concurso continúa vigente, con una preeminencia de participación de las escuelas de guitarra de la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional y el Conservatorio de Castella, se da en dos categorías: superior (hasta 27 años) e intermedia (hasta 22 años). A partir del 2012 este concurso tiene tres anfitriones: la Universidad de Costa Rica, el Conservatorio de Castella y la Universidad Nacional, quienes se turnan la organización del evento, con un Comité Organizador conformado por representaciones de estas instituciones. Esta dinámica ha sido sumamente interesante, pues sin duda ha unido a los guitarristas, compositores y profesores del *campo de producción guitarrístico costarricense* y es un ejemplo para los restantes campos de la región.

En el 2008, el Conservatorio de Castella organiza el primer concurso de guitarra denominado Concurso de Guitarra Joven, para menores de 17 años, en dos categorías: hasta 15 años y hasta 17 años. Este concurso se realiza anualmente. En el 2014 fue un Concurso Centroamericano, aunque ningún extranjero se inscribió. En estos niveles participan niños y jóvenes guitarristas costarricenses que se están formando en el Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM), en escuelas municipales de música y en academias privadas. Este concurso ha permitido que desde muy temprana edad los nóveles guitarristas puedan ser reconocidos como potenciales agentes culturales, van adquiriendo un capital simbólico, que los hace participar activamente en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

En el año 2000 la Universidad Nacional organiza un concurso nacional de guitarra llamado Concurso de Guitarra Independencia, con dos categorías, la intermedia, ganada por el estudiante del Conservatorio de Castella, Esteban Noguera, quien era alumno de quinto año ,y la categoría superior por Nuria Zúñiga. Entre los premios de este concurso estaban: una gira de conciertos en la ciudad de Boston, Estados Unidos, un recital solo y participar como solista con una obra para guitarra y orquesta en el Auditorio Nacional, Costa Rica.

En el ámbito centroamericano, en Honduras se organizó durante tres años un concurso denominado Concurso Centroamericano de Guitarra. Los dos primeros años fue ganado por guitarristas costarricenses: en el 2007, David Coto (de Costa Rica) fue el primer lugar, Jorge Mario Elvir[296] (de Honduras) y Mauricio Serrano (de Costa Rica) tuvieron el segundo lugar compartido y Germán Barahona (de Honduras), el tercer lugar. En el 2008

[296] Elvir es médico, no terminó sus estudios en guitarra.

Carlos Castro de Costa Rica gana primer lugar, Maikov Álvarez de El Salvador, el segundo lugar, y el tercero por el costarricense Erick Cascante. Los costarricenses que han ganado son de la Universidad de Costa Rica y los hondureños son alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. En el año 2009, el concurso no se pudo hacer por problemas políticos que afrontó el país.

Se utilizaron las siguientes obras de autoría nacional como repertorio obligatorio en este concurso:

Cuadro Nº 2
Repertorio Concurso Centroamericano de Guitarra

Año	Obra	Autor
2007	Libre	
2008	*Vals # 1*	Paco Carranza
2009	*Pensativo*	Rafael Umanzor

En Honduras en el 2013 se realizó un Concurso Nacional de Guitarra, ganado por Ever Castellanos y Kimberlyn Maradiaga, obtiene el segundo lugar. Es importante este dato, pues Kimberlyn[297] es la primera y única mujer hasta fecha que ha obtenido una licenciatura en guitarra en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

En Costa Rica en el año 2011 se organiza el primer concurso internacional de guitarra, llamado Promesas de la Guitarra Costa Rica, dos años después, en el 2013 se repite el concurso. En este no ha ganado ningún guitarrista costarricense.

En el año 2014 se intentó organizar un Concurso Internacional de Guitarra en Costa Rica, pero, al igual que la III edición del Concurso Internacional Promesas de la Guitarra, la falta de patrocinio obligó a que sus organizadores cancelaran ambos eventos.

En 1994, Mario Ulloa se convierte en el primer guitarrista centroamericano que obtiene un premio en un concurso internacional de guitarra: el Premio al Mejor Intérprete de Agustín Barrios en el Concurso Internacional de Guitarra Agustín Barrios en Paraguay.

[297] Más adelante se retomará el nombre de esta guitarrista.

En el año 2008, el guitarrista Andrés Saborío gana el primer lugar en el V Festival y Concurso Internacional de Guitarra de Cochabamba, Bolivia.

En el año 2009, siendo estudiante de décimo año en el Conservatorio de Castella, Daniel Espinoza obtiene el primer lugar en el Concurso Guitar Talent en la República Checa, convirtiéndose en el primer guitarrista centroamericano en ganar un concurso en Europa. En ese mismo año, David Coto gana el segundo lugar en uno de los certámenes más importantes de la guitarra: *Barrios World Wide Web Competition*.

En el año 2013 se realiza otro concurso internacional de guitarra, en la región, ahora en Nicaragua, llamado Concurso Internacional de Guitarra Jóvenes Talentos, dirigido a estudiantes de guitarra menores de 17 años. Este concurso es ganado por Alex Peñaranda, alumno de décimo año del Conservatorio de Castella.

En ese mismo año Adrián Montero, siendo alumno de undécimo año en el Conservatorio de Castella, gana el primer lugar en el Concurso Internacional de Guitarra del Adriático, en Pescara, Italia[298].

En el 2015, Javier Cartín gana el segundo lugar en el *Boston Guitar Fest Youth Competition*, convirtiéndose en el primer guitarrista costarricense que gana un concurso en Estados Unidos.

Como antes señalamos, detrás de un alumno que haya ganado un concurso hay profesores e instituciones que también obtienen prestigio con este triunfo. Entre estos profesores están: Pedro Lázaro Suárez (Conservatorio Nacional de Música) en Guatemala, Germán Barahona y Eduardo Acosta en Honduras; Luis Zumbado, Randall Dormond, Ramonet Rodríguez, de la Universidad de Costa Rica; Fabián Arroyo, Andrés Carballo, Aldo Rodríguez, del Conservatorio de Castella; Andrés Saborío y Pablo Ortiz de la Universidad Nacional, Jorge Luis Zamora (tanto en la Universidad de Costa Rica, como la Universidad Nacional y el Conservatorio de Castella) y Nuria Zúñiga (tanto en el Conservatorio de Castella, de 1991 al 2015, como en la Universidad Nacional).

[298] En el caso de Costa Rica hemos señalado únicamente los primeros lugares o los premios más reconocidos en el ámbito internacional, son más, pero solo se destacan los más representativos.

Un espacio que aún no se ha abordado es el uso de repertorio de compositor nacional en los concursos de guitarra. A partir del 2008 está debidamente documentado el uso de repertorio nacional en ambas categorías en el Concurso Nacional de Guitarra de Costa Rica, según se detalla a continuación:

Cuadro Nº 3

Obras Obligatorias Concurso Nacional de Guitarra Costa Rica 2008-2015

Año	Nivel	Obra	Autor
2008	Medio	*Amilongado* *Nina Son´sg*	Elvis Porras Edín Solís
	Superior	*Fragmentos* *Apasillado*	Eddie Mora Alonso Torres
2009	Medio	*Ausencia* (pasillo)	Max Goldemberg
	Superior	*Tombeau para* *Jorge Debravo*	Pablo Ortiz
2010	Medio	*Pasillo*	Alonso Torres
	Superior	*Tambito Josefino*	Edín Solís
2012	Medio	*Rondó de Vidrio*	Guido Sánchez
	Superior	*Autoetrato de Don Ulpiano*	Carlos Castro
2013	Castella	*Obra libre costarricense*	
	Medio	*Danza India*	J.D. Zúñiga, arr. Pablo Ortiz
	Superior	*Capricho para guitarra*	Allen Torres
2014	Medio	*Amor de temporada*	Héctor Zúñiga arr. Andrés Saborío
	Superior	*Homenaje a Rodrigo* *Estudio hípico*	Eddie Mora Ramonet Rodríguez
2015	Medio	*Los Soliloquios del* *gato Mandingo* *1. Acerca de la esperanza y* *5. Óyela* *Estudio 3* (*estreno mundial*)	Alejandro Cardona Guido Sánchez
	Superior	*Guerrilleros,* *Cuaderno 1 de* *4. Homenaje a Presbere,* *5.Aláala y* *6. Danza* *Estudio1 y 2* (*estreno mundial*)	Alejandro Cardona Guido Sánchez

Fuente: dhttp://cnguitarracr.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=105

Del detalle de los concursos de guitarra[299] se destacan los nombres de guitarristas, docentes e instituciones que conformarían los más importantes agentes culturales del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, más adelante se verá si se confirman estos nombres y el lugar que ocupan según el nivel de consagración.

6.3 Detrás de la Cortina[300]: la mujer en el campo de producción guitarrístico centroamericano

Cuando se piensa en la mujer en el campo musical se distinguen ciertos espacios donde están, total, mediana o escasamente presente y otros donde definitivamente se invisibiliza. Por ejemplo, en instrumentos como la flauta traversa, el piano, el violoncelo o el violín es común que haya muchas mujeres intérpretes, mientras que en instrumentos como la trompeta, el trombón o el corno francés son menos frecuentes. También parece que es escasa la presencia de la mujer en campos como la composición y la dirección orquestal.

El compositor es una persona libre, de su creación depende la música. El director de orquesta depende del compositor para la música que interpreta. El director de orquesta es el que tiene a su cargo un gran grupo de músicos, es un jefe, tiene poder, para muchos es considerado incluso un dictador, pues todos deberán seguir sus órdenes sin importar la opinión de los demás. En el mundo de la orquesta sinfónica los instrumentistas son subalternos de los deseos musicales del director, quien escoge el repertorio y dicta su interpretación. Esta descripción pertenece fundamentalmente al campo musical, veremos ahora cómo se comporta el campo de producción guitarrístico.

---

[299] En el caso de Costa Rica, únicamente se destacaron los logros que se han considerado más representativos: como el primer guitarrista costarricense que gana algún concurso nacional, internacional, en Europa, en Estados Unidos, virtuales, entre otros, pues son muchos los premios obtenidos, por lo que se hizo una selección para destacarlos en el campo Costa Rica.

[300] María Luisa Anido, guitarrista argentina que dio clases en Costa Rica en 1966, cuenta que aprendió a tocar guitarra viendo las clases privadas de su papá, escondida detrás de un sillón, luego cuando el maestro Domingo Plá se iba, ella tomaba la guitarra a escondidas y practicaba todo. Un día su padre se dio cuenta y le comenzó a pagar clases de guitarra. Esta vivencia ejemplifica muy bien la posición que ha tenido la mujer guitarrista, que se ha desarrollado en espacios privados, actividades familiares o de amigos. De ahí que metafóricamente utilicemos este sintagma como parte del título de este apartado.

En el campo musical hay instrumentistas que son autosuficientes y autónomos, que se desempeñan mayormente como solistas: guitarrista y pianista. Salvo que estén presentes en una orquesta, los pianistas y guitarristas deciden por sí mismos todo lo que se refiere a su repertorio, no tienen ninguna relación jerárquica con el director de orquesta. En cuanto al repertorio instrumental, generalmente, las obras para guitarra son compuestas por compositores guitarristas, muchos de los cuales difunden su propia música.

La autosuficiencia de estos instrumentos hacía que fueran muy convenientes para que las mujeres los ejecuten en el seno de los espacios privados familiares a los que tenían acceso. Empero, la mujer guitarrista no salió de la sala de la casa, son muy pocas las que se dedican profesionalmente a la ejecución y enseñanza de este cordófono y aún menos las que son compositoras. Podríamos afirmar que el campo de producción guitarrístico es un espacio en su mayoría dominado por los varones.

La guitarrista española Marta Robles, quien es guitarrista clásica y flamenca (este último espacio aún más dominado por los hombres que el primero), reconoce que aún se mira a las mujeres guitarristas con poca confianza; a lo que expresamente añade: "*parece que tenemos que demostrar que sabemos tocar*" (*Dos tocaoras reivindican el papel de la mujer en un mundo machista:* http://www.elmundo.es/andalucia/2014/04/22/53563c2be2704e28518b4575.html).

Para reafirmar que el campo de producción guitarrístico es un espacio dominado más por los hombres, nos encontramos la noticia de que Lily Afshar es la primera mujer que obtiene un doctorado en guitarra (http://spanichs.irib/radioculture/artes/musica/item/165155-entrevista-con-lily-afschar-la-primera-mujer-que-obtuvo-el-doctorado-en-guitarra-clásica, 13 de abril del 2010), pero si buscamos una noticia similar sobre un hombre guitarrista no la hay.

Se podría decir que hay mujeres en la guitarra desde la noche de los tiempos, pero han sido invisibilizadas en la historia, situación que se atribuye a un olvido por ser un instrumento cuya ejecución y composición han sido tradicionalmente atribuidas a los hombres.

En nuestra región, sí ha resultado escasa la referencia de la guitarra en el campo musical de cada uno de los países de Centroamérica, es prácticamente inexistente que ni siquiera hay mención de las mujeres guitarristas más destacadas.

La marginalización de la mujer, cuyas acciones se han circunscrito a la esfera de lo privado, de lo doméstico, es lo que ha marcado su aparente ausencia en la música, concretamente en la guitarra. Por ello, es importante sacar a la luz la presencia de las mujeres en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, que mayormente ha sido dominado por los hombres, en cualquiera de los estilos guitarrísticos de interpretación, en la docencia y en la composición.

La presencia de la mujer en la guitarra en Centroamérica inicia en la esfera privada, en conciertos particulares en los salones de las casas de las familias de clase alta desde fines del siglo XIX y se mantiene hasta la segunda mitad del siglo XX. La primera referencia femenina que hay de una docente y guitarrista clásica es la de Julia Martínez, costarricense, discípula de Agustín Barrios, quien perteneció a la primera generación de profesores de guitarra de la Universidad de Costa Rica.

Las primeras referencias de mujeres guitarristas en Guatemala y El Salvador son muy recientes y escasas, como se verá más adelante. En el caso de Costa Rica, hay varias mujeres guitarristas tituladas profesionalmente, pero casi ninguna ha alcanzado los estadios de consagración en el campo, en ninguno de los espacios esperados, ya sea, la docencia, la enseñanza o la composición.

En Guatemala únicamente se reconoce la presencia de las hermanas Paola y Evelyn Molina Chew, graduadas en Administración y Arquitectura, respectivamente, pero su pasión por la guitarra las ha llevado a no ejercer sus profesiones, sino a dedicarse solamente a la guitarra. Las hermanas Molina se formaron en la academia privada de William Orbaugh, el Centro de Integración Musical, luego continuaron su estudio de guitarra en la Universidad Galileo, siendo de las primeras guitarristas graduadas en una universidad guatemalteca, posteriormente se perfeccionaron en el New England Conservatory, en la actualidad se dedican a recibir cursos y seminarios de guitarra. Ellas conforman el único dúo femenino estable, reconocido en Centroamérica.

Al preguntárseles sobre su experiencia como mujeres en la guitarra, reconocen que es un mundo absolutamente masculino, de difícil acceso para la mujer, pues los campos de poder están tomados por los hombres.

El carácter profesional del músico es un hecho tardío en Guatemala, donde hasta hace unos pocos años existe la carrera universitaria en Música. A pesar de ser ellas las primeras graduadas en guitarra, reconocen que les ha costado este reconocimiento profesional, pues otros espacios de consagración, como el teatro y la docencia son mucho más restringidos para las mujeres. Como se formaron siempre en el ámbito privado, nunca tuvieron acceso al Conservatorio Nacional de Música, con lo cual tampoco han podido desarrollar una labor docente en los espacios oficiales. Valga aclarar que, al preguntarles a los profesores y estudiantes de este conservatorio, manifiestan que no las reconocen como guitarristas guatemaltecas.

En cuanto a conciertos, han tocado en el Festival Internacional de Guitarra de Guatemala organizado por William Orbaugh y han realizado giras de conciertos a México y Estados Unidos, principalmente. Pertenecen a la clase alta guatemalteca, lo cual les ha dado la oportunidad de ofrecer numerosos conciertos en Estados Unidos, sobre todo para actividades privadas.

En El Salvador, como ya se mencionó, María de Baratta es la primera mujer compositora reconocida en los espacios de consagración de la composición salvadoreña. Además, fue musicóloga y publicó dos libros sobre la música folclórica salvadoreña.

Actualmente, la única mujer guitarrista que goza de algún reconocimiento en el *campo de producción guitarrístico salvadoreño* es Lorena Lemus (1969), quien estudió con Oscar Enrique Alas. Lorena, actualmente da clases en el CENAR y pertenece al cuarteto *Mangoré* junto con Herbarth Obed Llanes[301], Francisco Barrera[302] y Juan Carlos Cubas[303]. Como se destaca, ella es la única mujer guitarrista, con lo cual se confirma la alta presencia masculina en la guitarra.

En el caso de Costa Rica, en el año 1966 la guitarrista argentina María Luisa Anido (Argentina, 1907-1996) dio clases de guitarra en el Conservatorio de Castella. Quizá este hecho detonó que este país sea el que tiene mayor número de mujeres guitarristas, aunque casi todas se han dedicado a la docencia musical, específicamente de la guitarra. Después de la ya nombrada guitarrista y docente Julia Martínez, la primera licenciada en guitarra

[301] (964-), profesor y guitarrista, estudió en El Salvador con José Cándido Morales, Carlos Rodríguez Payés y en Alemania con Luis Martín Diego.
[302] (1975), guitarrista alumno de Carlos González y Oscar Enrique Alas.
[303] (1975), alumno de Jesús Figueroa y de Herbarth Obed Llanes.

es Beatriz Hiller, que inicia su carrera en su patria natal Argentina y la concluye en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Beatriz se ha dedicado básicamente a la enseñanza privada y en distintas Etapas Básicas de la Universidad de Costa Rica, en la actualidad se desempeña en la Sede Regional del Atlántico. La siguiente licenciada fue Judith De la Asunción Romero, quien además es la primera mujer que gana el Concurso Nacional de Guitarra. Se desarrolla como docente en Estrasburgo, Francia, tiene a su cargo la dirección artística de los festivales internacionales Guitare Mosaïque y realiza una intensa actividad como concertista por Europa, América y África. Patricia Corrales Ávila, también es licenciada en Guitarra y en Educación Musical de la Universidad de Costa Rica. En esta universidad laboró como docente durante varios años. Actualmente tiene una vida activa como directora coral y en la docencia de la guitarra en el ámbito privado. Valga reconocer que en el 2015 una alumna gana el segundo lugar en el Concurso de Guitarra Joven, categoría infantil, con lo cual es la primera alumna suya de una academia privada que gana un concurso en el país. Tanto Judith De la Asunción como Patricia Corrales participaron como solistas en varias ediciones del Festival Internacional de Guitarra, invitadas por su Director Artístico, Luis Zumbado.

La primera mujer licenciada de la Escuela de Música de la Universidad Nacional es quien escribe esta investigación, desarrollando una actividad como docente[304] y como concertista, solista y un dúo de narrador y guitarra. Actualmente es la directora de la Escuela de Música de la Universidad Nacional. Siendo estudiante de licenciatura ganó el primer lugar en el nivel avanzado en el Concurso de Guitarra Independencia, en el 2000. Como concertista ha tenido la oportunidad casi exclusiva de tocar tres conciertos como solista con orquesta sinfónica, el *Concierto en Re* de Mario Castelnuovo-Tedesco para guitarra y orquesta (como premio por el gane en el concurso mencionado), el concierto *Andaluz* para cuatro guitarras y orquesta de Joaquín Rodrigo (los otros tres guitarristas fueron: Pablo Ortiz, Rafael Padrón (cubano) y Sergio Carrera) y el *Concierto Nº 1* de Luis Abraham Delgadillo. Este último concierto es producto de la presente investigación del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, donde se logra determinar que es el primer concierto para guitarra centroamericano. Ha sido interpretado únicamente en Cuba (estreno mundial por Leo Brouwer), El Salvador, Nicaragua, además de Costa Rica y Ecuador por mí. La oportunidad de tocar con orquesta sinfónica como solista es una actividad artística

[304] En la Universidad Nacional y la Sede de Limón de la Universidad de Costa Rica. Durante 23 años laboró en el Conservatorio de Castella.

muy restringida en el campo musical costarricense, somos muy pocos los que hemos accedido a ese espacio de consagración. Además, junto con Ricardo Dobles De la O (narrador), somos fundadores del Dúo Eros trato, con repertorio exclusivo para narrador y guitarra.

Otra vía de consagración en la música académica, además de ganar concursos y tocar como solista con orquesta sinfónica, es formar guitarristas de alto rendimiento para concursos nacionales e internacionales y que ellos ganen concursos. En el caso de la autora, varios de sus estudiantes han alcanzado premios nacionales y lugares de privilegio a nivel internacional, incluso rompiendo con tradiciones propias del *habitus* del campo costarricense. El primero fue el tercer lugar que obtuvo en un Concurso Nacional de Guitarra un estudiante (Julio Quimbayo) del Programa de Formación Musical de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, esa fue la primera vez que la Universidad Nacional se hacía acreedora de un premio en un concurso nacional. Posteriormente, estudiantes (Daniel Espinoza, segundo lugar y Alex Peñaranda, primer lugar) del Conservatorio de Castella obtienen premios en la categoría intermedia (hasta 23 años) eso convierte a la Sección de Guitarras en la más laureada en la historia de esta institución, así como eleva el nivel de competencia en el Concurso Nacional de Guitarra, que antes estaba circunscrito a los estudiantes de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Cuando se analice el *campo de producción guitarrístico costarricense* se verá cómo los elementos descritos insiden en el nivel de consagración en un campo dominado por hombres.

Hay otras guitarristas que obtuvieron bachillerato en guitarra y se mantienen realizando una interesante actividad musical: Natalia Esquivel, graduada de la Universidad Nacional, actualmente da clases en el Conservatorio de Castella, donde dirige la Orquesta Intermedia de Guitarra, además, es compositora y cantautora. Carolina Ávila, graduada de la Universidad de Costa Rica, profesora de guitarra en la Escuela Superior de Guitarra y en el Colegio Humboldt, además, es cantautora. Carmen Vega, graduada en guitarra y educación musical de la Universidad de Costa Rica, labora en el Conservatorio de Castella, en la Academia de Guitarra Rodríguez S.A. (de Aldo Rodríguez) y en la Escuela Municipal de La Unión de Tres Ríos. Tiene el dúo Con Trastes con Aldo Rodríguez.

Se debe incluir en de esta lista a Tania Vicente, quien es graduada en Italia, es musicóloga, investigadora y laudista. Se ha desarrollado en la música antigua. Toca en el Grupo Ganassi. Tania es docente de la Universidad de

Costa Rica donde da los cursos de Historia de la Música y dirige tesis. Se inició en la guitarra, en la Etapa Básica de Música de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y es la única especialista en laúd del país.

La presencia en el *link* de Biografías de Guitarristas de la página del Festival Internacional de Guitarra (festivalguitarracr.com) y la participación en este festival, son dos criterios con los cuales se puede valorar el nivel de consagración de las guitarristas costarricenses.

En la página del Festival Internacional de Guitarra, la primera mujer que aparece es Judith De la Asunción y es la quinta, después de Luis Zumbado, Mario Ulloa, Edín Solís y Ramonet Rodríguez. Veamos las características de estos guitarristas que la anteceden: Luis Zumbado, guitarrista con una gran carrera como solista, catedrático de guitarra de la Universidad de Costa Rica y Director Artístico del Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica; fue el primer guitarrista costarricense titulado en el extranjero (España), en la página sigue Mario Ulloa, el guitarrista costarricense de más trayectoria internacional, posee un doctorado en guitarra de la Universidad de Bahía, Brasil (el primer doctor guitarrista del país). Seguidamente, está Edín Solís, quien tiene un Bachillerato en Guitarra de la Universidad de Costa Rica, es uno de los ganadores del Concurso Nacional de Guitarra, realiza una actividad artística con el Grupo Editus que en el año 2000 gana un premio Grammy junto con Rubén Blades. Con este mismo grupo tuvo la academia llamada también Academia Éditus, que cerró a fines del 2015, año en el que Solís gana el Premio Nacional en Composición. Inmediatamente antes de Judith se encuentra su profesor Ramonet Rodríguez, quien además de ser profesor de guitarra de la Universidad de Costa Rica y concertista, se desarrolla en el ámbito de la guitarra tanto clásica como flamenca, donde regularmente presenta espectáculos en distintas salas del país y ha estrenado los dos conciertos para guitarra de Álvaro Esquivel. Todos estos guitarristas están en un nivel similar en el campo de producción guitarrístico costarricense, sin embargo, en orden y cantidad prevalece lo masculino sobre lo femenino.

Mucho más abajo en la lista de biografías de la página del Festival Internacional de Guitarras está el dúo Con Trastes del cual forma parte Carmen Vega y en de la biografía del dúo hay una pequeña reseña de cada uno de los integrantes, donde se le dedica a Carmen Vega únicamente un párrafo. Inmediatamente después del dúo aparece la biografía de la autora del presente trabajo y en el lugar veintiocho, de treinta y cuatro, aparece Patricia

Corrales. Judith De la Asunción, Carmen Vega (como parte de un dúo), Nuria Zúñiga y Patricia Corrales son las únicas cuatro guitarristas reconocidas como tales en la Biografía de Guitarristas del Festival Internacional de Guitarra; son treinta biografías masculinas y cuatro femeninas.

El otro espacio de consagración es el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica. En el año 2000, a edición VII de este festival se dedicó a la mujer, fue un festival donde solo tocaron 20 mujeres guitarristas de varios países, de las cuales 8 fueron costarricenses: Judith De la Asunción, Patricia Corrales, Tania Vicente, Nuria Zúñiga, Carmen Vega, Carmen Coto, Natalia Esquivel y Carolina Ávila. Valga aclarar, de esta lista, Carmen Coto no se mencionó en la lista de graduadas, pues no se tiene más referencias de ella en este momento.

Analizando cada uno de los programas del Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica (1987 al 2012), se ve que es en la cuarta edición, en 1995, cuando aparece una guitarrista, precisamente Judith De la Asunción, de entre 19 participantes. En la quinta edición del festival están Patricia Corrales, Beatriz Hiller y vuelve Judith De la Asunción de entre 22 participantes (solistas u orquestas). En la sexta edición, en 1999 están Rosa Matos y Judith De la Asunción entre 21 participantes. La sétima edición es la dedicada a la mujer. En el 2001 interpretan las dos primeras guitarristas extranjeras en las ediciones regulares del festival: la rusa-mexicana Naria Borislova y la franco-israelí Liath Cohen, entre 22 participantes. En la siguiente edición (IX en 2002) regresa Patricia Corrales, al lado de 15 solistas y un grupo. En la X edición (2003) vuelve Judith De la Asunción, entre 17 participantes. De aquí es hasta en la XIII edición que regresa Judith De la Asunción y participa también Berta Rojas del Paraguay, al lado de 15 guitarristas más. En la edición XV participan Berta Rojas junto con 7 orquestas y 11 guitarristas. De aquí hasta en la edición XVIII participa por primera vez Anabel Montesinos de España. La edición XIX del 2012 es la que presenta mayor cantidad de mujeres, cinco en total (un dúo y las otras tres como solistas). De 16 solistas dos son mujeres, los dos dúos son conformados por tres mujeres y un hombre. Es inexplicable que en el 2014, en la edición XX no se incluye a ninguna mujer, salvo las mujeres que eventualmente integran las orquestas de guitarra de estudiantes que se presentarán en el festival. En la edición del 2015 tampoco hubo guitarristas mujeres, la presencia de la mujer se limitó a dos bailarinas, una de flamenco y otra de música cubana.

A pesar de la hegemonía masculina presente en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, en el caso del Festival Internacional de Guitarra, después de la Orquesta de Guitarra que se ha presentado durante 14 ediciones, Judith De la Asunción es la guitarrista que más ha frecuentado el escenario del Teatro Nacional como solista en este festival, con un total de ocho participaciones. Después de ella, sigue el guitarrista flamenco Víctor Monge "*Serranito*" con seis presentaciones y Luis Zumbado con cinco. De los costarricenses seguirían Mario Ulloa con cuatro presentaciones, Patricia Corrales y Manfred Ramírez con tres participaciones. Valga destacar que a pesar de que la Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica es la que más se ha presentado, con un total de catorce frecuencias, casi todos los integrantes cambian anualmente, pues está compuesta por los estudiantes de la cátedra de guitarra, que varían en algún porcentaje, año con año.

Sin duda, el *campo de producción guitarrístico costarricense* es el espacio donde más mujeres se han desarrollado como guitarristas profesionales desde la interpretación y la docencia, sin embargo, el porcentaje de mujeres graduadas es muy bajo en comparación con los hombres.

En el libro *La guitarra clásica en Costa Rica* de Henry Calvo Ureña (2003: 30) se enlistan los nuevos guitarristas graduados con bachillerato y licenciatura en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional, en esta última de cuatro bachilleres aparecen una mujer y un hombre licenciados, mientras en la Universidad de Costa Rica son nueve hombres bachilleres y un hombre licenciado, sin mujeres. De los 16 guitarristas enlistados en la actualidad, solo cinco se dedican a la docencia especializada en enseñanza de la guitarra y aproximadamente solo seis se mantienen activos en el campo de la guitarra, mientras que todas las mujeres enunciadas sí se mantienen activas en la ejecución y la docencia.

Calvo en su libro dedica el capítulo tres a la "*vida musical de grandes intérpretes de la guitarra, que a lo largo de la historia del movimiento guitarrístico nacional se han destacado, ya sea como concertistas, arreglistas o profesores en este género musical*" (2003: 33). Presenta 14 biografías, donde salvo los dos primeros, los 12 intérpretes restantes estudiaron en la Universidad de Costa Rica. De los 14, solo 3 son mujeres, el resto son hombres. Resulta curioso que a pesar de que Calvo, quien estudió en la Universidad Nacional, a pesar de que en época que desarrolla la investigación esta universidad ya tiene 2 licenciados (uno de ellos, la investigadora) y por lo menos dos bachilleres; pero tal parece que Henry Calvo no los considera "*grandes intérpretes de la guitarra*", ni como concertistas, arreglistas o docentes.

El capítulo IV trata de los guitarristas-compositores, incluye solo a 3 hombres, ninguna mujer, ignora que Natalia Esquivel es guitarrista y compositora, y a la vez ha creado varias obras para guitarra sola.

Igual que en el capítulo V sobre compositores para guitarra clásica, que incluye 7 biografías solamente de hombres, pero solo uno de ellos no es guitarrista, entonces no se entiende cuál es la diferencia entre los dos últimos capítulos. También debemos resaltar que a pesar de que en estos capítulos no se incluyen mujeres, sin embargo, Natalia Esquivel es compositora de repertorio para guitarra y Judith De la Asunción es arreglista, pero no se mencionan. Por otra parte, Ana Isabel Vargas, educadora musical y compositora, ha creado obras para guitarra. Debemos cuestionarnos cómo es posible que podamos mencionar tres nombres de compositoras que no aparecen en estos capítulos, quizá porque, como ya mencionamos,, la composición está en un puesto de privilegio por su alto grado de autonomía. ¿Será que el concepto patriarcal de mujer, como sumisa, cuya actividad se circunscribe a los espacios privados, no calza con la autonomía y libertad que tiene la composición, y por ello la invisibilizan?.

En Honduras hay una guitarrista que se mantiene activa en la interpretación y la docencia: Kimberlyn Maradiaga, quien como ya se indicó, obtuvo el segundo lugar, nivel avanzado en el Primer Concurso Nacional de Guitarra Clásica de Honduras del 2013 y es profesora de guitarra en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Al preguntarle sobre cómo ha sido su experiencia como guitarrista mujer indica que su vida ha sido una aventura, pues siempre ha estado rodeada de hombres, lo que de alguna forma la hizo sentirse especial, manifiesta: "*sin embargo, encontré los altibajos de la psicología inversa del porqué me había dedicado a tal instrumento, sentí rechazo por el hecho de ejecutar muchas veces mejor que mis propios compañeros y eso en el mundo machista era una bomba. También yo me preguntaba por qué ellos tenían esa habilidad tan nata de hacer todo con facilidad y a la vez me sentía orgullosa de transmitirle a la interpretación sensibilidad que muchas veces ellos pasaban por alto. Empecé a analizarme a mí misma, lo que quería lograr y hacer, me alejé entonces de las malas vibras y empecé a querer más lo que hacía, a transmitirlo y a sentir de verdad. Siento que me falta recorrido, pero creo que voy bien, siempre digo que voy aprendiendo y el ser la primera guitarrista graduada en Honduras me satisface*". (*Entrevista virtual*. 4 de enero del 2016).

Es interesante leer directamente su experiencia como mujer en su formación como guitarrista, siendo un instrumento mayoritariamente estudiado por hombres. Lo que Kimberlyn indica es el sentimiento general de las mujeres guitarristas, todas pasamos por eso.Queda para la reflexión que el tiempo pasa, vienen nuevas generaciones, nacen nuevas escuelas y la vivencia de las mujeres sigue siendo la misma.

En Panamá se debe destacar la guitarrista Teresa Toro, quien estuvo en el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica en el año 2000, dedicado a Guitarra y Mujer. Teresa es profesora en el Instituto Nacional de Música de Panamá y en la Cátedra de Guitarra en Bellas Artes de la Universidad de Panamá. Además de eso tiene una intensa carrera como instrumentista dedicándose tanto a la guitarra clásica como a su interpretación en grupos de trova. Ella es de los guitarristas más importantes de este campo de producción guitarrístico. Hay otra joven guitarrista que está estudiando su licenciatura en guitarra, Lorena Gordon, quien poco a poco se va destacando en este país, como solista y en grupos de cámara.

Según lo que hemos analizado, la mujer guitarrista carga sobre sí, en el campo musical, la escogencia de un instrumento que no es elitista, que es utilizado en espacios sociales populares y no solo en espacios privados. Ya en el mismo campo de producción guitarrístico, la mujer sufre las consecuencias de estar inmersa en un campo dominado por esquemas patriarcales, según los cuales este cordófono no es un instrumento para ser estudiado y ejecutado por una mujer, sobre todo, en espacios públicos. Más adelante, cuando la mujer se decide por el estudio y la ejecución de la guitarra a nivel profesional, sufre la dificultad de ascender a sitios de consagración que están prácticamente ocupados por hombres.

6.4 El instrumento de cantina: la guitarra y la música popular

El uso en espacios y actividades populares del cordófono en estudio,ha estado presente a lo largo de su historia. En el caso de Centroamérica, aunque sea parte de una historia casi leyenda urbana, lo cierto es que la expresión que aparentemente dijo Jorge Ubico de que "*la guitarra es un instrumento de cantina*", refleja el sentir de los sectores hegemónicos respecto de este instrumento.

Instrumento de cantina no es un simple sintagma nominal para referirse a la guitarra, enmarca toda una connotación que a la que los guitarristas no estamos dispuestos a renunciar ni a ignorar, el origen popular del instrumento,

nuestra llegada desde lo popular a la formación académica del instrumento y en muchas ocasiones, la fluctuación entre lo clásico y, lo popular en nuestra vida profesional.

Desde el primer capítulo se ha señalado la dificultad que se tiene de ubicar la guitarra dentro de los cánones tradicionales impuestos por los sectores hegemónicos de lo que se podría denominar como la cultura oficial o alta cultura. En el campo musical centroamericano, las orquestas sinfónicas, las bandas, los coros, los cuartetos (u otras agrupaciones tradicionales de cámara) y el piano continúan siendo las agrupaciones que detentan todos los espacios de consagración de este campo. En la creación musical, los compositores de estilo nacionalista o latinoamericanista luchan contra los compositores de estilos contemporáneos por los espacios de consagración en este campo musical centroamericano, sin que por el momento se pueda manifestar claramente un ganador, aunque cada grupo de compositores defiende su estilo, notándose así esos juegos necesarios en el campo para definir a los agentes culturales consagrados y en vías de consagración. Pero desde la guitarra no se participa en estos juegos de poder, no interesa, pues desde este cordófono existen otras reglas para los juegos de poder y de consagración.

En el campo musical, los intérpretes se mueven en distintos espacios sociales, por ejemplo, un violinista puede tocar en la Orquesta Sinfónica Nacional y el fin de semana tocar con una agrupación en cultos religiosos o misas, cada espacio está claramente determinado, son escasísimos los violinistas que tocarían en un mariachi, siendo miembros de una orquesta sinfónica, por lo menos no conocemos a ninguno. Los violinistas de mariachi son distintos a los violinistas sinfónicos.

El repertorio para guitarra casi siempre tiene lo que para la alta cultura sería un sesgo nacionalista, pues son comunes las obras basadas con ritmos populares o tradicionales, con patrones de estilos afroamericanos e incluso con algunos espacios para rasgueos. Los ritmos tradicionales, las formas musicales a partir de patrones estilísticos afroamericanos por *intensión*, el uso de rasgueos no son elementos exóticos en la música clásica para guitarra, sino que son elementos propios de la naturaleza de este cordófono. Si las composiciones para guitarra fueran valoradas por los agentes culturales del campo musical, por los agentes de la alta cultura, seguramente dirían que en esta música no hay aportes melódicos ni armónicos, que son músicas decimonónicas. Pero en el campo de producción guitarrístico se ha entendido perfectamente que el aporte de la composición en Latinoamérica es a

partir de su riqueza rítmica, que el uso de los rasgueos es una fortaleza de esta música. Estos elementos rítmicos y el uso de rasgueos causan ruido en el circuito de la alta cultura, que ve ambos elementos con cierto resabio de lo popular y de los espacios sociales donde se escucha esta música.

En nuestra región, la guitarra es el instrumento que se utiliza para acompañar la música de ritmos y rasgueos populares centroamericanos. Celso Lara (1976: 3) indica que en Guatemala la guitarra en lo popular está presente en agrupaciones como la orquesta para la *Danza de los veinticuatro diablos* del Día de Concepción, conformada por tres guitarras e instrumentos de percusión indígena. También se utiliza para la narración de poesía popular, cuyas décimas, romances y corridos de pueblo son acompañados por guitarra rasgueada. Además, debe destacarse la proliferación de instrumentos en las poblaciones y aldeas del interior. Al respecto, Rodríguez Torselli, citando a Solís, señala que los indígenas de Totonicapán fabrican guitarras de maderas especiales "*y de ellas surten a las poblaciones, las aldeas y las fincas, porque es rara la casa en que no hay uno de estos instrumentos*" (Rodríguez, 1992: 36).

En Guatemala se llevan a cabo varios festivales de guitarra, como el denominado Festival Internacional de Guitarra, organizado por Estudios Muse y es un festival de guitarra rock. Asimismo, en el 2012 en Fontabella se realizó en el Festival de Guitarra con una velada guitarrística y un concurso de guitarra jazz. En el Festival Internacional de Guitarra, que es el festival más antiguo de Guatemala, se presenta una polifonía de guitarras: folclórica, rock, jazz, además de la siempre presente música académica. En el Centro Comercial Fontabella se han realizado también concursos de guitarra de varios estilos, entre ellos clásico, jazz, rock, donde el guitarrista Pedro Lázaro Suárez ha sido jurado. Desde la academia, la Universidad de San Carlos tiene una licenciatura en Guitarra Jazz.

En el caso de El Salvador, Ramsés Calderón[305] señala que para definir lo popular hay que desentrañar una problemática de identidad y racismo que percibe hacia lo salvadoreño, al relegar la música y los instrumentos tradicionales por los ritmos de la fusión moros y cristianos, los cumpas, la mal llamada música folclórica como la de Pancho Lara, el creador de *El Carbonero* y que ha llevado a concluir que el ritmo tradicional salvadoreño el vals.

[305] Ramsés Calderón es un guitarrista salvadoreño radicado en Canadá, donde desarrolla una labor en la investigación y la producción de música salvadoreña. Labora como profesor de guitarra en un conservatorio y se mantiene activamente interpretando su música alrededor del mundo.

En este punto es interesante que se aborde la crítica de lo popular tal y como lo hace Carlos Monsiváis sobre lo amplio del concepto que puede encerrar desde lo indígena, lo campesino hasta la resistencia anticapitalista e incluso, la industria cultural. "*El término acaba unificando caprichosamente, variedades étnicas, regionales, de clase, para inscribirse en un lenguaje político*" (1981: 33).

Para Calderón, la danza indígena *El Venado*, es música tradicional salvadoreña, pues es parte del verdadero legado ancestral. También afirma que en El Salvador hay influencia en la música de rasgos negros.

Desde la Colonia se dan fusiones entre las músicas indígenas, negras y españolas. "*A partir de estas fusiones postcoloniales la guitarra siempre acompaña, junto con la marimba y después el guitarrón con ritmos estilizados*" (*Entrevista virtual*. 21 de abril del 2014). Después de la Colonia los pueblos ejecutan su música con diferentes ensambles, el ensamble más común es guitarra, marimba, pito y guitarrón, otro ensamble menos utilizado es tambor, teponaztle, guitarra y pito. Izalco es la tierra donde los abuelos tocan su música acompañados de marimba, guitarra y guitarrón, pero las nuevas generaciones lo hacen con pito, tambor, guitarra y bajo eléctrico.

En Costa Rica, en el siglo XIX la ejecución de la guitarra se circunscribe a la esfera privada en veladas de las élites o actividades sociales como serenatas y fiestas, actuando como instrumento acompañante de la música popular[306].

En el siglo XX se destaca el Dúo de guitarras Vargas, el "*Negro*" Córdoba, requinto del Trío Alma de América, Ricardo Mora, quien además de guitarrista fue constructor de guitarras[307], Mario Chacón, compositor y guitarrista del trío Los Ticos[308]. Víctor Galdini tenía una orquesta en la cual él tocaba guitarra. Galdini era zapatero, al igual que el alajuelense Abelardo Álvarez y el domingueño Mateo Chaves, todos guitarristas autodidactas, estos dos últimos crearon obras para guitarra sobre todo a partir de ritmos tradicionales y tenían un amplio conocimiento de la técnica guitarrística

[306] En Liberia se bailaba con una orquesta de flauta, guitarra y marimba.
[307] Desde Ricardo Mora Guzmán inicia la tradición de la familia Guzmán como constructores de guitarras.
[308] El hijo de Mario Chacón, Alan Chacón, indica que aprendió a tocar guitarra con un guitarrista de Santo Domingo de Heredia (Zaldívar, 2003: 260). Este guitarrista era Mateo Chaves.

española. La única diferencia de estos tres guitarristas con los guitarristas profesionales era que sacaban las obras de *oído*[309], pero lo hacían muy bien. Muchas de las técnicas de Barrios, como la imitación del tambor o del sonido de la trompeta, adornos, e incluso el trémolo y el glissando, las ejecutaban con mucho virtuosismo[310]. Más recientemente se incorpora también la técnica del filin cubano traído a la guitarra costarricense por Ray Tico.

La diversidad de usos del cordófono en estudio hace que la brecha entre lo culto y lo popular cada vez sea más difícil de definir, aun en la misma academia. Ejemplo de esto es que en las academias privadas como la Escuela Superior de Guitarra, en Éditus e Innova, se da tanto clases de guitarra clásica como de guitarra eléctrica y flamenco, pero también se han dado en los cursos especiales de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y recientemente se da guitarra eléctrica en la Escuela de Música de la Universidad Nacional. Muchos de los jóvenes guitarristas titulados han realizado, junto con su formación académica de guitarra clásica, estudios de guitarra eléctrica y/o flamenco.

En torno al mercado laboral del guitarrista, Fabrizio Barquero en su tesis *Desarrollo de la enseñanza de la guitarra clásica en Costa Rica de 1970 a 1996*, indica que la mayoría: "*trabajan como profesores en escuelas o colegios, terminan tocando guitarra popular en algún grupo, aprenden guitarra eléctrica, tocan jazz, enseñan guitarra en alguna academia privada*" (2009: 180). Este fenómeno no lo encontramos en ningún otro instrumento, por ejemplo, en Costa Rica, el violín se enseña con el Método Suzuki, el piano es con el estilo de la Universidad de Costa Rica o con la Escuela Rusa del Instituto Superior de Artes, incluso en academias privadas, pero siempre son formaciones desde la tradición didáctica de los conservatorios[311].

En cuanto a los guitarristas actuales, Edín Solís (guitarrista de Éditus) es bachiller en guitarra, compositor de obras obligatorias de concursos de guitarra. Antonio Varela (guitarrista del antiguo Manú) es profesor de la Universidad de Costa Rica, compositor de obras para guitarra en diversos estilos.

---

[309] A partir de lo que sería la tradición oral de la música.

[310] La autora reconoce que en las pocas veces que escuchó a su abuelo, le enseñó esos toques de la guitarra, como él los llamaba.

[311] Tenemos algunas excepciones como sería Luis Monge, pianista de formación clásica, profesor de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, del ISA (Instituto Superior de Arte) y de Éditus que toca en en la agrupación popular Swin en 4, donde también está Vinicio Meza, clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional y profesor del Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Manuel Montero, quien radica en España, luego de su licenciatura en guitarra continuó con sus estudios especializados en guitarra flamenca. Fabián Arroyo (bachiller en guitarra) da clases de guitarra en el Conservatorio de Castella y de guitarra eléctrica en *Innova Music*. Juan Carlos Méndez, bachiller en guitarra, tiene una maestría en guitarra eléctrica en *McNally Smith College of Music*,en Estados Unidos, además da clases en *The Saint Paul Conservatory of Music* y en la Universidad Nacional. Guido Sánchez, doctor en Guitarra por la Universidad de Indiana, empezó con guitarra eléctrica y es recordado como uno de los mejores guitarristas de heavy metal del país. Los anteriores casos son ejemplos de cómo se mezcla lo clásico y lo popular, aun en el mismo guitarrista. Así, la polifonía, la heterogeneidad[312], está presente en lo interno del guitarrista.

El Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica es el espacio para que se muestren representaciones musicales de los diferentes estilos y de los distintos cordófonos pulsados. En la Reseña Histórica de este festival en su sitio web (festivalguitarracr.com), se indica expresamente, en cuanto a sus objetivos:

> "*Desde sus inicios, este festival ha tenido como objetivo mostrar, difundir y promover el conocimiento y práctica en sus muy diversas manifestaciones de tan popular instrumento de origen español. Es así como en todas sus ediciones se muestran diversos géneros y estilos musicales tales como la guitarra clásica, flamenca, jazz, rock, folclórica y otras corrientes contemporáneas*" (festivalguitarracr.com).

De tal forma, el festival no es exclusivamente de guitarra clásica, sino que va dirigido a un público que guste de los diversos géneros y estilos musicales que se interpretan en una amplia diversidad de estos cordófonos pulsados.

Casi en todas las ediciones del festival encontramos un espacio para la guitarra flamenca, un espacio para la guitarra eléctrica en sus diversos géneros y estilos (sobre todo jazz y rock), la guitarra folclórica del folclor latinoamericano. Los cordófonos utilizados, los estilos y los géneros de la música interpretada nos ubican claramente en música de tipo popular. Sin pretender ser exhaustivos, en estas músicas están intérpretes como Víctor Manuel "*Serranito*", Ramonet Rodríguez y Luis Fernando Aguilar en el flamenco,

[312] Semejante a la heterogeneidad del Sujeto o Sujeto heterogéneo del Antonio Cornejo Polar.

Tito Yupanqui, Juan Falú y Juanjo Domínguez en el foclor sudamericano. También están presentes estilos más experimentales, donde ritmos contemporáneos, e incluso, la fusión de diversos ritmos están presentes en la interpretación en la guitarra eléctrica, la electroacústica y otros cordófonos de distintos países. Entre los intérpretes de estos estilos están: Hábitat trío jazz, Dúo Alemao y Celso Ribeiro, Franklin Huezo, Loudwin Núñez, Strunz y Farah, Roberto Víquez, Bernal Villegas, Jorge Chicoy, Fernando Ulibarri, José Ángel Navarro, Alberto Chaves, Carlos Delgado, Luis Salinas, Federico Miranda, Aaron Retana, Camilo Poltronieri, Armandinho, Cris Lobo, Buddy Tetreauld, Andy Summers, Hill McPherson, Ari Lotringer, Mike Stern, Celso Machado, "*Pato*" Torres, Santos y Zurdo, entre otros.

Ahora bien, cuando repasamos el nombre de algunos de los guitarristas llamados clásicos, así como las orquestas de guitarras que han participado en el festival, y revisamos el repertorio interpretado, encontramos una gran cercanía entre lo clásico y lo popular, al punto de considerar estas músicas inclasificables, en el binomio tradicional. Son pocos los repertorios que resultan claramente ubicables en la música clásica, la gran mayoría de las músicas interpretadas en el festival es imposible e innecesario ubicarlas.

En Nicaragua, el guitarrista nicaragüense Julio Vásquez (indica que la guitarra y el sombrero son íconos de la tradición nicaragüense. En Nicaragua hay una gran pasión por la guitarra, en todo lado hay guitarras, profesores de guitarra y guitarreros. A partir de 1980 se consolida aún más la tradición por la guitarra, con las políticas neoliberales la guitarra volvió al pueblo. (Entrevista personal: 10 de julio del 2010). Julio Vásquez, además de guitarrista, es compositor, él mismo reconoce que su repertorio siempre tiene elementos populares.

Alrededor de 1950, durante la dictadura de Anastasio Somoza García (1934-1956), se otorga por primera vez una beca para estudiar guitarra en España, el beneficiado fue el joven Armando Morales Barilla (1936-1984)[313], que más adelante se convertirá en el guitarrista más reconocido del país. Para referirse a Armando Morales, Julio Vásquez dice: "*Era un guitarrista que movía al pueblo y cautivaba a la alta alcurnia con el aval del dictador*" (*Entrevista Personal*. 10 de julio del 2010).

[313] Dio conciertos en España, Costa Rica y Suramérica. Escribió música para guitarra que poco a poco se ha ido rescatando. Se conservan grabaciones en radio y en televisión.

Es interesante el desarrollo que ha tenido la guitarra en Nicaragua, donde ha estado más presente en el pueblo, en las danzas y en los cantos, que en la guitarra llamada clásica, lo anterior quizá debido a que no existe formación profesional en guitarra. Mención aparte es el caso del guitarrista Morales quien se movía de lo hegemónico a lo popular fácilmente, con la complicidad del dictador, juego que está presente en toda la primera mitad del siglo XX.

Los guitarristas generalmente estamos más familiarizados con lo popular, que los otros instrumentistas. Uno de los ejemplos más claros es que aprendemos los ritmos latinoamericanos que utilizaremos en nuestro repertorio clásico de la misma forma en la que se aprende en la música popular, con el sistema que he nos denominado: *oír, ver y tocar*[314], pues la escritura del sistema ortocrónico, junto con la explicación de los rudimentos de ejecución no son suficientes para tocar el ritmo con la soltura con la que debe sonar si se aprende con de los parámetros de la tradición oral musical. Esta forma de aprendizaje, desde los elementos de la tradición oral forman parte también del habitus del campo de producción guitarrístico, pues es la única forma en la que se ha logrado transmitir la ejecución de los rasgueos. Es también un elemento que denota la existencia de un cierto grado de autonomía en la forma de transmitir conocimiento. En ningún otro instrumento para interpretar música académica se requiere del uso de elementos de la tradición oral de la música popular, para su aprendizaje, es por ello que afirmamos que la tradición popular está presente en los estilos musicales del repertorio guitarrístico centroamericano.

A lo largo de este capítulo analizamos los elementos más destacados que deben ser tomados en cuenta para la construcción del *campo de producción guitarrístico centroamericano*. El abordaje exhaustivo de cada uno de ellos en cada país, viene a configurar las características exclusivas del *habitus* de este campo, que le dan la autonomía relativa respecto de su campo más próximo: el musical. Agentes sociales como las instituciones formativas, concursos nacionales e internacionales, espacios como las salas de concierto y teatros, agentes individuales como profesores, guitarristas-concertistas, guitarristas laureados de concursos, guitarristas-compositores, compositores del campo musical, mujeres guitarristas, documentos como repertorios en estilos y formas musicales eurocéntricas, repertorios con influencia de lo popular, que incluyan rasgueos y otros *toques*, métodos, estudios, capital

[314] Que consideramos como parte de la oralidad musical.

simbólico producido por los maestros formadores, las instituciones de formación, recitales y conciertos con orquestas reconocidas y en espacios consagrados, ser laureados en concursos, ser compositor es de obras obligatorias de programas o concursos de guitarra: son algunas características que tomaremos para construir el campo de producción guitarrístico de cada país, en el capítulo que a continuación presentamos.

Capítulo 7

Campos guitarrísticos nacionales: Agentes, actores y mecanismos de consagración

CAMPOS GUITARRÍSTICOS NACIONALES: AGENTES, ACTORES Y MECANISMOS DE CONSAGRACIÓN[315]

Hasta aquí solo se ha descrito en forma aislada los distintos elementos que conforman los campos de los países en estudio, de lo que se ha denominado *campo de producción guitarrístico centroamericano*. Ahora se relacionarán entre sí cada uno de esos elementos, en el funcionamiento de este campo de producción cultural.

El funcionamiento del *campo de producción guitarrístico centroamericano* obedece a un orden de relaciones propias, a una serie de lógicas internas presentes en el comportamiento de sus ocupantes.

En los capítulos precedentes se ha logrado determinar que este campo cuenta con una historia específica iniciada en la Conquista y la Colonia, en una Capitanía General en cuya capital se aglutinaba todo el poder. Con el nacimiento de los Estados Nacionales, cada país fue creando una historia alrededor de un instrumento inmerso dentro del campo musical territorial. Con la llegada de Agustín Barrios, Mangoré, se comienza a crear una historia común de conciertos, repertorios, discípulos que se conjugan en lo que se ha denominado la Escuela Mangoreana de Guitarra, visión que aún hoy otorga cierto prestigio en ciertos espacios culturales centroamericanos.

La presencia de *Mangoré*, marca lo que sería un reconocimiento centroamericano de una técnica que influirá durante un período de la historia de la guitarra en la región.

En la década de 1990, la Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica hace dos giras de conciertos por toda Centroamérica, con lo cual este grupo, no solo se dio a conocer en la región, sino que además, permitió reconocer a los agentes culturales de máxima consagración en ese momento en cada país. Es a partir de aquí que se dan prácticamente todos los elementos de un campo de producción cultural. Con la llegada de la década de 1990 se comienza a gestar un caudal de vivencias, documentos, relaciones y valores que los ocupantes del *campo de producción guitarrístico centroamericano* detentan como un dominio práctico de la experiencia, a partir de

[315] Los datos suministrados corresponden a los aportados o localizados hasta el primer trimestre del 2016, fecha en la que culmina la investigación.

la construcción de una historia común, que estará condicionada por la estructura interna de las posiciones en el campo y, a la vez, se verá afectada por las relaciones de autonomía relativa con los otros campos culturales.

Festivales, concursos, recitales, giras de conciertos, clases maestras, producciones fonográficas, la cobertura de los medios de comunicación (radio, televisión y prensa) a las actividades que se generan con guitarra para el público, así como el nacimiento de escuelas, programas de estudio, intérpretes, compositores, obras originales, publicaciones, arreglos musicales, son elementos que legitiman cultural, social y políticamente, además de que crean la viabilidad alrededor de la guitarra de un campo de producción cultural autónomo.

Aunque el tema de la recepción es importante, en este caso, no se valorará dentro del gran público, pues la guitarra es un instrumento de salas pequeñas, de poco público, sí se valorará la necesaria existencia de un público fiel a los festivales, conciertos y producciones fonográficas, que forma parte del campo.

Es necesario aclarar que durante todo esta investigación estudiamos concretamente los acontecimientos en torno a la guitarra que se han dado en Guatemala, El Salvador y Costa Rica, pues hasta principios del siglo XXI se desarrollaban como los campos guitarrísticos de mayor auge en esta región. Sin embargo, conforme fue avanzando el siglo XXI Panamá organiza un encuentro internacional de guitarra que en el año 2014 se convierte en una vitrina para los jóvenes guitarristas costarricenses laureados del Concurso Nacional de Guitarra, con lo que pudimos conocer que la guitarra ocupa recientemente un espacio protagónico en el campo cultural, hay repertorios, programas de estudio, guitarristas graduados, profesores de guitarra. Aunque aún no llega a tener todas las características de un campo, sí debe reconocerse que hay características que señalan que ya se está en vías de consagración de este campo.

Por otra parte, en Honduras hacia principios del siglo XXI comienza a dar clases de guitarra Eduardo Acosta, quien se graduó de licenciado en Costa Rica. Él llega a su país con propuestas similares a las que se desarrollan en nuestro campo: festivales, concursos, programas de estudio, nuevos repertorios, agrupaciones de guitarra, conformación de un equipo docente, institucionalización la guitarra en centros de formación oficiales, etc. Todo esto ha conducido también a la construcción de un campo de producción gui-

tarrístico que aún está en vías de conformación, pero del cual vale la pena conocer su estado. Es por ello que tanto Panamá como Honduras son incluidos en este último capítulo, para abordar su estudio a partir del siglo XXI.

A continuación se valorará cómo se comporta internamente cada campo-país, tomando en cuenta los actores y agentes intervinientes.

7.1 El caso de Guatemala

El campo musical de Guatemala es el más antiguo de la región, como ya se detalló, sus orígenes se remontan desde la época de la Conquista y la Colonia.

La historia de la guitarra en Guatemala nace en la época de la Conquista y la Colonia, cuando este país era la capital de la Capitanía General de Guatemala y el resto de los actuales países eran provincias de esta capitanía.

En esta época hay documentos, entre métodos y tablaturas, que dan cuenta de una vida social alrededor del cordófono en estudio. Más adelante, cuando el nuevo país requiere un Himno Nacional que legitime la nacionalidad guatemalteca, el compositor resulta ser un guitarrista que hace una primera versión para este instrumento: Rafael Álvarez Ovalle, quien también compone varias obras para guitarra.

La guitarra en Guatemala se mantiene al margen del Conservatorio Nacional de Música durante mucho tiempo, se enseña guitarra desde lo privado, quienes dan clases y brindan conciertos se legitiman autodenominándose como discípulos de *Mangoré*, cuestión que no fue posible comprobar, pero viéndolos tocar mantienen mucho la técnica mangoreana.

Este *campo de producción guitarrístico* cuenta con instituciones de gran antigüedad y prestigio en la región: la Universidad de San Carlos (USAC), institución con más de trescientos años y el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1871. Estas instituciones, junto con el Festival Internacional de Guitarra, son los que poseen un peso determinante en el proceso de consagración de los actores guitarristas del campo. La participación como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional, en conciertos, recitales, festivales y concursos (como guitarrista o profesor de los laureados), la producción fonográfica, la exposición en medios de comunicación y la crítica son mecanismos que determinan la posición de los diferentes actores guitarristas en este campo.

El *campo de producción guitarrístico guatemalteco* es relativamente pequeño, son pocos los guitarristas que tienen algún grado de consagración. Ricardo Melchor, un joven guitarrista que no ha terminado sus estudios en el instrumento, pero que se dedica a la interpretación y estudia por su cuenta, sobre la situación de la guitarra en Guatemala indica que "*no hay un movimiento de guitarra sólido, hay pocos alumnos* (en el Conservatorio Nacional de Música), *poco apoyo para el instrumento en el Conservatorio, no hay trabajo, entre otros*" (Ricardo Melchor. 2 de enero del 2016).

Por otra parte, desde los espacios educativos que legitiman el proceso de consagración, se destacan dos fuerzas en este campo, por un lado la formación oficial desde el Conservatorio Nacional de Música y la Universidad de San Carlos, donde Pedro Lázaro Suárez es el principal agente cultural y, por otro, una formación privada, para la cual se requiere poder económico, cuyo agente cultural es William Orbaugh[316].

Desde el Conservatorio se ha intentado consolidar la realización de concursos de guitarra, ya sea en el ámbito de la misma institución y en el nivel nacional. En el Centro Comercial Fontabella se han realizado festivales y concursos, en el caso de guitarra clásica, los laureados siempre han sido alumnos del Conservatorio o la Universidad. El organizador del Concurso y del Festival de Guitarra de Fontabella es el alemán Guido Lamsfuss, que vive hace varios años en Guatemala y ha hecho una excelente labor de promoción de la guitarra, él es bajista aficionado.

Desde finales de la década de 1980 William Orbaugh es el Director del Festival Internacional de Guitarra. Además, es el único guitarrista guatemalteco que ha tocado repetidamente como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. En ambos festivales se incorporan distintas guitarras y repertorios de diversos estilos.

Los concursos son espacios en los que se comienzan a perfilar los jóvenes guitarristas y su posicionamiento en el campo de producción guitarrístico. Guatemala tiene un laureado de concursos internacionales en Perú y Japón, Luis Juárez Quixtán, un laureado de concurso nacional de guitarra en otro país: Rodrigo Lima (finalista en Costa Rica); también laureados en concursos nacionales en Guatemala: Luis Pedro Cruz, José Rodrigo Aldana, Hugo Ordóñez, Betzy Simaj (como finalista), Adolfo Méndez y Gerber

[316] En las escuelas privadas de guitarra aún se encuentran guitarristas que se autodenominan discípulos de *Mangoré*.

Del Cid, y por último, laureados de concurso institucional (en el Conservatorio Nacional de Música): Ricardo Melchor, Mario Bautista y Oscar Subuyuc.

Existen algunas producciones fonográficas que también ayudan a posicionar a los actores dentro del campo, básicamente de William Orbaugh, Antonio Consenza y Joséaugusto Mejía, donde se incluyen obras guatemaltecas. Los compositores-guitarristas William Orbaugh y Antonio Consenza incluyen sus obras y Joséaugusto ha incluido obras de otros compositores del campo musical.

Hay cinco guitarristas guatemaltecos viviendo en el extranjero, de los cuales los primeros cuatro mantienen una cercanía con el c*ampo de producción guitarrístico guatemalteco*: Luis Juárez Quixtán (estudia en Francia), Antonio Consenza (quien estudió, se graduó y vive desde hace más de 30 años en Alemania), Joséaugusto Mejía (quien estudia en Inglaterra), Rodrigo Lima que estudia en la Universidad Nacional en Costa Rica y Mynor Contreras (vive en Alemania).

En Guatemala solo hay dos guitarristas con títulos profesionales extranjeros en el instrumento: William Orbaugh y Pedro Lázaro Suárez. Hay un guitarrista graduado en la Licenciatura en Guitarra Jazz en la USAC: Byron Sosa. Existen tres guitarristas egresados de licenciatura de la USAC[317]: Betzy Simaj, José Rodrigo Aldana y Luis Pedro Cruz (ganador del Concurso de Guitarra Fontabella, 2012). Solo hay un graduado en el Conservatorio Nacional de Música: Felipe Rodríguez. Los guitarristas que no han terminado sus estudios en el Conservatorio, pero continúan siendo intérpretes y profesores son: Hugo Ordóñez, Ricardo Melchor, Heriberto Álvarez y Adolfo Méndez; a quienes Pedro Suárez quiere graduar este 2016, pues considera que son muy talentosos, por algo han ganado premios en los concursos. También se reconocen las guitarristas hermanas gemelas, que estudiaron a nivel privado en el Centro de Integración Musical de William Orbaugh, además tienen una Maestría en Guitarra del Conservatorio de New England, Estados Unidos, se han presentado en festivales y conciertos nacionales e internacionales de guitarra: Paola y Evelyn Molina.

Con todo este panorama en la guitarra en Guatemala, se destaca que se dan los elementos para consolidar la existencia de un campo de producción guitarrístico guatemalteco. La existencia de repertorios, centros de

[317] Ya hicieron su recital de licenciatura, les falta presentar la tesis.

formación, festivales y concursos, dan cuenta de que este campo goza de autonomía relativa, respecto de los campos culturales guatemaltecos. La presencia de festivales y concursos de guitarra, que incluyen distintas guitarras y diversos estilos son parte del habitus de un campo de producción guitarrístico.

Como ya se manifestó, en Guatemala se denotan dos visiones en torno a la formación del guitarrista: una formación desde lo oficial en las instituciones que se han creado en el campo musical guatemalteco: el Conservatorio Nacional de Música y la Universidad de San Carlos. El profesor de guitarra en ambas instituciones es el guitarrista cubano Pedro Suárez. En el Conservatorio también Julio García[318] da clases de guitarra.

Pedro Suárez llega a Guatemala a finales del siglo XX (1998), comienza a trabajar en el Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente, cuando se abre la Licenciatura en Guitarra, Suárez es nombrado profesor en la Universidad de San Carlos. Además, es quien diseña y actualiza los programas de estudio de guitarra, tanto de la Universidad como del Conservatorio (Entrevista virtual. 28 de diciembre del 2014). En el caso de los programas del Conservatorio, su diseño fue realizado con el aporte de los guitarristas Julio García, Heriberto Álvarez y Felipe Rodríguez.

La formación en estas instituciones es prácticamente financiada por el Estado Guatemalteco, empero no tienen instrumentos de calidad[319], ni el nivel de exigencia suficiente para que el guitarrista adquiera un buen nivel, tampoco tienen en forma estable y calendarizados clases maestras, intercambios, concursos de instrumento, recitales, festivales; todas estas actividades son necesarias en la formación de todo instrumentista. Hasta la fecha hay solo un graduado de este sistema.

La otra formación es privada, donde la institución más reconocida es el *Centro de Integración Musical* de William Orbaugh, que existe desde hace más de 30 años y se ha dedicado a la enseñanza de la guitarra. Este centro tiene una Orquesta de Guitarras. Los estudiantes de esta escuela no necesariamente se dedican a la guitarra, salvo el caso de las hermanas Molina

[318] Quien fuera integrante del cuarteto Escuadra Guitarrística fundado por William Orbaugh.

[319] El Conservatorio cuenta con al menos 20 guitarras de concierto, donadas por Japón, de marca Yamaha, algunas de las cuales necesitan cuerdas y ser restauradas, por el desgaste del uso.

Chew, quienes, a pesar de ser profesionales en otras áreas, se han dedicado profesionalmente a la ejecución de la guitarra en el ámbito tanto nacional como internacional.

William Orbaugh ha organizado desde la década de 1980 el Festival Internacional de Guitarra, con guitarristas internacionales invitados, las hermanas Molina Chew han tocado en varias ediciones, así también la Orquesta de Guitarras del Centro de Integración Musical. Al consultarles a los estudiantes de guitarra del Conservatorio o de la Universidad, si van a ver este festival, indican que no, pues las entradas son muy caras. Con lo cual este festival no incide en el nivel de la guitarra que hay en el país, los estudiantes no participan ni como público ni como ejecutantes. El Festival Internacional de Guitarra está dirigido a un público que disfruta de este instrumento, pero no necesariamente que lo estudia. Este festival tampoco es un espacio para la exposición de los guitarristas y compositores guatemaltecos.

Orbaugh tiene capital simbólico producto de la fama y el prestigio que ha alcanzado, ha estado vinculado al poder, desde el 2006 ha ocupado distintos cargos en el sector público del sector cultura, entre el 2008 y el 2010 fue Director General de Cultura y en el 2011 fue Presidente de la Comisión Interamericana de Cultura de la OEA. Además de eso, Orbaugh se mantiene activo frente al público y la crítica, ha participado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional, con grupos de cámara y en recitales a solo. William Orbaugh se maneja en este campo como docente privado, como director del Festival Internacional de Guitarra, como guitarrista concertista, como artista que ha ascendido a puestos culturales del poder político, se ha consolidado dentro de espacios de consagración más económica, más cercana al poder. Sin duda Orbaugh en forma mediática, tiene una mayor consagración en el *campo de producción guitarrístico guatemalteco*, está legitimado y en el campo centroamericano, se considera que es legitimador del campo de Guatemala, sin embargo, de esta investigación se desprende que no necesariamente es legitimador en su campo.

También en el *campo de producción guitarrístico guatemalteco* se encuentra Pedro Suárez guitarrista que ha hecho escuela. Es, además, ideólogo de las carreras universitarias de guitarra, creador de los programas de estudio y maestro de jóvenes guitarristas, se ha consolidado en los espacios de consagración académica.

Pedro Suárez tiene capital cultural desde la academia, es el docente de guitarra de más nivel, además de eso, es el creador-responsable del *pensum* de los guitarristas profesionales. Constantemente es invitado para conformar los jurados de concursos nacionales y para dar conciertos en espacios legitimados. Pedro Lázaro Suárez se mantiene activo como guitarrista intérprete, sobre todo en música de cámara, es muy versátil y toca todo tipo de músicas. Por estar en la academia y ser invitado como jurado, se puede decir que Pedro Suárez, además de legitimado, es legitimador en el campo de Guatemala.

En una posición también importante en el campo está Byron Sosa, quien es el primer guitarrista de jazz graduado con Licenciatura en Guitarra por la USAC. Ha sido invitado a participar como jurado en los concursos de guitarra de Fontabella, es profesor de guitarra de la Facultad de Humanidades de la USAC, intérprete activo y promotor del jazz en Guatemala con su cuarteto Jazz 4or Jazz.

A continuación presentamos un cuadro que muestra la ubicación de cada uno de los principales actores del *campo de producción guitarrístico guatemalteco*[320] según el tipo de capital, sea cultural o económico:

- Tomando en cuenta que hacia la izquierda/arriba están los que tienen mayor capital cultural y menor capital económico.

- A la derecha/arriba se ubican los que tienen mayor capital económico y menor capital cultural.

- Al centro arriba, se logra el equilibrio perfecto entre los dos capitales, es decir, se tiene igual capital económico y cultural.

- Entre más abajo se encuentre en el cuadro menos capital tendrán, hasta que se llega a la parte más baja donde no se tiene ninguno de los capitales, y están fuera del campo.

[320] Este mismo cuadro se presenta para la síntesis del campo de producción guitarrístico salvadoreño, costarricense y centroamericano.

Cuadro Nº 4

Campo de producción guitarrístico guatemalteco

-CE +CC	+CE +CC	+CE +CC
	CANON	
Pedro Suárez[321]	William Orbaugh[322]	
	MÁS ALTO NIVEL DE CONSAGRACIÓN	
		Byron Sosa[323]
	ALTO NIVEL DE CONSAGRACIÓN	
Luis Juárez Quixtán[324] Joséaugusto Mejías[325] Antonio Consenza[326]		
	ASPIRANTES A LA CONSAGRACIÓN	
Evelyn Molina Chew Paola Molina Chew José Rodrigo Aldana, Luis Pedro Cruz Rodrigo Lima, Betzy Simaj Adolfo Méndez, Gerber Del Cid	Felipe Rodríguez	
		Ricardo Melchor
	GUITARRISTAS DE SALIDA DEL CAMPO	
Hugo Ordóñez René Abularach, Oscar Putzeys		
	GUITARRISTAS QUE NO PERTENECEN AL CAMPO	
Mynor Contreras, Julio García		

-CE
-CC

Fuente: *Información compilada de los mismos actores del campo*

[321] Docente, investigador y guitarrista, está dentro del canon del campo, al ser reconocido por todos los guitarristas formados en el Conservatorio y en la USAC, como un gran profesor y guitarrista, por lo que tiene un alto grado de consagración. Está legitimado y es legitimador en el campo.

[322] Guitarrista y productor, está dentro del canon del campo, sobre todo a partir de un capital simbólico producto de una constante presencia como guitarrista guatemalteco en festivales nacionales e internacionales, conciertos, producciones musicales, publicaciones, pero también su accionar lo hace sentirse muy cercano al campo musical guatemalteco y al Estado. Desde el Festival Internacional de Guitarra no ha logrado consolidarse como un legitimador del campo.

[323] Desde la guitarra jazz, se desempeña como intérprete, docente y jurado de concursos, siendo uno de los guitarristas de mayor fama y prestigio, que le otorga un capital simbólico, con algún capital emanado desde la academia.

[324] Vive en Francia, laureado internacional, es, sin duda, el guitarrista más joven importante de Guatemala, laureado de concursos internacionales en Perú y Japón. Su trayectoria internacional ha sido reconocida por los medios de comunicación masiva. Frecuenta su país para dar conciertos. http://mundochapin.com/2015/05/luis-juarez-quixtan-guitarrista-compositor-y-arreglista/26703/, http://www.prensalibre.com/vida/escenario/luis-juarez-quixtan-destaca-en-competicion-internacional, http://www.prensalibre.com/vida/escenario/guitarrista-luis-juarez-quixtan-comparte-conocimientos-con-estudiantes-del-conservatorio.

[325] Estudia en Inglaterra, es guitarrista-arreglista. Su trayectoria internacional ha sido reconocida por los medios de comunicación masiva. Frecuenta su país para dar conciertos y recaudar dinero para continuar sus estudios. http://www.deguate.com/artman/publish/personajes_musicos/joseaugusto-mejia.shtml#.VpxXrhEvWCQ, https://padrehugo.wordpress.com/2006/08/16/joseaugusto-mejia-en-esquipulas/

[326] Vive en Alemania, donde se graduó como profesor de guitarra. Es guitarrista-compositor, sus

→

7.2 El caso de el salvador

La historia reciente de la guitarra en El Salvador inicia con los discípulos de Agustín Barrios, *Mangoré*, en lo que se denomina la Escuela Mangoreana de Guitarra. El *campo de producción guitarrístico salvadoreño*, al igual que el guatemalteco, es relativamente pequeño, son pocos los guitarristas que tienen algún grado de consagración. El aprendizaje de la guitarra en El Salvador se ha mantenido siempre fuera de la educación formal superior, por lo tanto, no hay espacios educativos que sirvan como agentesinstituciones legitimados y legitimadores del campo. En el Centro Nacional de las Artes (CENAR) y en algunas regiones en escuelas musicales se dan clases iniciales y a nivel medio de guitarra. La Fundación María Escalón de Núñez fue una institución de formación musical que, además de enseñar guitarra, tenía una Orquesta de Guitarras donde los estudiantes realizaron experiencias de interpretación colectiva de música.

Este campo de producción guitarrístico se ha desarrollado básicamente a partir de la presencia y participación de los guitarristas que tienen o aspiran tener algún nivel de consagración en el Festival Internacional de Música Contemporánea. Así también, reciben algún grado de consagración los guitarristas que han realizado estudios superiores de guitarra en el extranjero.

La participación como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional, con estrenos de conciertos de compositores salvadoreños, en conciertos, recitales, festivales y concursos (como guitarrista o profesor de los laureados), la producción fonográfica, la exposición en medios de comunicación y la crítica son mecanismos que determinan la posición de los diferentes actores guitarristas en este campo.

Un agente legitimado y legitimador del *campo de producción guitarrístico salvadoreño* es Germán Cáceres, compositor salvadoreño; además, es el Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de El Salvador, agrupación que ha acompañado a Walter Quevedo-Osegueda, guitarrista que ha estrenado todos sus conciertos. Cáceres es el Director del Festival Internacional de Música Contemporánea. Es un agente con poder de consagración en el *campo de producción guitarrístico salvadoreño*. Aunque se mueve más en

---

producciones fonográficas y conciertos son con sus propias creaciones. Frecuenta su país para dar conciertos. Su trayectoria internacional ha sido reconocida por los medios de comunicación masiva. En radioteca le hicieron una entrevista: http://radioteca.net/audioseries/documental-antonio-Consenza/

el campo musical salvadoreño, a la hora de que selecciona al guitarrista que estrenará sus conciertos y sus obras solísticas, así como al guitarrista que tocará otros conciertos como solista de la orquesta que dirige o al guitarrista que participará en el Festival Internacional de Música Contemporánea, lo está visibilizando y legitimando, le da un impulso para que se posicione en los grados más altos del campo.

El *campo de producción guitarrístico salvadoreño* actual está conformado por Walter Quevedo Osegueda, quien cuenta con el más alto nivel de consagración, con un alto capital cultural, producto de su trayectoria como guitarrista solista de conciertos para guitarra y orquesta, donde ha estrenado el Concierto de Luis Abraham Delgadillo, todos los conciertos de Germán Cáceres, el concierto de Manuel Carcache, obras para guitarra y orquesta de Francisco Carranza, sus conciertos de música de *Mangoré* y su fonograma *Piezas Íntimas*. También por sus múltiples invitaciones para participar en festivales de guitarra, como guitarrista concertista. Quevedo, además, es un legitimador de nuevos actores del campo, puede ser como profesor de guitarra, formando guitarristas o como productor-organizador de festivales, espacio desde el cual tiene la oportunidad de visibilizar o invisibilizar a guitarristas del campo. Como artista se ha consolidado en los espacios de consagración cultural cercanos al poder.

Como ya se ha analizado, en los campos-países centroamericanos, hay guitarristas que aun estando en el extranjero, inciden en la conformación de este campo, tal y como es el caso de Ramsés Calderón. Puede considerarse que Calderón sufre de invisibilización en el campo salvadoreño por parte de agentes culturales como Germán Cáceres o Walter Quevedo-Osegueda, quienes no lo mencionaron en sus entrevistas ni lo invitan a sus festivales, a pesar de que es guitarrista-compositor con un gran catálogo de obras y con una activa vida como intérprete, tanto en El Salvador, como en el extranjero. Ramsés Calderón ha tenido que crear sus propios espacios de reconocimiento y visibilización, a través de visitas constantes a El Salvador para dar conciertos gratuitos en teatros de la capital y del interior del país, y del estreno nacional de obras de su autoría y de la mediatización de entrevistas para prensa escrita, radial y televisiva, cada vez que hace una gira de conciertos.

Los guitarristas formados en el extranjero que están en sitios en vías de consagración en el campo, luchan por su reconocimiento y posicionamiento en los más altos puesto del campo. Entre ellos: Arnoldo Pereira y Maikov Álvarez, graduados del Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, Cuba, Ricardo Pozo de la Universidad de La Haya, Holanda, y Antonio Araniva de la Universidad Nacional, Costa Rica. Ricardo Pozo se dedica a la guitarra jazz, los demás, a la actividad docente y a la interpretación. Todos están haciendo una importante labor en la conformación del *campo de producción guitarrístico salvadoreño* y con ello busca escalar posiciones en este campo. Maikov Álvarez ha comenzado a incursionar en la organización y creación de espacios para la recepción de la música para guitarra, es el creador del Festival Internacional de Guitarra "*A cuerda viva*", donde ha participado como intérprete en las dos ediciones. Maikov también mantiene contacto con los guitarristas del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, tiene entre sus planes la conformación de una Orquesta Centroamericana de Guitarra para su festival. Maikov además ganó el segundo lugar en el Concurso Centroamericano de Guitarra del 2008. Estas acciones lo llevan a ubicarse como el guitarrista más joven que, a partir de una activa participación en eventos de guitarra, busca ascender en el campo-país, a una velocidad menor a la del resto.

A continuación se presenta un cuadro que muestra la ubicación de cada uno de los principales actores del *campo de producción guitarrístico salvadoreño*.

Cuadro Nº 5

Campo de producción guitarrístico salvadoreño

-CE +CC	+CE +CC	+CE +CC

CANON

Ramsés Calderón[327] Walter Quevedo-Osegueda[328]

Con mayor consagración

Maikov Álvarez[329]
Antonio Anariva

Aspirantes a la consagración

Guitarristas Instituciones[330]
Jorge Sanabria[331] Centro Nacional de las Artes (CENAR)
Ricardo Pozo Escuela de Guitarra Mangoré, Panchimalco
Adolfo Méndez Academia de Bellas Artes, Santa Ana
Arnoldo Pereira Academia Mangoreana Cojutepeque
Alexis Rivera

De bajada dentro del campo

*Saúl Ardón
*Lorena Lemus
*Herberth Obed Llanes
*Francisco Barrera
*Juan Carlos Cubas
**A pesar de que trabajan como docentes, no se vinculan dentro del campo.*

Buscan legitimarse para entrar al campo

**Ricardo Flores Herrera
**Lenín López
**Diego Núñez
***Son jóvenes guitarristas que aún no se vinculan en las luchas dentro del campo.*

Guitarristas de salida del campo[332]

Manuel Carcache[333] Carlos Rodríguez Payés Oscar Alas Noel Alas
Orquestas de Guitarras
forman guitarristas y públicos
Universidad Gerardo Barrios (San Miguel)
Escuela Cecilio Orellana (FUNDEARTES, San Esteban, Catarina)
Academia Mangoreana (FUNDARTE, Cojutepeque)
Bellas Artes (Santa Ana)
CENAR
Filarmónica de Chalchuapa
Centro de Artes para la Paz (Suchitoto)
Orquesta de Guitarrass del Sistema de Coros y Orquestas

-CE
-CC

Fuente: *Información compilada de los mismos actores del campo*

[327] Con el mayor capital simbólico y cultural (contempla el interiorizado y el institucionalizado por la academia), guitarrista, docente, intérprete y compositor radicado en Canadá, que realiza una ardua investigación sobre la música salvadoreña, revalorando y difundiendo la obra de los compositores de este país. Su trabajo en la guitarra se destaca en la producción *Cuerdas de la historia*, que es un

7.3 El caso de costa rica

El campo- costarricense es el más complejo de todos los campos. A pesar de que existe guitarra desde principios del siglo XX, hasta que se institucionaliza en el Conservatorio de Castella, la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional, se puede seguir más claramente la vía de consagración en este campo.

Luis Zumbado regresa a Costa Rica en 1981 y al año siguiente empieza a laborar en el Conservatorio de Castella[334], simultáneamente en la Universidad de Costa Rica. En 1983 se concentra en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica donde se mantiene hasta la fecha. Desde su llegada a la universidad, la Cátedra de Guitarra comienza con una reforma en los programas y los repertorios, logrando constituirse en la primera cátedra de instrumento que incluye música latinoamericana. También funda la primera Orquesta de Guitarras, que dirige actualmente. Es una agrupación musical que se ha multiplicado en casi todas las escuelas donde dan clases de guitarra. Luis tiene la visión de institucionalizar y aglutinar a los guitarristas del país en la Asociación Guitarrística Costarricense, gracias a la cual se organizan las primeras clases maestras con guitarristas extranjeros. Es, además, fundador y fue el director del Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica, que pasó a manos de Jorge Luis Zamora a partir del 2014; también es el creador del Concurso Nacional de Guitarra, que se mantiene

producto fonográfico y una edición gráfica de las partituras de composición salvadoreñas para este cordófono, en El Salvador tiene un alto grado de consagración.

[328] Guitarrista, docente y productor, es el único guitarrista que está dentro del canon, muy cercano al campo musical salvadoreño, por su participación constante en el Festival Internacional de Música Contemporánea y en el Estado, por lo que goza de un capital más simbólico (por prestigio y fama que se ha creado alrededor de él y su proyección artística).

[329] Es un joven guitarrista que busca posisconarse en forma independiente en el campo. Maikov ha tenido participación en el Festival Internacional de Música Contemporánea, es docente, dirige orquestas de guitarras y es el creador del Festival Internacional de Guitarra A Cuerda Viva.

[330] Se enseña guitarra, son las únicas instituciones que tienen más legitimación en este momento.

[331] Tiene la Escuela de Guitarra Mangoré en Patchimalco, que todos los años realiza al menos tres conciertos anuales en el Teatro Nacional. Esta labor lo hace estar dentro de los juegos de poder de este campo-país.

[332] Compositores, guitarristas, docentes que tuvieron un grado de consagración, por lo que lograron hacer en la guitarra salvadoreña, pero ahora van de salida del campo.

[333] Ya casi no toca guitarra en público.

[334] La autora recibió clases con él durante todo 1982 en el Conservatorio de Castella, donde realizaron el montaje de lo que sería su recital de graduación para el Bachillerato en Educación Media con especialidad en Guitarra. Zumbado continuó vinculado al Castella, asesorando a los profesores y dando clases maestras a los estudiantes, participaba también como jurado de exámenes. Los estudiantes de guitarra más avanzados eran: Mario Álvarez, Catherine Uribe, Manfred Ramírez, Marvin Brenes, Nuria Zúñiga y Luis Rojas, de todos ellos solo ella concluyó los estudios universitarios en guitarra y se mantiene activa en el campo costarricense. Todos iniciaron sus estudios en guitarra en la Escuela Artes Musicales, pero los abandonaron; Mario, Manfred, Marvin y Luis, continúan como músicos en la música popular, y Marvin labora en el Conservatorio de Castella como docente.

vigente hasta la fecha. Participar como solista, en agrupaciones u orquestas en el Festival, así como ser jurado y premiado en este concurso son formas de consagración en este campo, lo que facilita el reconocimiento en los circuitos nacionales e internacionales de guitarra.

Zumbado ha tenido una importante actividad en la interpretación de la guitarra, ha tocado como solista en conciertos con orquestas sinfónicas, como solista ha dado numerosos recitales en festivales nacionales e internacionales, con la Orquesta de Guitarras, con la que ha realizado giras mundiales y varias producciones fonográficas.

Tiene estudiantes laureados de concursos nacionales de guitarra. Ha dado un gran apoyo a la consolidación de la Sección de Guitarras en el Conservatorio de Castella. Luis Zumbado es uno de los agentes más importantes del campo, él conoce a todos los integrantes del campo, sabe dónde ubicarlos y su poder legitimador es tan grande que efectivamente los actores se quedan ahí donde son ubicados. Desde su triple intervención en el campo-pais como profesor, organizador del festival y del concurso de guitarra, le da las más amplias posibilidades de legitimar, incluso incide también en la legitimación de los actores del campo centroamericano, sobre todo a partir de a quiénes ha seleccionado para que participen en el Festival Internacional de Guitarra, concretamente ha traído a William Orbaugh, a Julio Vásquez, a Jorge Sanabria y a Walter Quevedo-Osegueda. Tiene capital cultural académico, producto de su formación, y capital simbólico, por su prestigio y fama en el campo-país.

Por otro lado, Pablo Ortiz llega al país en 1985 y se incorpora como docente a la Escuela de Música de la Universidad Nacional, donde ya había laborado siendo aún estudiante del Conservatorio de Castella[335]. Igualmente, Pablo vino a reformar los programas y repertorios de guitarra en la Universidad Nacional, tuvo que nivelar a los estudiantes que encontró y retrasarles la graduación hasta que tuvieran un repertorio aceptable para ello. Ortiz es un guitarrista que constantemente es invitado a tocar como solista con importantes orquestas nacionales[336] e internacionales, así como, a participar en festivales nacionales e internacionales. Es compositor, algunas de

[335] Pablo narra que él es el profesor universitario que a más temprana edad entró en la academia, pues siendo aún estudiante del Conservatorio de Castella, comenzó a dar clases en la UNA. Dice que el Director del Conservatorio de Castella, Arnoldo Herrera, decía que Pablo Ortiz era el estudiante catedrático de la UNA, algo único (Entrevista personal. 18 diciembre del 2015).

[336] Ha tocado conciertos con la Orquesta Sinfónica Nacional, con la Orquesta Sinfónica de Heredia y con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Castella.

sus obras han sido obligatorias en concursos de guitarra nacionales, donde también ha participado como jurado. Tiene varias producciones fonográficas con distintas agrupaciones y como solista. Guitarrista y profesor reconocido en un círculo y circuito internacional. Además, tiene estudiantes de guitarra laureados de concursos nacionales. Como guitarrista, académico y compositor reconocido, con prestigio en su campo-país y en su circuito internacional, Pablo Ortiz tiene un capital cultural académico y simbólico, que lo hace ser no solo actor, sino también agente cultural, que está legitimado y legitima en el campo.

Mario Solera, es otro guitarrista de esta época, fue profesor en la Universidad de Costa Rica y perteneció al campo durante muchos años. Mario Solera, en este tiempo dirigió la Orquesta de Guitarras, graduó guitarristas y tocó en el Festival Internacional de guitarra. Actualmente, trabaja en la Sede del Pacífico de la misma universidad, no mantiene ningún contacto con el campo, aunque tiene alguna proyección en el campo musical, se dedica a la tiorba, ofreciendo conciertos que tienen siempre buena cobertura en los medios de comunicación, se ve que busca tener el prestigio y la fama, y con ello tener capital simbólico, pero no lo ha logrado desde que renunció a su puesto en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Pablo Ortiz, Luis Zumbado y Mario Solera, junto con los estudiantes de la época, conforman la Asociación Guitarrística Costarricense, que se reunía constantemente con el objeto claro de elevar el nivel musical de este instrumento. Con el impulso de esta asociación y el apoyo de las universidades comenzaron a llegar guitarristas como Demetrio Ballesteros, Jorge Cardoso, Francisco Ortiz y muchos más, gracias a los contactos que Zumbado y Ortiz tenían en Europa, gestados en la época de estudio, quienes eran además los invitados especiales a los primeros festivales internacionales. Todo esto se da antes de concluir la década de 1990, se ha desarrollado y ha continuado hasta la fecha.

En el caso de Luis Zumbado y Pablo Ortiz, sin duda constituyen los dos vectores fundamentales de la conformación del *campo de producción guitarrístico costarricense*. Ambos se formaron juntos y regresaron de sus estudios superiores a conformar las cátedras de guitarra de las dos más importantes escuelas de música del país. Zumbado se coloca en la Universidad de Costa Rica, la universidad más grande, más hegemónica, capitalina (del centro) y de mayor presupuesto del país, pero además dentro de una Escuela de Artes Musicales que se comporta como un conservatorio tradicional.

Ortiz en la Universidad Nacional, que tiene sus orígenes en la Normal de Educación, que nace con la misión de ser la universidad necesaria, con un carácter más provinciano (periférica), en una Escuela de Música con apertura hacia las nuevas músicas. Ambos trabajaron juntos en sus inicios, Zumbado liderando las tareas pero siempre apoyado por Ortiz. Formaron la Asociación Guitarrística Costarricense, organizaron los primeros seminarios de guitarra, clases maestras con sus maestros europeos, los primeros festivales de guitarra. Esta unión fue crucial en estos momentos. La autora recuerda esos seminarios con todos los estudiantes de guitarra de la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional y el Conservatorio de Castella. En esos momentos estos dos vectores del campo estaban unidos por una causa común en la guitarra nacional. Pero luego los vectores Zumbado y Ortiz se separaron, diferencias los llevaron a tomar caminos distintos, entonces el campo de producción guitarrístico se diversificó, Ortiz creó el Concurso Independencia y el Ciclo de Conciertos del mismo nombre, Zumbado continuaba con su Festival y Concurso. Sin duda, de todo esto se desprende que entre Zumbado y Ortiz ha existido una intensa lucha por la consagración, la hegemonía, el prestigio y por el mayor capital simbólico, por ser del canon, tener el poder de legitimar y ordenar a los demás actores del campo. El binomio Zumbado-Ortiz , el juego de atracción y rechazo, ha causado una gran dinámica a este campo, que más adelante se triangula con la llegada de Jorge Luis Zamora, y con la nueva inclusión del Conservatorio de Castella como la tercera institución legitimadora del campo comandado por la Escuela de Artes Musicales y la Escuela de Música.

Mientras todo esto sucedía, se iban graduando los primeros guitarristas, como en el caso de Beatriz Hiller Agit, que es la primera licenciada en Guitarra por la Universidad de Costa Rica, en 1985, que se ha desempeñado en la docencia de la guitarra a nivel superior, en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica, y en ámbito privado. Luego, al año siguiente, Mario Ulloa, el primer y más joven licenciado de la Universidad de Costa Rica, parte a Alemania y posteriormente a Brasil a realizar estudios superiores, donde es profesor en la Universidad de Bahía, en el doctorado en guitarra. Mario se mantiene activo en el campo de producción guitarrístico nacional, viene varias veces al año al país, da clases maestras en las tres más importantes instituciones, ha tocado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional y la de Heredia, varias veces se ha presentado en el Festival Internacional de Guitarra. Mario tiene una legitimación que se ha gestado en el extranjero con concursos, estudiantes laureados, producciones discográficas, conciertos, está consagrado, pero no es legitimador dentro del campo, por radicar en Brasil.

Detrás están Randall Dormond (1987) y Ramonet Rodríguez (1989). De estas mismas generaciones son: José Eurico Arias (1990), Antonio Varela (1992), Patricia Corrales y Judith De la Asunción (1995). Randall Dormond y Ramonet Rodríguez desde antes que finalizara la década de 1980 son docentes de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, ambos se mantienen activos como guitarristas y docentes de guitarristas laureados, tienen producciones fonográficas y publicaciones, han sido profesores de estudiantes laureados de concursos nacionales e internacionales. Randall Dormond, como investigador, se ha dedicado sobre todo a publicar partituras inéditas, arreglos para guitarra y para Orquesta de guitarras y tiene también escribió una historiografía de la guitarra en Costa Rica. Ramonet es guitarrista tanto clásico como flamenco, siendo referente nacional en este instrumento. Tiene grabaciones en ambos instrumentos. Ha estrenado y grabado dos conciertos inéditos para guitarra y orquesta de Álvaro Esquivel, es compositor de obras que han sido obligatorias del Concurso Nacional de Guitarra. Dormond y Rodríguez son agentes culturales con un alto capital simbólico producto de su trayectoria musical y académica. Ambos están legitimados y son legitimidores en el campo. Antonio Varela se desarrolla como docente universitario y guitarrista, interpretando distintos estilos musicales, tiene producciones fonográficas y estudiantes laureados de concursos nacionales. Tiene un buen nivel de consagración, pero no está en los más altos niveles.

Judith De la Asunción vive en Francia, viaja constantemente a Costa Rica y se mantiene activa en el campo desde sus múltiples participaciones en el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica. En el *campo de producción guitarrístico costarricense* está en un espacio de alta consagración, legitimada, pero sin la participación en el campo-país. Tiene un capital cultural por su formación y el capital simbólico generado de su prestigio en el extranjero. Es de las artistas que viven y se legitiman en el extranjero y siguen vigentes en el campo-país.

Patricia Corrales, quien también estudió educación musical, se desempeña en lo privado como docente de música y profesora de guitarra en una academia privada de su propiedad. En la versión 2015 del Concurso Centroamericano de Guitarra Infantil y Juvenil organizado por el Conservatorio de Castella, una alumna suya obtuvo el segundo lugar, convirtiéndose en la primera estudiante de una academia privada que es reconocida con un premio en un concurso de guitarra.

Otros guitarristas graduados como licenciados a partir del 2000 en la Universidad de Costa Rica son: Mauricio Araya, quien es profesor de guitarra en el Conservatorio de Occidente de la Universidad de Costa Rica. Vladimir Zeledón, quien laboró como Director de la Orquesta de Guitarras del Instituto Tecnológico de Costa Rica por varios años, pero actualmente se dedica a negocios personales. Guido Sánchez, obtuvo su doctorado en Guitarra en la Universidad de Indiana en Estados Unidos donde radica. Además, es compositor y toca guitarra eléctrica desde antes de entrar a estudiar guitarra clásica. Dice Edgar Sequeira: "*no sé si te conté, pero Guido Sánchez llegó a ser uno de los mejores guitarristas de heavy metal de todo el país, antes de entrar a la Universidad de Costa Rica, muy virtuoso*" (Entrevista virtual. 1 de febrero del 2016). Teimuraz Roinishvili, interpreta guitarra eléctrica, actualmente se desempeña como docente de guitarra eléctrica en academias privadas de música moderna. Manuel Durán, integrante del Cuarteto de Guitarras Costa Rica, del cual se hablará más adelante, profesor de guitarra en la Universidad de Costa Rica, sede del Atlántico, ya tiene varios estudiantes laureados de concursos nacionales de guitarra en niveles infantil y juvenil. Felipe Solís, quien es profesor del Conservatorio de Occidente de la Universidad de Costa Rica. Luis Aguilar realizó estudios superiores en España. Se ha especializado en guitarra flamenca, y guitarra clásica, ha dado clases en Etapas Básicas regionales de la Universidad de Costa Rica y en academias privadas. Se mantiene activo como intérprete y ha incursionado en la composición. Tiene una producción fonográfica con flamenco: Quimeras. Carlos Castro radica en Austria, donde realizó estudios superiores y da clases. Es laureado de concursos nacionales e internacionales. Alejandro Gómez, laureado del Concurso Nacional de Guitarra, realizó estudios de posgrado en Hamburgo, Alemania y actualmente radica en Barcelona, España. El último licenciado de la Universidad de Costa Rica es Daniel Rodríguez, laureado del Concurso Nacional de Guitarra, presentó su recital de titulación en el mes de noviembre del 2015. Trabaja en la Universidad de Costa Rica donde también es estudiante avanzado de la carrera de percusión.

Andrés Saborío, guitarrista laureado de concursos nacionales e internacionales, obtuvo un bachillerato en la Universidad de Costa Rica y una maestría en la Universidad de Indiana. Es profesor de la Universidad Nacional y la Universidad de Costa Rica, donde tiene estudiantes que también han sido laureados de concursos nacionales. Andrés es invitado a participar como solista con orquestas nacionales e internacionales y a dar recitales solo, tiene dos producciones fonográficas, una de ellas con música para

guitarra del compositor costarricense Alejandro Cardona. Laureado y profesor de guitarristas laureados de concursos nacionales e internacionales. Está en uno de los lugares más altos de consagración del campo, está legitimado y es legitimador.

Hay también otros casos excepcionales de estudiantes que han concluido su bachillerato solamente: David Coto, quien en el 2014 presentó su recital de bachillerato, ha ganado todos los concursos nacionales y el centroamericano de guitarra, también obtuvo el segundo lugar en el Concurso Barrios Worldwideweb. Organizó por varias ediciones el Festival de Guitarra San José, espacio que creó para la visibilización de los jóvenes guitarristas. Actualmente, trabaja dando clases privadas y es el guitarrista de Malpaís, agrupación popular de música original. David Calderón, ganador también de todos los concursos nacionales, fue profesor en el Conservatorio de Castella y es profesor en la Universidad de Costa Rica. José Mora-Jiménez, guitarrista y compositor costarricense, que actualmente se dedica más a la composición que a la guitarra, reside en Holanda desde el 2006. Alonso Torres, guitarrista y compositor, es uno de los principales compositores para guitarra de la actualidad, recientemente obtuvo la licenciatura en composición. Sus obras han sido seleccionadas como obligatorias de concursos nacionales de guitarra. Su repertorio es muy gustado en el medio guitarrístico.

La primera licenciada en guitarra de la Escuela de Música de la Universidad Nacional fue Nuria Zúñiga, en el año 2000 hasta la fecha es la única que se ha graduado con mención *Cum Laude*, ese mismo año ganó el primer lugar en el nivel avanzado en el Concurso de Guitarra Independencia. Ha tocado varios conciertos como solista con orquesta sinfónica, en Costa Rica y Ecuador. Es profesora de estudiantes laureados en concursos nacionales e internacionales y jurado en concursos. Actualmente, es la Directora de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, siendo la primera guitarrista que alcanza un puesto de dirección en una universidad. Con la finalización de esta tesis sería la primera guitarrista en obtener un doctorado en música. Al igual que Randall Dormond, Ramonet Rodríguez, Judith De la Asunción y Andrés Saborío, tiene capital cultural académico, producto de su formación y profesión, así como una destacada trayectoria como guitarrista.Tiene un capital simbólico, pues goza de prestigio en el campo. Los guitarristas antes mencionados están legitimados y son legimitadores del campo-país.

Sergio Carrera es el siguiente licenciado de la Universidad Nacional, dio clases de guitarra en la Escuela de Música de la Universidad Nacional y en el Conservatorio de Castella, así como en Escuelas Municipales de Música. Actualmente, se dedica al desarrollo de las actividades culturales de la Municipalidad de Escazú y participa en agrupaciones folclóricas. Está en un lugar de baja consagración en el campo, como docente de instituciones reconocidas. Gustavo Porras y Daniel Solano son los siguientes graduados. Gustavo Porras se ha desempeñado como profesor de guitarra en Escuelas Municipales de Música, además, es compositor y arreglista. Tiene un importante catálogo de repertorio compuesto para este instrumento. Tiene una producción fonográfica con obras inéditas propias. Daniel Solano se ha desempeñado en el ICAT en el área de la investigación y la producción fonográfica. Otro graduado en licenciatura es César Azofeifa, quien actualmente es profesor en la sede del Pacífico de la Universidad de Costa Rica. El último graduado de licenciatura es Erick Mora Marín, quien se dedica a la ejecución de música popular y es educador musical. Es el primer guitarrista de la Universidad Nacional en ganar el nivel medio del Concurso Nacional de Guitarra.

Tanto en la Universidad de Costa Rica como en la Universidad Nacional hay graduados de bachillerato que se han dedicado a la enseñanza del instrumento destacándose en el campo: Edín Solís, fundador e integrante de la agrupación musical *Éditus*. Es uno de los primeros laureados del Concurso Nacional de Guitarra. Es compositor y ganador del Premio Nacional Aquileo Echeverría en composición, 2015. Edín ha incursionado como guitarrista y como compositor, tanto en la música clásica como en la música experimental, lo que lo ubica con un alto nivel de consagración, producto del capital económico-cultural que ha adquirido. Mauricio Zamora es profesor en la Sede del Atlántico y ha tenido estudiantes laureados de concursos infantiles y juveniles. Es compositor y arreglista de música para guitarra. Está terminando la Maestría en Artes. Carolina Ávila y Hugo Guido, profesores de la Escuela Superior de Guitarra. Andrés Carballo, profesor del Conservatorio de Castella desde la década de 1990, y de Escuelas Municipales de Música, ha tenido estudiantes laureados de concursos nacionales, es compositor y arreglista de obras para guitarra. Oscar Jiménez, egresado de licenciatura, profesor en la Universidad de Costa Rica, en escuelas municipales y academias privadas. Ha sido laureado de concursos nacionales e internacionales. Es el guitarrista de la producción fonográfica *Como brisa de montaña* con toda la composición para guitarra del compositor Carlos Castro. Fabián Arroyo, profesor del Conservatorio de Castella desde hace unos diez años,

tiene estudiantes laureados de concursos nacionales e internacionales de guitarra. Ariel Céspedes, uno de los últimos bachilleres del 2015, es laureado en varias ocasiones en el Concurso Nacional de Guitarra, en el 2015 participó como solista invitado en el XIII Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá. Julio Monge y Erick Monge, ambos integrantes del Cuarteto de Guitarras Costa Rica, agrupación reconocida en el campo[337].

Edgar Sequeira, quien realizó estudios superiores en jazz en Estados Unidos, se desempeña como músico independiente, y Aaron Retana luego de obtener su bachillerato en guitarra se ha dedicado a la guitarra eléctrica y es profesor en la Escuela Superior de Guitarra. Manuel Montero realizó estudios superiores de flamenco en España, donde actualmente reside.

En la Universidad Nacional están Natalia Esquivel quien obtuvo una maestría en música en la Universidad de Indiana, es compositora, labora desde el 2015 en el Conservatorio de Castella, además, es cantautora, dando constantemente recitales. Ha publicado libros de texto con su poesía y tiene varias producciones fonográficas con su música. Francisco Cordero es profesor en Escuelas Municipales de Guitarra. Juan Carlos Méndez concluyó una maestría en guitarra eléctrica en Estados Unidos y es profesor de guitarra eléctrica en el Programa Preuniversitario de Formación Musical, de la Escuela de Música de la Universidad Nacional. Daniel Rojas estudia en China, es laureado de concursos nacionales de guitarra. Alejandro López ha realizado una importante labor en el Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá, donde dirigirá una Orquesta de Guitarras en el 2016. Esteban Chavarría es profesor de guitarra en Escuelas Municipales, es un reconocido cantautor de música trova. Arturo Calvo estudia en Kentucky. Julio Quimbayo, el primer laureado del programa preuniversitario de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, es profesor en una academia privada y recientemente logró una beca para estudiar guitarra en China. Diego Ramírez labora en una academia privada y está terminando su licenciatura en guitarra. Yendry Morales es la primera graduada del 2016, profesora de guitarra en Escuelas Municipales. Muy recientemente el estudiante Alejandro Valverde gana el primer lugar en el *American Protege Talent Competition 2016*, por lo que en el mes de noviembre se convertió en el primer estudiante centroamericano de guitarra que toca en el Carnegie Hall en Estados Unidos.

[337] Hay muchos más guitarristas bachilleres de la Universidad de Costa Rica, no se presenta un detalle exhaustivo, pues no pertenecen al campo de estudio, por cuanto no se comportan como actores del campo, ya que realizan otras actividades.

El Conservatorio de Castella también es un actor importante en el campo, pues de esta institución se gradúan los más jóvenes y laureados guitarristas. Algunos de los laureados son: Esteban Noguera (primer laureado de concurso nacional), Daniel Espinoza, quien es el más joven laureado internacional, Marco Corrales (primer laureado siendo "*castella*" en el Concurso Nacional de Guitarra), Mateo Ortigoza (laureado de concurso internacional), Alexander Sharova (primer laureado más joven en concurso latinoamericano), Benjamín Mesén (primer laureado de Concurso de Guitarra Joven), Diego Rojas (primer finalista Castella en el Concurso Nacional de Guitarra), Adrián Montero (uno de los guitarristas jóvenes más laureado del campo, también es laureado del campo musical en el Concurso de Jóvenes Solistas), Ariel Céspedes, Koichi Rodríguez, Javier Cartín, Alex Peñaranda (el laureado más joven del Concurso Nacional de Guitarra, laureado en el Concurso Internacional Jóvenes Talentos en Nicaragua), David Angulo (primer laureado del Concurso Centroamericano de Guitarra), todos ellos graduados en guitarra.

En Costa Rica hay tres guitarristas cubanos que se han convertido en actores del campo: Jorge Luis Zamora, llegó al país hace unos quince años, ya traía un importante capital simbólico, producto de haber ganado los principales concursos de guitarra del mundo, además de tocar en muchas ocasiones como solista en conciertos para guitarra y orquesta, ser invitado a los más destacados festivales, ser jurado en los principales concursos y tener una gran cantidad de alumnos laureados de concursos nacionales e internacionales.

Aldo Rodríguez llegó hace aproximadamente diez años, comenzó inmediatamente labores como profesor de guitarra en el Conservatorio de Castella, donde ha catapultado a algunos estudiantes del cordófono que resultan ganadores de concursos nacionales e internacionales. Organizó por dos ediciones el Concurso Internacional Jóvenes Talentos, pero perdió el patrocinio que le permitía hacerlo, entonces no se ha vuelto a realizar. Aldo Rodríguez trae un buen capital simbólico producido en el extranjero, gracias a que ganó los más importantes concursos de su época y a la labor realizada como docente de guitarra en la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte en Cuba. Es el cocreador (junto con Carmen Vega) del método de guitarra *Seis cuerdas mágicas*, que ganó el Premio Nacional en literatura en la categoría de obra no ubicable.

Rodríguez ha realizado múltiples gestiones para dar estar en los espacios de máxima consagración del campo-país guitarrístico, tales como, las cátedras de guitarra a nivel de la educación superior, la participación como solista en el Festival Internacional de Guitarra, sin que hasta el momento lo haya logrado. En Costa Rica, a pesar de traer un importante capital simbólico y de que ha acumulado un capital en el país producto de que ha logrado que varios de sus estudiantes del Conservatorio de Castella (menores de 18 años de edad) sean laureados en concursos nacionales e internacionales (al igual que otros estudiantes de guitarra de esta institución), no ha podido participar como guitarrista ni como docente en los espacios de máxima consagración. Rodríguez desde su llegada a Costa Rica se convierte en un personaje que crea lo que Bourdieu denominaría como estrategias de subversión, ya que ha pretendido proponer sus propias reglas de juego, dentro de un campo que tiene una gran trayectoria y que cuenta con agentes culturales de gran prestigio y por lo tanto de un importante capital simbólico, sin que hasta el momento lo haya logrado. Dentro del campo guitarrístico centroamericano, Rodríguez mantiene prestigio y capital simbólico producto de la difusión de su método, así como de las invitaciones que recibe para participar en festivales y clases maestras, sobre todo en Nicaragua y El Salvador.

Rosa Matos es la última guitarrista cubana llegada al país, también trae un gran capital simbólico por los premios obtenidos en concursos, ha estrenado obras de Eddie Mora y de Edín Solís, a dúo y como solista en obras para guitarra y orquesta. Ha sido invitada a tocar como solista con la Orquesta Sinfónica de Heredia y en el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica. Actualmente labora en la Sede del Atlántico y la Universidad Nacional.

Como se desprende de esta descripción de guitarristas, el *campo de producción guitarrístico costarricense* es muy amplio, tanto por sus actores con distintos capitales simbólicos, como por la variedad de estilos y lenguajes en guitarra eléctrica, guitarra electroacústica y guitarra acústica. Además debe reconocerse que muchos de los actores principales son titulados universitarios en guitarra.

En la guitarra eléctrica, el jazz, el pop y el rock también participan en el campo Roberto Antillón, es uno de los primeros que incursionó en el estudio del jazz, ha enseñado sus bases a muchos guitarristas, Fernando Ulibarri es uno de los primeros costarricenses en realizar estudios superiores en jazz y guitarra eléctrica, Bernal Villegas, compositor y guitarrista, Carlos

Domínguez, Marco Chinchilla, Ari Lotringer, Carlos Delgado, Alberto Chaves, Camilo Poltronieri, Federico Miranda, Allan Murillo, todos ellos participaron en el Festival Internacional de Guitarra, en las tardes de los sábados que es dedicada a la guitarra eléctrica. La participación en este festival, que es una institución legitimadora, los ubica en el *campo de producción guitarrístico costarricense*, otorgándoles un grado de consagración.

Hay también un espacio especial para la guitarra popular donde se destacan principalmente Ray Tico, que trae toda la influencia del filin cubano[338], Henry Mejía (del dúo Manú con Antonio Varela) y Roberto Víquez, Jorge Strunz, con el dúo Strunz y Farah interpretan música en estilos world music, jazz y flamenco. Todos se han presentado en el Festival Internacional de Guitarra. En este mismo estilo está Álvaro Esquivel, es guitarrista y compositor, ha compuesto dos conciertos para guitarra y orquesta, estrenados por Ramonet Rodríguez.

En el flamenco también hay un grupo destacado de guitarristas costarricenses, Michael Cruz[339] es uno de los más jóvenes guitarristas flamencos, estudiante de bachillerato en guitarra, se ha presentado en el Festival Internacional de Guitarra.

Antes de presentar los cuadros con los niveles de consagrados de los agentes y actores del campo guitarrístico costarricense, hay que retomar el tema de los dos guitarristas que de alguna forma no se han logrado insertar plenamente en el campo, en ninguno de los dos espacios, ni en la producción restringida ni en la gran producción: Mario Solera y Aldo Rodríguez. Si se les ubica en el *campo de producción guitarrístico costarricense*, se podría decir que son invisibilizados, o bien, que realizan acciones que se catalogan como subversión o herejía del campo. La invisibilización es producida por los agentes culturales legitimadores del campo, al desconocerse la labor que realizan en este. Puede que esa invisibilización dé lugar a que realicen estrategias de subversión, las cuales pretenden una alteración de la tabla de valores e incluso una devaluación del capital dominante, así se comportan como herejes del campo, según lo denomina Bourdieu. En el

[338] Movimiento musical surgido en la canción cubana, sobre todo en el bolero, que da gran riqueza armónica al acompañamiento, generalmente en la guitarra. Ray Tico, quien vivió muchos años en Cuba, es reconocido como uno de los representantes de este movimiento. Sin duda, la presencia de Ray en Costa Rica influyó la forma de componer en la guitarra.

[339] Michael conoce muy bien la historia del flamenco costarricense, su profesor Randall Dormond le ha sugerido escribir tesis sobre la historia de la guitarra flamenca en Costa Rica. (Entrevista virtual lunes 1 de febrero del 2016).

caso de Solera, luego de participar activamente en el campo, como profesor en la Universidad de Costa Rica de destacados y laureados guitarristas y como director de grupos de guitarra, pareciera que sale voluntariamente del campo, el único ligamen que mantiene es formando guitarristas y dando clases en Sedes Regionales de la Universidad de Costa Rica. Actualmente se desempeña como académico-investigador, pero se encuentra como en un exilio voluntario del campo de producción guitarrístico costarricense, no obstante podríamos afirmar que sus acciones están más ligadas al campo musical costarricense que al guitarrístico. Aldo Rodríguez trae un capital simbólico producto de una destacada carrera internacional, que podría propiciar su ubicación dentro canon del campo nacional, pero contrario a Solera, realiza acciones que se podrían catalogar que son del campo, como la creación de un método de guitarra, de un Concurso Internacional de Guitarra, la preparación de estudiantes para concursos de guitarra, la propuesta nuevos programas de estudio y repertorios, de buscar reconocimiento como académico en la educación superior -situación que a la fecha ha sido infructuosa-, pero en el campo no se ve ningún interés en incluirlo en las instituciones que dan prestigio y legitiman. Incluso, tiene un posicionamiento en el campo gracias a su labor docente en el Conservatorio de Castella, debido a que sus estudiantes son laureados en concursos nacionales e internacional y ha sido invitado como jurado del Concurso Nacional de Guitarra y concursos internacionales; no obstante, los hechos más recientes hacen notar que ha ido perdiendo protagonismo, pues cada vez son menos los estudiantes que presenta en concursos de guitarra tanto a nivel nacional como internacional, no ha logrado ser legitimado y tiene un espacio restringido como legitimador del campo.

A nivel Centroamericano, concretamente en Nicaragua y El Salvador, si tiene reconocimiento, en el caso de El Salvador fue profesor de dos guitarristas salvadoreños, en el de Nicaragua, Julio Vázquez fue invitado como jurado del Concurso Internacional Promesas de la Guitarra que organizó Rodríguez, por lo que podríamos tenerlo en dos lugares distintos según el campo desde dónde se analice.

Luego de exponer los nombres y el accionar de los actores del campo costarricense, corresponde ahora indicar cuáles son los agentes culturales instituciones e individuales que inciden en la conformación y el ordenamiento de dicho campo.

Cuadro Nº 6

Campo de producción guitarrístico costarricense I

-CE **+CE** **+CE**
+CC **+CC** **+CC**

CANON

Jorge Luis Zamora Mario Ulloa[340] Pablo Ortiz Luis Zumbado
Rosa Matos[341] Judith De la Asunción

MÁS ALTO NIVEL DE CONSAGRACIÓN

*Randall Dormond **Carlos Castro **Edín Solís **Álvaro Esquivel
*Ramonet Rodríguez **José Mora-Jiménez **Alonso Torres[342]
*Nuria Zúñiga *Andrés Saborío[343]

ALTO GRADO DE CONSAGRACIÓN[344]

En lucha constante por ascender en el campo

Antonio Varela Andrés Carballo Fabián Arroyo
Manuel Durán Patricia Corrales
Carlos Castro Alejandro Gómez Guido Sánchez Felipe Solís
Mauricio Serrano Mauricio Araya
Daniel Espinoza Alejandro Valverde Roy Rodríguez Erick Mora Teimuraz Roinishvili
Paulo Mora Marco Corrales[345]
Adrián Montero Ariel Céspedes David Calderón David Coto
Alex Peñaranda Carlos Monge Julio Quimbayo Oscar Jiménez Mauricio Zamora
Álvaro Miranda Daniel Rojas Josué Castro Mateo Ortigoza Pedro Martínez
Juan Diego Cortés Rolando Rojas Koichi Rodríguez David Angulo[346] Leonel Muñoz

DOCENTES CON ALGÚN GRADO DE CONSAGRACIÓN

Trabajan en lugares de prestigio y luchan por ascender en el campo

Sedes de universidades
Beatriz Hiller César Azofeifa Luis Aguilar
Conservatorio de Castella
Carmen Vega Fabrizio Barquero Natalia Esquivel
Instituto Superior de Guitarra
Carolina Ávila Hugo Guido
Escuelas Oficiales de Música[347]
Henry Calvo Gustavo Porras Sergio Carrera Diego Monge
Jorge Carballo Diego Rosales Gersan Arias
Mauricio Nájera Francisco Cordero

SOLISTAS CON ALGÚN GRADO DE CONSAGRACIÓN

Julio Monge Erick Monge[348] Alejandro López[349] Esteban Chavarría[350]

GUITARRISTAS CON ESTRATEGIAS DISTINTAS A LAS DEL CAMPO

Pretenden prestigio pero están contra el *habitus* y las reglas del campo

**Aldo Rodríguez **Mario Solera[351]

GUITARRISTAS QUE NO ESTÁN EN EL CAMPO

Vladimir Zeledón[352] Daniel Solano[353] *Benjamín Mesén[354]
Juan Luis Sanabria *Diego Rojas[355] *Alexander Sharova Josué Morales[356]

-CE
-CC

Fuente: *Datos obtenidos de distintas fuentes*.

[340] Se legitima afuera, obteniendo una maestría en Alemania y un doctorado en Brasil. Vive en Brasil, donde da clases y es un activo guitarrista. Legitimado pero no legitimador, por su falta de integración en los juegos del campo.

[341] Trae su propio capital simbólico por su carrera internacional como guitarrista. Está en el canon, pues es reconocida y legitimada, aunque puede ser legitimadora, su reciente llegada hace que aún no →

En el campo en estudio hay un espacio de gran producción que tiene un capital más económico que cultural, se destacan los guitarristas que interpretan guitarra flamenca. También se clasifica a partir de la música experimental y la guitarra eléctrica (rock, pop y jazz). En el caso de Costa Rica es sumamente amplio, y uno de los datos más destacados es que hay guitarristas eléctricos que se iniciaron en la guitarra académica, incluso hay jóvenes guitarristas que se iniciaron en la academia, obtienen su bachillerato o licenciatura y continúan estudios superiores en guitarra eléctrica. Por último, se agrega la música de cantautor o trova, herencia del filin cubano. A continuación se presenta la clasificación de esta parte del *campo de producción guitarrístico costarricense*.

esté cumpliendo este rol en el campo.

[342] Compositores de obras laureadas, interpretadas en espacios consagrados y obligatorias de concursos

[343] Académicos universitarios, laureados de concursos, con alumnos laureados, guitarristas activos, investigadores.

[344] Profesores con alumnos laureados. Primera final en el Concurso Nacional de Guitarra, segunda final en el Concurso Guitarra Joven.

[345] Jóvenes guitarristas licenciados y laureados de concursos de guitarra.

[346] Jóvenes guitarristas no titulados y laureados de concursos. Con algún grado de consagración.

[347] Escuelas Municipales, del SINEM, de Música (del MEP).

[348] Cuarteto de Guitarra Costa Rica.

[349] Prestigio a través de su participación en el Encuentro Internacional de Guitarra, Panamá.

[350] Con la Orquesta Sinfónica Nacional como solista en temporada de zarzuela.

[351]Realizan estrategias de subversión, o siguen sus propias reglas que muchas veces son distintas a la del campo.

[352] Se desempeña en otra profesión.

[353] Trabaja en el Programa de Identidad, Cultura, Arte y Tecnología de la Universidad Nacional (ICAT).

[354] Estudia aviación en Rusia.

[355] Educadores Musicales.

[356] Está en otro campo: el campo musical.

Cuadro Nº 7

Campo de producción guitarrístico costarricense II

* Guitarra flamenca **Guitarra experimental
*** Guitarra eléctrica **** Cantautores (influencia filin)

-CE **+CE** **+CE**
+CC **+CC** **+CC**

CANON
****Ray Tico
*Ramonet Rodríguez **Edín Solís
***Roberto Antillón
*Jorge Strunz

ALTO NIVEL DE CONSAGRACIÓN
***Guido Sánchez *Manuel Montero ***Edgar Sequeira ***Fernando Ulibarri
*** Ari Lotringer ***Federico Miranda ***Juan Carlos Méndez *Luis Aguilar
****Natalia Esquivel *** Bernal Villegas ***Aaron Retana David Coto Carlos Monge

**Elvis Porras *Michael Cruz
**Geovanni Rodríguez **Adrián Goizueta **Alberto Chaves ***Carlos Delgado
**Henry Mejía **Carlos Flores Pazos
****Esteban Chavarría ***Franklin Huezo ***Camilo Poltronieri

ASPIRANTES A LA CONSAGRACIÓN
***Daniel Espinoza ***Teimuraz Roinishvili *Felipe Carvajal
*Dayán Morún
***Erick Mora ***Carlos Domínguez
***Marco Chinchilla
**Allan Murillo
***Esteban Noguera

-CE
-CC

Fuente: *Datos obtenidos de distintas fuentes*.

A continuación presentamos los cuadros de las instituciones de formación, festivales y concursos, de acuerdo el lugar que ocupan en el campo.

Cuadro Nº 8

Instituciones

-CE +CC	+CE +CC	+CE +CC
CANON[357]		
Escuela de Artes Musicales Universidad de Costa Rica Escuela de Música Universidad Nacional		
Màs alto nivel de consagración		
Conservatorio de Occidente	Conservatorio de Castella	
Etapa Básica de Música, Sede Atlántico		
Aspirantes a la consagración		
	Escuelas de Música Municipales SINEM	
	Escuelas de Música (MEP)	

-CE
-CC

Fuente: *Datos obtenidos de distintas fuentes*.

Cuadro Nº 9

Instituciones

-CE +CC	+CE +CC	+CE +CC
CANON[358]		
Festival Internacional de Guitarra		
Màs alto nivel de consagración		
Festival de Guitarra Joven Festival de Guitarra en Occidente		
Aspirantes a la consagración		
Encuentro de Guitarras de Cartago	Festival de Guitarra de Guanacaste	

-CE
-CC

Fuente: *Datos obtenidos de distintas fuentes*.

[357] La mayoría de los profesores de estas instituciones están en los puestos de consagración más altos, incluso algunos están canonizados por el campo, por lo que están legitimados y son legitimadores del orden en que serán colocados los demás actores en los puestos inferiores, también determinan quienes no pertenecen al campo (aunque serán guitarristas) y quienes están de salida del mismo.

[358] Así como otros festivales o conciertos internacionales fuera del país. En este caso va a valorarse si es el guitarrista principal o si es telonero (guitarrista que abre un concierto y no toca más de 15 minutos, luego continua el concierto del guitarrista principal), si toca medio programa (40 minutos) o completo (1:20 hora).

Cuadro Nº 10
Concursos

-CE +CC	+CE +CC	+CE +CC
	CANON[359] Concurso Nacional	
Concursos Internacionales Concurso de Guitarra Joven	**MÀS ALTO NIVEL DE CONSAGRACIÓN** Concurso Centroamericano	
	FUERA DEL CAMPO Concurso de Jóvenes Solistas	
	-CE **-CC**	

Fuente: *Datos obtenidos de distintas fuentes*.

Como se aprecia este *campo de producción guitarrístico costarricense* es sumamente complejo, intervienen muchos actores y muchos agentes que hacen difícil la clasificación. Hay actores desde el sitio de gran producción cultural hasta el sitio de producción restringida. Incluso hay algunos que participan en varios espacios del campo.

7.4 Sobre honduras y panamá

7.4.1 Honduras

El *campo de producción guitarrístico hondureño* originalmente no estaba entre los países a analizar en este trabajo, pero durante el tiempo de investigación ha tenido un interesante desarrollo que es imposible invisibilizarlo. Es de muy joven conformación, prácticamente nace de fines del siglo XX y en la actualidad tiene los elementos suficientes para considerarse un campo.

En sus primeros momentos se ubican dos profesores de guitarra Francisco Carranza y Rafael Umanzor, quienes, además de profesores son compositores y, junto con Eduardo Acosta, también de Honduras, Julio Vásquez de Nicaragua, Walter Quevedo-Osegueda de El Salvador y Luis Zumbado de Costa Rica, crean el Concurso Centroamericano de Guitarra, cuya sede fue precisamente Honduras. Este concurso permitió conocer y reconocer los niveles de los jóvenes guitarristas del área, pero también colaboró en el intercambio y el desarrollo de vínculos entre profesores y estudiantes de Centroamérica.

[359] Concursos internacionales o nacionales más reconocidos.

Precisamente, este concurso despierta la alerta para detectar que en Honduras se "*están haciendo las cosas muy bien en torno a la guitarra*".

Este concurso vino a visibilizar dos nuevos guitarristas hondureños que comienzan a participar en las luchas del campo: José Mario Elvir[360] y Germán Barahona, quienes ganan en el 2007, el segundo y el tercer lugar compartido en el Concurso Centroamericano de Guitarra, respectivamente.

Luego seguiría el concurso Promesas de la Guitarra realizado en Costa Rica, que en su segunda edición es ganado por un joven guitarrista hondureño: Ever Castellanos.

En el Concurso Jóvenes Talentos en el 2013, organizado por Julio Vásquez y realizado en Nicaragua, el joven guitarrista Luis Fernando Bonilla gana una mención especial, constituyéndose en el guitarrista hondureño más joven laureado de un concurso internacional. Además Allan Hernández fue finalista en este concurso.

En el Primer Concurso Nacional de Guitarra Clásica, celebrado en el 2013, ganaron en el nivel superior: Ever Castellanos, el primer lugar, Kimberlyn Maradiaga, el segundo lugar, y Jorge Benavides, el tercer lugar, todos alumnos de Eduardo Acosta.

En el nivel medio ganaron: Pablo Cruz, alumno de Acosta, el primer lugar, Luis Fernando Bonilla, el segundo lugar, y Alec Rubio, el tercer lugar, ambos alumnos de Germán Barahona.

La institución de máxima consagración es la Sección de Guitarra de la Escuela de Música donde actualmente son profesores: Silvio Enríquez, Jorge Benavides, Eduardo Acosta, Kimberlyn Maradiaga y Germán Barahona[361].

De lo anterior se desprende que los actores del *campo de producción guitarrístico hondureño* sería como sigue: dentro del canon está Eduardo Acosta, quien como dice Germán Barahona "*Sin duda, la llegada del maestro Eduardo Acosta ha impulsado a pasos firmes el desarrollo de la guitarra. Todas las actividades que ha desarrollado en pro de la guitarra: festivales, concursos, clases maestras, entre otras, han contribuido al desarrollo integral de la guitarra*". (Entrevista virtual 29 de diciembre del 2015).

[360] Quien sale del campo, actualmente es médico.
[361] Quien también da clases en el Escuela Nacional de Música.

Eduardo es graduado en guitarra de la Universidad de Costa Rica, por lo que recibió toda la formación de la escuela guitarrística costarricense, tanto en lo académico como en el posicionamiento cultural del instrumento. Eduardo es el profesor de la mayoría los estudiantes que han sido laureados de concursos nacionales e internacionales, algunos de los cuales actualmente son sus compañeros de trabajo en la Universidad.

En los más altos espacios de consagración, librando las más importantes luchas por mantenerse o ascender en el campo, están los más jóvenes profesores de guitarra de la Universidad: Germán Barahona, Jorge Benavides y Kimberlyn Maradiaga.

En puestos más bajos, pero también librando luchas por mantenerse o ascender en el campo, están los jóvenes guitarristas laureados de concursos internacionales: Ever Castellanos, Luis Fernando Bonilla, Allan Hernández, excluimos a José Mario Elvir pues ya no toca guitarra.

Enseguida están los que han sido laureados en concursos nacionales: Pablo Cruz y Alec Rubio.

Las personas en el campo pero que no libran o por lo menos no se les ha notado que les interese librar luchas de poder son:

Silvio Enríquez, profesores de guitarra de la UNAH. Antonio Bustillo y Kevin Mejía: son jóvenes guitarristas de la Escuela Nacional de Música, que pronto entrarán a la Universidad.

En el campo están también los guitarristas de jazz con su profesor Rafael García y los primeros licenciados graduados de la UNAH: Róger García, Dany Morales, Gerson Hernández y Santos Valladares. Esta parte del campo aún no se ha desarrollado en los juegos de poder del campo de producción guitarrístico.

7.4.2 Panamá

En Panamá no hay un intenso movimiento en la guitarra, pero sí existe la Sección de Guitarra en el Conservatorio Nacional de Música y en Bellas Artes en la Universidad de Panamá.

La principal profesora en ambas instituciones es Teresa Toro, quien ha hecho una importante carrera como intérprete y como docente, además, participa activamente en la producción del Encuentro Internacional de Guitarra.

Emiliano Pardo-Tristán es el primero que ha alcanzado fama internacional como guitarrista ycompositor.

Hay un grupo de jóvenes guitarristas graduados en licenciatura: Luis Prado, Luis David Quintero, Eliécer Barsallo, Daniel Lemos, David Camarena, Víctor Villarreal, Edwin Ehrman y Juan Torres; Steven Campos es egresado de licenciatura.

Aunque este grupo de guitarristas no alcanzan a crear un campo-país en Panamá, sí forman parte del campo guitarístico centroamericano, por eso se ha detallado la presencia de actores panameños.

Hay dos guitarristas canonizados en este campo en vías de consagración: Emiliano Pardo-Tristán, quien reside en Estados Unidos, pero viaja constantemente a Panamá. Además de compositor y guitarrista, es el productor del Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá y tiene un alto capital cultural y simbólico.

Teresa Toro también es la otra guitarrista canonizada en este campo en vías de consagración, como guitarrista tanto de música clásica como de trova, docente y productora con un alto capital cultural.

Los jóvenes guitarristas graduados (Luis Prado, Luis David Quintero, Eliécer Barsallo, Daniel Lemos, David Camarena, Víctor Villarreal, Edwin Ehrman y Juan Torres; Steven Campos es egresado de licenciatura) tienen poco capital cultural, pues no han logrado sobresalir aún en el medio, sobre todo porque es muy difícil sobrevivir haciendo arte en Panamá y la docencia tiene espacios de acción muy limitados.

Ya se tienen los elementos suficientes para la elaboración del *campo de producción guitarrístico centroamericano*, el cual será construido para las conclusiones de la presente investigación.

Capítulo 8

Conclusiones

CONCLUSIONES

La presencia de la guitarra en Centroamérica, desde la conquista y la colonia, ha estado marcada por una dualidad entre lo erudito y lo popular, con mezclas y fusiones que han permitido la construcción de un campo con características particulares. Su inclusión tardía en los conservatorios nacionales de música en nuestra región, posiblemente esté motivada por esta carga de lo popular que pende sobre el desarrollo de la guitarra, en el guitarrista y en su repertorio.

Cuando iniciamos el aprendizaje formal y optamos por la alfabetización musical en los cursos teóricos en conservatorios de música, no se nos enseña nada sobre la guitarra, pareciera que es un instrumento sin historia y sin obras. Descubrir los motivos de esta aparente invisibilización y construir una historiografía alrededor de este cordófono, es una tarea obligada del guitarrista y el principal motivo de la presente investigación.

Dentro de nuestras hipótesis señalamos que la guitarra se encuentra en una aparente frontera, simbólica y justificada por cierta sensación de subalternidad frente al campo musical. Pero para quienes estudiamos este instrumento esto es solo aparente, pues es la causa de que a su alrededor se hayan desarrollado ciertas particularidades que le dan un grado de autonomía frente al campo musical, característica que más adelante se concreta en la existencia exclusiva de un *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

La poca o total invisibilización de la guitarra en la historia de la música centroamericana se abordó desde la Teoría del Campo Cultural de Pierre Bourdieu, tomando en cuenta que es precisamente desde la misma que se han realizado estudios sobre las diferentes relaciones en campos como la literatura, los museos y otros similares al que se construyó. Esta teoría se constituyó tanto en el marco teórico y como en el marco metodológico de nuestro objeto de estudio. No obstante, debemos reconocer que las investigaciones desarrolladas por el autor a partir de esta teoría y que hemos tenido acceso, se han constituido desde campos culturales europeos, por lo que se hacen desde el centro de la cultura. O bien, se analizan objetos y sujetos que pertenecen a la cultura oficial. Cuestión que no es precisamente el caso de nuestro objeto de estudio, pues la guitarra, tal y como señalamos, es un instrumento considerado periférico en el campo musical, además de que lo abordamos desde Centroamérica, que es una región periférica. Estas situaciones nos obligaron a posicionarnos de la teoría, para saber en qué momento tomábamos distancia,

de forma tal que nos permitiéramos introducir elementos propios del campo que estudiamos como parte de su habitus y de la dinámica misma, sobre todo tomando en cuenta que precisamente algunos de esos elementos son los que le dan su carácter autónomo, a la vez que nos posibilitaron confirmar las dos hipótesis originarias de nuestra investigación.

Esta Teoría del Campo de Producción Cultural estuvo acompañada de otros referentes teóricos como el estilo musical, que nos permitió caracterizar el repertorio para guitarra con un abordaje no solo desde una estética de la música tradicional, sino también tomando en cuenta elementos de una estética de la música popular, gracias al cual pudimos diferenciar las características de la obra compuesta por un compositor-guitarrista de la creada por un compositor venido del campo musical. Otro de los referentes utilizados fue la Escuela de Guitarra, término acuñado por Leo Brouwer que aprovechamos para enmarcar ciertas características que forman parte de la estructura dinámica del campo de estudio. Por último, recurrimos a la especificación de los elementos de la tradición popular que usan tanto los guitarristas para el aprendizaje de ciertos ritmos y rasgueos, como los compositores-guitarristas en sus obras. La utilización de estos referentes teóricos que acompañan a la Teoría del Campo Cultural constituye uno de los aportes de la presente investigación, ya que contribuye a redimensionar, posibilitar y ampliar los alcances de esta teoría primigenia a las necesidades especiales de un objeto de estudio particular.

Guatemala, El Salvador y Costa Rica, países marcados por la presencia de Agustín Barrios, *Mangoré*, que tienen repertorios e historias de guitarristas anteriores al siglo XX, por su parte, Nicaragua inicia a mediados de ese siglo, por último, Panamá y Honduras los documentamos a partir del siglo XXI, momento en el que aparecen en el escenario del campo de estudio. Estas temporalidades las tomamos en cuanta para el abordaje de la construcción y conformación del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

La llegada de un vihuelista, junto con un cantante, enmarcan la función evangelizadora del cordófono pulsado, pero, pronto lo vemos inmerso en actividades fuera de lo eclesial. La aparición de la *Regla*, del siglo XVII, nos hace suponer la conformación de incipientes escuelas, no solo para formar guitarristas, sino también para la formación de lauderos o luthiers. Pero, en esta época aún no hay formación de instrumentistas solistas, por lo menos eso no aparece en los libros de historia de la música centroamericana.

Entonces, ¿la *Regla* y el *Cuaderno de Manuel Albares* qué papel jugaban en el campo musical centroamericano de esa época? Por lo visto estos textos nos indican que en el caso de los cordófonos existían procesos de formación de instrumentistas solistas, lo anterior a pesar de lo que nos cuentan los pocos textos escritos sobre historia de la música en nuestra región. Dieter Lehnhoff asegura que la primera música instrumental se da en las iglesias hasta fines del siglo XIX, con lo cual descarta la posibilidad de que en los siglos anteriores esta función la haya desempeñado la guitarra. Por ello proponemos que la guitarra se desarrolla en espacios fuera de lo eclesial, es decir, dentro de ámbitos privados, en la música profana y en la música popular.

De lo anterior se desprende que durante los siglos XVII y XVIII, no solo había música litúrgica, también existía música que desde lo privado, se utilizaba para acompañar actividades sociales como festividades (sobre todo danzas y cantos), además, había algún espacio para la música instrumental. Gracias a estos textos enunciados, podemos concluir que existe un campo musical centroamericano mucho más amplio del que nos han descrito, que se da desde la gran producción musical, abarcando, no solo la música de producción restringida, tutelada por los sectores hegemónicos de la Iglesia y el Estado, sino también las músicas e instrumentos salidos de diversas manifestaciones musicales sociales.

¿Quiénes llegaron con conocimientos en tablatura y danzas? ¿Cuáles fueron los primeros instrumentistas autóctonos?, son preguntas a las cuales aún no tenemos y quizá nunca tengamos respuesta, pero nos señalan el camino para la construcción de un campo de alteridad a la oficialidad.

En el siglo XIX encontramos compositores tanto guitarristas como no guitarristas. Este hecho para nuestro estudio es importante, pues, hasta fines del siglo XIX la música para guitarra fue compuesta exclusivamente por compositores-guitarristas, pero ese panorama cambió y ahora muchos compositores no son guitarristas. En el caso concreto de Centroamérica, este fenómeno se comienza a dar hacia fines del siglo XIX, tanto en Guatemala como en El Salvador. Podemos notar en nuestra región un interés de parte de compositores de música instrumental, no guitarristas, por escribir obras para este instrumento, incluso, los elementos musicales utilizados denotan un amplio conocimiento sobre los recursos discursivos propios de este cordófono. De una u otra forma esto es un reconocimiento de la guitarra por los músicos eruditos del campo musical centroamericano. Mientras esto

sucedía en Guatemala y en El Salvador, en Costa Rica, aparentemente la guitarra continúa vinculada al ambiente privado, con guitarristas aficionados de buen nivel, pero aún no hay repertorio para este cordófono.

Todo ello culmina en la primera mitad del siglo XX con la presencia en Centroamérica de Agustín Barrios, *Mangoré*, quien fue uno de los más importantes guitarristas y compositores de su tiempo. Su llegada es muy significativa para la guitarra en el campo musical de nuestra región, ya que compone repertorio importante, crea discípulos, da conciertos, nos da a conocer en el ámbito mundial, al punto de que nos visitan guitarristas como: Regino Sáinz de la Maza, Andrés Segovia, Valentín Vielsa, María Luisa Anido, entre otros.

Este guitarrista de nacionalidad paraguaya, es de los primeros compositores-guitarristas que se interesan por un repertorio latinoamericano. Compone obras a partir de ritmos de danzas y melodías tradicionales. En sus programas de concierto combina repertorio europeo con repertorio de nuestro continente, mucho de su autoría. Su creación exige virtuosismo musical y técnico, nunca sacrifica una idea musical por un problema técnico, la música es primero, eso se destaca en el discurso de su obra. Todo su repertorio está compuesto de estructuras que llamaríamos por *intensión*, sobre todo con ritmos de danzas latinoamericanas y europeas. Como docente compuso una gran cantidad de estudios para solucionar dificultades técnicas de ambas manos. *Mangoré* deja raíces en El Salvador, en Guatemala y en Costa Rica, en nuestra memoria está el nombre de los discípulos que formó y la gran cantidad de obras que creó en esta región.

La guitarra originalmente llega como instrumento de evangelización, muy posible para ser utilizada en lugares donde no había órganos o para ensayos del repertorio litúrgico, pero muy pronto encuentra su verdadero nicho en la música popular, en espacios privados, para acompañar las actividades sociales, en la recreación como instrumento solista, con un repertorio escrito en tablatura hasta el siglo XIX; posteriormente, se hará en el sistema de escritura ortocrónica.

¿Porqué, a pesar de la evidente existencia de la guitarra en el campo musical centroamericano, pareciera que algunos agentes legitimadores (como las instituciones educativas y los historiadores) han pasado por alto la presencia de este cordófono?

Proponemos que ambas instituciones han hecho una lectura lineal de la historia de música en Centroamérica, a partir de la Conquista. La música que traen los españoles es con fines litúrgicos, para ello se necesitaba un maestro de capilla que tocara órgano y que formara a los cantantes. Posteriormente, se agregaron algunos instrumentos de cuerda frotada y viento que conformaron las primeras agrupaciones musicales para tocar sones de pascua y tocatas (música instrumental en la Iglesia). En el siglo XIX, estos mismos músicos conformaron los coros y las orquestas de las compañías extranjeras de ópera (que normalmente venían con solistas y director). Los instrumentistas formaban las primeras sociedades de músicos, que a su vez creaban orquestas musicales, los de viento, además, formaban parte de las bandas y filarmonías. Los compositores, por lo general, eran instrumentistas que tocaban en las agrupaciones para las que creaban obras. Toda esta historia tiene una única línea, donde la guitarra no aparece.

¿Qué sucedía fuera de la Iglesia? La música no fue solo eclesiástica, había una música que podríamos llamar profana, recreativa, de goce estético (según las funciones sociales que cumple), en la cual también participaban otros instrumentistas. Se desarrollaba en espacios sociales como casas y salas improvisadas de concierto. Esta música recreativa podía ser popular (acompañar danzas y cantos), pero la existencia de tablaturas nos indica que también había música instrumental. La guitarra tuvo su espacio de manifestación en la música profana, tanto en la popular como en la instrumental, en ambas se buscaban la recreación y el goce estético. En la música popular este cordófono era un instrumento de acompañamiento para danzas y cantos, en la música instrumental seguía un proceso que la conducía hacia la legitimación, con la existencia de métodos y repertorio, desde la época colonial.

En la siguiente época, la guitarra no se utilizaba en ninguna de las agrupaciones musicales de mayor auge como las bandas, las orquestas y los coros. Su vida se circunscribió a espacios sociales privados, donde actuaban músicos aficionados (algunos con buena formación), tanto en la música popular como en la instrumental (recordemos la existencia del *Tratado musical aplicado a la guitarra* de Salvador Calderón, que denota un buen nivel musical, teórico y técnico).

Con este rápido panorama descubrimos que la guitarra no forma parte de una historia lineal de la música centroamericana, más bien llenó y ocupó los espacios donde la música eclesial o la música erudita no estaban. En

estos espacios es donde encontró una vía para su legitimación y consagración. Los guitarristas quisieron preservar sus conocimientos y enseñanzas para futuros instrumentistas y constructores, a través de la creación de la *Regla* y el *Tratado*. Las demás músicas centroamericanas no utilizaron estos mecanismos de legitimación, ya que al tener la venia de la autoridad del poder político y de la Iglesia estaban legitimadas. Algunos creadores de música clásica hicieron obras para guitarra que tenía buena calidad, incluso, su discurso musical denota un conocimiento del instrumento. El interés por crear obras para este cordófono de un compositor no guitarrista, es otro de los elementos de legitimación.

¿Qué rasgos particulares encontramos en el repertorio guitarrístico centroamericano? En la música anterior al siglo XIX, se utilizaban notas que resultaban extrañas a la armonía modal y tonal de la época. A partir del siglo XIX, se incluyeron de ritmos de danzas de la tradición popular como el son en Guatemala, la mazurca, el vals o la *polka*, en El Salvador. Por último, en el siglo XX se incorporan rasgueos de los ritmos tradicionales del *ternario colonial*, así como ritmos tradicionales del Caribe centroamericano. Siempre utilizando formas musicales pequeñas, por *intensión* y no *por extensión*, que es la propia del campo musical. La música de vanguardia presenta los siguientes elementos musicales innovadores: el trémolo con el índice, la cejilla sobre el traste y el vibrato de 1/4 de tono.

Uno de los rasgos exclusivos de la música para guitarra centroamericana es la unión de la música y el texto narrado, con la inclusión de elementos rítmicos y literarios de la tradición popular. Este rasgo vuelve a acercar a la guitarra a espacios sociales populares, pues algunos de los textos utilizados son tomados de la tradición oral como historias o cuentos populares, otros son una especie de prosa poética. En la historia de la guitarra hay un elemento de oralidad en el ámbito de lo popular, que se aprende de "*oído*", o sea, viendo, oyendo y tocando. La propuesta estilística de estas obras es mostrarlas en un formato de reoralización, con el uso de un *leit motiv*, basado en ritmos de danzas tradicionales en la guitarra y el texto con cuentos populares. Así se crea, desde la unión de la música y el texto, un arte que viniendo de lo oral, aunque se haya escrito, tiene la posibilidad de ser reoralizado.

Para la presente investigación, resulta importante resaltar los elementos que desde lo popular han estado presentes en la historiografía de la guitarra, sobre todo porque es el instrumento utilizado para el acompañamiento de

danzas y cantos tradicionales, que generalmente se hace desde progresiones armónicas que se ejecutan con los rasgueos que definen el ritmo de dicha danza.

El aprendizaje de estos acompañamientos se enmarca desde una memoria afectiva e identitaria que se aprende y se transmite con los elementos propios de la oralidad musical, que hemos denominado "*ver, oír y tocar*". El guitarrista es iniciado en este instrumento desde una experiencia vivencial que es afectiva y está íntimamente ligada a sus experiencias personales, que se resumen en el acompañamiento rítmico-armónico de cantos y danzas de la tradición popular. De ahí posiblemente se pasa al cifrado, luego a la tablatura y más tardíamente llega el pentagrama, sistema de notación musical que es utilizado en el Campo Musical, como indispensable para la alfabetización musical, para leer música. Esta forma de aprendizaje del guitarrista crea un distanciamiento con el de cualquier otro instrumento del campo musical.

De lo anterior se desprende que, la utilización de elementos de la tradición musical como ritmos y rasgueos en las composiciones para guitarra, está inmerso en el *habitus* del campo de producción guitarrístico. Por ello nos atrevemos a decir que las mentalidades sobre los nacionalismos del campo musical no impregnaron el campo de producción guitarrístico, pues el raigambre de la guitarra con lo popular es auténtico, es parte de su *habitus*. La mezcla y fusión de lo erudito y lo popular, gracias a la recurrencia de elementos identitarios auténticos, tanto en procesos de aprendizaje de la guitarra, como en el repertorio guitarrístico, venidos de la tradición oral, hacen que en el campo de producción guitarrístico se tenga como resultado músicas más inclusivas y enriquecedoras.

La ubicación de la guitarra en ambientes populares, para acompañar bailes y cantos del pueblo ha afectado la inclusión de mujeres guitarristas. Desde la época de la Conquista y la Colonia. Lo femenino no es coincidente con la guitarra en lo público. La mujer solo puede tocar guitarra en ámbitos privados, para engalanar las actividades sociales y familiares. Cuando analizamos cada uno de los campos guitarrísticos vimos que el porcentaje de hombres es de más de un 90%, frente a un escaso 10% de mujeres. Además vemos que las pocas mujeres que hay, no han podido tener acceso a los más altos estadios de consagración y se han dedicado mucho más a la docencia que a la interpretación. Incluso la docencia la han desarrollado en lo privado, en lo periférico, no en los conservatorios, ni en las escuelas de

música de las universidades existentes. Este es otro de los motivos para realizar la presente investigación. Ya que la autora ha desarrollado una intensa carrera, tanto desde la interpretación como desde la docencia del instrumento, se le hizo necesario entender por qué sus pocas compañeras se han mantenido con un perfil tan bajo dentro del campo. La respuesta es que la presencia tan fuerte de elementos de la tradición popular en la guitarra la ha cargado de una serie de connotaciones negativas que la ubican como un instrumento no recomendable para la formación profesional de las damas. El campo de producción guitarrístico se ha desarrollado desde concepciones patriarcales que aún hoy día mantiene alejadas a las mujeres de los espacios de consagración dentro de este campo. El estudio de género es un tema pendiente de desarrollarse en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, ahora se abordó someramente, pero se requiere un estudio más especializado y profundo.

Ya había guitarra en Centroamérica. *Mangoré*, cuando llegó llamó la atención sobre esto. Esta guitarra, desde sus inicios adquirió personalidad propia, que a la larga determinará lo que consideramos un estilo guitarrístico centroamericano. De lo anterior surgen dos inquietudes: ¿hay escuela guitarrística en cada uno de los países centroamericanos? Y la otra: ¿hay una escuela guitarrística centroamericana, que a su vez nos dé los elementos suficientes para conformar un campo de producción guitarrístico centroamericano?

Frente a la primera pregunta, encontramos que no todos los países tienen una escuela guitarrística, sobre todo porque no tienen métodos propios, escuelas superiores especializadas e incluso guitarristas que se destaquen en el *campo de producción guitarrística centroamericano*. El único país que tiene una escuela guitarrística es Costa Rica, aunque debe reconocerse que tiene un alto componente cubano y español, pero sí tiene elementos propios de la tradición popular. Este método es utilizado en varios países centroamericanos, por lo que de alguna forma constituye un elemento unificador de un estilo técnico-musical. Con todo, aunque consideremos que solo Costa Rica tiene una escuela guitarrística, encontramos que Centroamérica como región sí tiene todos los elementos para determinar la existencia de una escuela guitarrística centroamericana.

Según las características de Leo Brouwer sobre una escuela, en la región de Centroamérica hay métodos de enseñanza y construcción del instrumento; repertorio original, con elementos innovadores y elementos de la tradición popular; escuelas especializadas en la formación de guitarristas (programas de guitarra y maestros que enseñan); concursos nacionales, centroamericanos

e internacionales, así como generaciones de compositores y guitarristas. Incluso el método que antes mencionamos, está actualizado con repertorio propio, creado en Costa Rica. Y, por último, existe un repertorio con elementos innovadores, extramusicales y tradicionales, que forman un catálogo musical regional que consolida un estilo guitarrístico centroamericano.

Hay otros elementos que también consideramos para el abordaje de esta investigación: la producción fonográfica, la participación en festivales y concursos. Por último, se incorporaron dos elementos para su análisis: un estudio sobre la mujer guitarrista y la presencia de las otras músicas u otras guitarras en el campo. Todos estos elementos conforman el *habitus del campo de producción guitarrístico centroamericano*. Son los elementos que señalan la existencia de una *autonomía relativa* respecto de los campos de producción cultural más próximos y que dan el *capital cultural-simbólico* para legitimar y posicionar a los actores del campo.

De todo lo anterior se desprende que la presente investigación toma como punto de partida teórico, para la definición de las características del objeto de estudio, el campo de producción cultural de Pierre Bourdieu. Pero, para indicar particularmente los elementos y las dinámicas de actuación que forman parte del *habitus*, que a su vez le dan la autonomía relativa al campo, se toman nociones como la de escuela de guitarra de Leo Brouwer, junto con un estudio sobre las producciones fonográficas, los concursos y los festivales. Abordando también las posturas sobre la presencia o invisibilizacion de la mujer en la dinámica del campo y extrayendo de la tradición popular la riqueza desde las otras músicas (como jazz, rock, flamenco, folklórica), la oralidad en la transmisión de conocimientos como rasgueos, ritmos, melodías, progresiones armónicas y "*toques*" y, la diversidad de cordófonos que conforman la familia de la guitarra. Así, logramos desarrollar una nueva propuesta de cómo construir un campo de producción cultural, llevando la teoría bourdiana más allá de la propuesta del mismo autor, incorporando elementos y situaciones propias del objeto de estudio, pero además dentro de una región que es periférica en occidente y un instrumento que es periférico en la música.

Todos los países centroamericanos han desarrollado e incorporado elementos que posibilitan conocer quiénes son los agentes culturales individuales e institucionales que visibilizan o no la participación de los actores del campo, e incluso, tienen la capacidad para determinar quiénes quedan excluidos de este.

En la región encontramos un intercambio constante de experiencias entre los actores del campo, gracias a la realización y participación en concursos, festivales, clases maestras, e incluso más recientemente, el interés por el intercambio académico. Uno de los elementos que más se desarrolló en el campo, durante esta investigación, fue la consolidación de estudios superiores universitarios en guitarra. Actualmente en Costa Rica, se da guitarra a nivel de licenciatura, que es el proceso de mayor antigüedad y, por ende, el más consolidado, al punto de que estudiantes de la región deciden formarse en este país. También Panamá, Honduras y Guatemala tienen la carrera de guitarra a nivel universitario. Hay que destacar que Honduras y Guatemala tienen, además, la especialidad de guitarra jazz, por lo que este otro estilo guitarrístico ya ha recibido un capital cultural reconocido por la academia.

Habiendo ubicado a los agentes y actores en los campos-países, proponemos ahora la construcción de lo que hemos denominado *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Este campo tendría tres agentes culturales dentro del canon del campo, merced al reconocimiento y prestigio que gozan en la región, que son: Luis Zamora, Luis Zumbado, Emiliano Pardo-Tristán y Pablo Ortiz, de los cuatro, posiblemente Jorge Luis Zamora y tiene un mayor capital simbólico por el prestigio alcanzado como laureado de los más importantes concursos mundiales de guitarra. Además de Ortiz, en el más alto nivel de consagración están los compositores Carlos Castro (por su reconocimiento internacional) y Alvaro Esquivel. Seguimos con quienes tienen un alto grado de consagración, dentro del canon de sus países, pero sin un reconocimiento total en la región estarían: Randall Dormond, Ramonet Rodríguez, Andrés Saborío, Nuria Zúñiga, Eduardo Acosta, Germán Barahona, Teresa Toro, Pedro Suárez, William Orbaugh, Walter Quevedo-Osegueda, y Julio Vásquez, Estos agentes culturales conformarían la primera generación del campo.

Hay otros guitarristas-docentes que tienen un importante grado de consagración, que han sido laureados de concursos nacionales o internacionales, que a su vez tienen estudiantes ya laureados, que se mantienen vigentes en la interpretación y la investigación. Estos guitarristas, donde ya se nota la presencia de una mujer, son discípulos de la primera generación. Ambas generaciones aún están vigentes en el campo, actuando como profesores de las siguientes generaciones.

Hay un grupo de guitarristas nacionales de países del campo que tienen un capital simbólico producido en el extranjero: Mario Ulloa, Rosa Matos, Judith De la Asunción, Ramsés Calderón, Luis Juárez Quixtán, Antonio Consenza, Carlos Castro, Guido Sánchez y Joséaugusto Mejía. Algunos de ellos son discípulos de guitarristas que ya no están en el campo, o bien, pertenecen a de las primeras dos generaciones antes enunciadas.

Hay un grupo de medio nivel de consagración, donde estarían los profesores (Antonio Varela, Beatriz Hiller, Profesores del Castella, del SINEM) y los alumnos laureados, de menos de 30 años de edad, que han sido laureados de concursos de la región, que ya se reconocen entre ellos y en este momento son los que más intensamente juegan por ascender en los niveles de consagración del campo. Este grupo es el más dinámico, pues continúa formándose con los profesores de las dos primeras generaciones y ganando el prestigio de concursos nacionales e internacionales de guitarra. Son discípulos de las dos primeras generaciones: David Coto, Carlos Castro, David Calderón, Maikov Álvarez, José Mario Elvir, Ever Castellanos, Marco Corrales, Erick Cascante, Ariel Céspedes, Adrián Montero, Carlos Monge, Paulo Mora, Alex Peñaranda, Juan Diego Cortés y Luis Fernando Bonilla, entre los que hasta ahora más se destacan en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Todos estos guitarristas tienen capital cultural, producto de su formación académica, y capital simbólico, derivado de la trayectoria, del prestigio y la fama, al ser premiados y profesores de guitarristas premiados en concursos internacionales de guitarra realizados en países centroamericanos. Pertenecen al espacio de la producción restringida del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

En el espacio de la gran producción guitarrística están los guitarristas que tienen mayor capital económico que cultural y simbólico. Este capital económico es producto del estilo de músicas y de guitarras que interpretan.

Como común denominador está la guitarra jazz, donde debe distinguirse que en Guatemala y Honduras hay formación de grado universitario en esta especialidad. En Costa Rica hay guitarristas que interpretan guitarra eléctrica, algunos se han formado en el extranjero, existe por lo menos un guitarrista graduado en maestría en jazz performance y otro en guitarra eléctrica, pero la gran mayoría se ha formado en academias privadas. Otra guitarra que se ha extendido en Costa Rica, pero no encontramos resonantes en el

resto de países, es la guitarra flamenca. Se reconocen varios guitarristas flamencos de buen nivel, algunos han realizado cursos especializados en España. Hasta la fecha no se conoce a nadie titulado en esta especialidad.

Hay guitarristas con títulos de grado en guitarra clásica, que optan por la formación académico-universitaria en guitarra jazz, rock, pop o flamenco, por enunciar las más reconocidas. Es decir, son instrumentistas que estudiaron música de la producción restringida y de ahí pasaron al estudio o la interpretación de la música de la gran producción cultural, que para nuestro entender corresponde a la música popular. El estudio, a nivel universitario o con especialización de posgrado, es prueba del interés que estos músicos tienen por adquirir capital cultural y capital simbólico y por ende, de ser valorados con las categorías de la producción restringida, no obstante, en Costa Rica aún estos espacios están limitados a la guitarra clásica, pero en Guatemala y Honduras ya se ha tenido la apertura por lo menos hacia la guitarra jazz. La existencia de otras músicas y otras guitarras es una constante en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, es parte del *habitus* del campo, situación que no existe en el más próximo campo musical, que solo toma en cuenta la música de la producción restringida.

En el campo de estudio se encuentran guitarristas-compositores nacionales que hasta la fecha no se han incorporado a los otros campos-países, pero que se han dado a conocer a partir de la selección de repertorio de su autoría para los concursos internacionales, son los casos de *Pensativo* de Rafael Umanzor o *Tambito Josefino* de Edín Solís. Hay otros compositores que tienen una formación media en guitarra pero pertenecen al campo musical del país, estos compositores-guitarristas han logrado cierto prestigio sobre todo cuando sus obras se incorporan en concursos o festivales de guitarra, pero no se reconocen en el *campo de producción guitarrístico centroamericano*, aunque sí tienen un prestigio en su campo-país. Uno de ellos, Carlos Castro, tiene un reconocimiento internacional como compositor-guitarrista al obtener un Premio Grammy a la mejor obra clásica por su *Concierto del Sol* para guitarra y orquesta. José Mora-Jiménez también ha ganado concursos internacionales con su música para guitarra.

El reconocimiento de la existencia del *campo de producción guitarrístico centroamericano* lo podemos destacar con la existencia de un repertorio compuesto por compositores del campo musical de cada país, así hay una incidencia de esos compositores de penetrar los espacios de un campo que le es ajeno, que es autónomo, pero desde el cual pretenden obtener algún

grado de prestigio. Algunos de esos autores han recibido el beneplácito de incluir sus obras en concursos nacionales, pero su participación claramente es desde su pertenencia en el otro campo cercano y nunca serán reconocidos como pertenecientes a nuestro campo.

Las instituciones que privilegian, dan prestigio y fama a los guitarristas en el *campo de producción guitarrístico centroamericano* son las mismas en cada país: las escuelas de música a nivel superior (universitario), los premios obtenidos en los concursos nacionales e internacionales, la presentación en festivales internacionales y nacionales de guitarra. Hay profesores (maestros como se acostumbra denominar en el ámbito artístico) que también están legitimados y son legitimadores de los guitarristas que están ascendiendo o buscan ascender a puestos de más consagración en el campo. Podemos destacar cuáles de estas instituciones tienen más legitimidad en el campo. De las escuelas de formación, sin duda la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y la Escuela de Música de la Universidad Nacional son las más legitimadoras, pues han tenido estudiantes guitarristas de todos los países centroamericanos. Han existido varios intentos de concursos internacionales, pero no se han mantenido en el tiempo: el Concurso Centroamericano de Guitarra, es una iniciativa que se ha valorado la posibilidad de retomarla, el concurso Internacional Jóvenes Promesas de la Guitarra fue una propuesta que no se ha continuado por falta de patrocinio, el Concurso Jóvenes Talentos, ya está anunciada para este año su segunda edición. El Conservatorio de Castella inició en el 2015 los concursos regionales, esperemos que al ser institucionalizado pueda perdurar. En relación con los festivales, sin duda, el Festival Internacional de Guitarra de Costa Rica es el de mayor tradición y prestigio de la región. Han participado guitarristas representantes de toda Centroamérica, es un referente legitimador del canon guitarrístico centroamericano. El Encuentro Internacional de Guitarra de Panamá le ha abierto un espacio de legitimación a los premiados del Concurso Nacional de Guitarra de Costa Rica, quienes tocan un concierto durante este encuentro. Este encuentro tiene una dinámica novedosa al incluir toda una experiencia académico cultural durante sus 5 días de duración, pero, salvo la participación de los laureados y otros guitarristas costarricenses y panameños, no es un espacio de legitimación de los guitarristas de la región.

En conclusión, los mayores agentes culturales institucionales (escuelas de música, maestros guitarristas, festivales) están en el *campo de producción guitarrístico costarricense*, los agentes culturales legitimadores, tanto

dentro del canon como la mayoría de los de mayor consagración, también están en este campo, sobre todo en cuanto a los profesores-guitarristas. Y los jóvenes laureados de concursos regionales son compartidos entre Costa Rica y Honduras, país este último, donde se "*están haciendo las cosas bien*", a partir del desempeño de una sección de profesores de guitarra dirigida por guitarristas formados incialmente en el Conservatorio de Castella (se viene nuevamente a reafirmar que Costa Rica es legitimadora del campo).

¿Por qué en Costa Rica? Los campos culturales de nuestra región inician de la misma forma, desde la hegemonía de los poderes políticos y religiosos. Se crean instituciones como filarmonías, bandas y orquestas, de que hay instrumentistas, compositores y docentes en las mismas épocas. No obstante, en el caso de Costa Rica es diferente, poco a poco se va consolidando el campo musical, sobre todo a partir de la creación de instituciones de formación de instrumentistas como el Conservatorio de Música en 1941, que luego sería la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, la Orquesta Sinfónica Nacional en 1940 (la primera fue en 1926) y el Conservatorio de Castella en 1953, el Ministerio de Cultura en 1970 (oficialmente en 1971) y el Programa Juvenil, hoy Instituto Nacional de Música. Las políticas culturales llevan a la institucionalización de programas de formación de instrumentistas a nivel universitario que facilitaron el acceso a todo tipo de población, dentro de las políticas macro del Estado Benefactor. La guitarra se imparte en el Conservatorio de Castella desde la década de 1960, siendo María Luisa Anido una de sus primeras maestras. En la década de 1970 llega al país Valentín Vielsa, quien da clases en esta institución y en la Universidad Nacional. Los primeros jóvenes guitarristas que salen a estudiar es gracias a una beca ganada en el Concurso de Jóvenes Solistas, a su regreso se insertan en las escuelas de guitarra de las universidades y desde ahí conforman orquestas, concursos, festivales, una dinámica que se mantiene *in crescendo* hasta nuestros días. Mientras todo esto sucede, en Guatemala, Honduras y Panamá no es hasta finales del siglo XX y principios del siglo XXI, es que se abrieron cátedras de guitarra en las escuelas de música de las universidades, en El Salvador aún este paso no se ha dado. Podríamos decir que el desarrollo de la guitarra en Costa Rica se da gracias a una formación institucionalizada desde lo oficial de la Educación General Básica con el Conservatorio de Castella y a nivel universitario en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. Además de otras políticas ligadas a la difusión y acceso al arte como la creación de concursos y festivales. Actualmente, en la región hay más estabilidad política y

en los países se han consolidado más escuelas de música con formación de guitarristas, varios han lanzado su mirada hacia Costa Rica y deciden seguir sus estudios aquí. Los festivales y los concursos internacionales de la región se han convertido en vitrinas de los más jóvenes guitarristas. Los actores del *campo de producción guitarrístico centroamericano* participan de un activo intercambio y conocimiento de lo que sucede en la región.

Cuadro Nº 11

Campo de producción guitarrístico centroamericano

-CE +CC	+CE +CC	+CE +CC

CANON

Jorge Luis Zamora Luis Zumbado
Emiliano Pardo-Tristán

MÀS ALTO NIVEL DE CONSAGRACIÓN

Pablo Ortiz Andrés Saborío
Aldo Rodríguez

ALTO GRADO DE CONSAGRACIÓN

Randall Dormond Ramonet Rodríguez Nuria Zúñiga Germán Barahona.
Eduardo Acosta Aldo Rodríguez Teresa Toro Julio Vásquez
Pedro Suárez William Orbaugh Walter Quevedo-Osegueda
Carlos Castro Álvaro Esquivel

ALTO GRADO DE CONSAGRACIÓN EXTRANJERA

Mario Ulloa Rosa Matos Judith De la Asunción Ramsés Calderón
Luis Juárez Quixtán Antonio Consenza Carlos Castro Guido Sánchez
Joséaugusto Mejías

CON MEDIO GRADO DE CONSAGRACIÓN

Docentes: Antonio Varela Beatriz Hiller Profesores del Conservatorio de Castella y Profesores de Escuelas de Música
Jóvenes Laureados: Kimberlyn Maradiaga Maicov Álvarez David Coto Carlos Castro
David Calderón Ever Castellanos Marco Corrales Paulo Mora Erick Cascante
Ariel Céspedes Adrián Montero Carlos Monge Javier Cartín Alex Peñaranda
Alejandro Valverde

LOS MÁS JÓVENES GUITARRISTAS QUE YA LUCHAN POR ASCENDER DENTRO DEL CAMPO

Juan Diego Cortés Luis Fernando Bonilla

-CE
-CC

Fuente: *Información compilada de los mismos actores del campo*

Por último, debe destacarse que el *campo de producción guitarrístico centroamericano* se limita a la producción restringida, se consolida cada día más gracias a la existencia de un grupo creciente y destacado de jóvenes guitarristas, producto del intercambio, la exhibición y la competencia, que

viene empujando con mucha fuerza y moviendo la dinámica del campo. Gracias a lo cual podemos prever que a corto plazo, este campo podría ampliar su espectro, que ahora se concentra en la producción restringida, a la gran producción. Por lo que un nuevo estudio de la guitarra en nuestra región pasaría del *campo de producción guitarrístico centroamericano de producción restringida*, a ser un estudio del *campo de producción guitarrístico centroamericano de gran producción*.

Aportes y proyecciones

Una vez concluido el presente libro, resaltamos los siguientes aportes:

1. La utilización de un marco teórico-metodológico a partir de la Teoría del campo de producción cultural de Pierre Bourdieu, es novedoso para el estudio de las artes en nuestro país. Pero más aún, se implementa esta teoría, que se ha utilizado para el estudio de campos culturales hegemónicos, para estudiar un objeto periférico del campo musical, ubicado en una región periférica. Es decir, se centroamericanizó o como ahora se dice se tropicalizó una teoría eurocéntrica.

2. Otro aspecto, es la participación de la autora como sujeto activo del campo de estudio, convirtiéndose en parte del mismo. Esto puede tener la ventaja de conocer el objeto de estudio profundamente, pero también la obliga a ser muy cuidadosa de mantener la objetividad de la investigación.

3. La autora es el sujeto investigador y a la vez es parte del objeto de estudio. Como guitarrista utiliza un lenguaje estético en el discurso artístico. El uso de herramientas de la sociología cultural y la antropología reflexiva para conocer internamente la dinámica de nuestro campo es una forma de entendernos y ubicarnos dentro de nuestro quehacer; descubrirnos y reflexionarnos a nosotros mismos. En un futuro se deberá reflexionar además sobre la presencia de la mujer y su posicionamiento en esta dinámica del *campo de producción guitarrístico centroamericano*.

Investigarnos en forma crítica a nosotros mismos en nuestro campo artístico es para la autora, el aporte más valioso de la presente investigación.

Como proyección de esta investigación, queda una propuesta teórico-metodológica para el abordaje de estudios en otros campos artísticos.

Bibliografía

Libros de referencia

Abarca Vázquez, Carlos. (1997). *Los movimientos sociales en el desarrollo reciente de Costa Rica*. San José: Convenio EUNA-EUNED.

Acevedo, Raziel y Guevara, Álvaro. (2007). *La música tradicional en Guanacaste. Una aproximación escrita.* San José: Editorial UCR.

Agustí, Ignacio. *Diccionario de música.* (1986). Madrid: Ediciones Generales ANAYA.

Aharonián, Couriún. (2000).*Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Uruguay: Ediciones Tacuabé.

Anleu, Enrique. *Historia crítica de la música.* (1991). Guatemala: ARTEMIS-EDINTER.

_____. *Historia de la música en Guatemala.* (1986). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos.

Aretz, Isabel. (Ed). (1977). *América Latina en su música.* México: Editorial Siglo XXI.

_____. (2003). *Música prehispánica de las altas culturas andinas.* Buenos Aires: Lumen.

Blacking, John. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Música Alianza, Editorial.

Bonnewitz, Patrice. (1998). *La sociología de Pierre Bourdieu.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Bourdieu, Pierre. (2002). *Campo de poder, campo intelectual.* Buenos Aires: Montresso, Jungla simbólica.

_____. (1967). "Campo cultural y proyecto creador". En Marc Barbuc (Ed). *Problemas del estructuralismo.* pp 239-285. México: Siglo XXI Editores.

_____. (2008). *Capital cultural, escuela y espacio social.* México D.F: Siglo XIX.

Bourdieu, Pierre y Alain Darbel. (2004). *El amor al arte. Los museos europeos y su público.* Buenos Aires: Paidós Estética.

Bourdieu, Pierre. (1998). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana.

_____. (2001). *Poder, derecho y clases sociales.* Bilbao: Desclée, 2da ed.

Bracamonte Benedic, José Roberto. (1994). *Mangoré el maestro que conocí*. San Salvador: Fundación María Escalón de Núñez.

Calderón, Ramsés. (2013). *Compositores salvadoreños I. Música para guitarra*. Canadá: RedCultural Press.

Calderón, Salvador. (1910). *Tratado Musical aplicada a la guitarra.* San Salvador: Imprenta Nacional de El Salvador.

Calvo Ureña, Henry. (2003). *La Guitarra clásica en Costa Rica. Historia, interpretación y composición.* San José: UCART.

Casaús, Marta y García, Teresa. (2005). *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales* (*1820-1920*). Guatemala: F y G Editores.

Cervantes, Laura. (2003). *Costa Rica: música criolla hispanoamericana. En Nuestra música. Serie: Culturas populares centroamericanas.* pp. 29-38. San José: UNESCO.

Chauviré, Christiane y Fontaine, Olivier. (2008). *El vocabulario de Bourdieu*. Buenos Aires: Nueva Serie.

Cruces, Francisco, Editor. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.* Madrid: Editorial Trotta.

Cruz, Eloy. (1993). *La Casa de los once muertos: historia y repertorio de la guitarra.* México: Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Cuevas, Rafael. (2006). *Identidad y cultura en Centroamérica.* San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Cuevas, Rafael. (1993). *Traspatio florecido.* Heredia: Editorial Universidad Nacional.

Delgado Rojas, Jaime. (1997). *Costa Rica: Régimen político* (*1950-1980*). San José: Convenio EUNA-EUNED.

Díaz del Castillo, Bernal. (1992). *Historia verdadera de la conquista de Nueva España.* Madrid: Editorial Planeta, Clásicos Universales Planeta.

Dormond, Randall. (2010). *La guitarra en Costa Rica.* San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Echecopar Mongilardi, Javier. (2004). *La guitarra en el barroco del Perú, Libro de Zifra.* Lima: Asociación por la Integración de las Culturas Andinas, editores.

Encrevé, Pierre y Lagrave, Rose-Marie. (2005). *Trabajar con Bourdieu*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Gandarias, Igor de. (2002). El Repertorio nacional de música (Antología) *Música guatemalteca de los siglos XVIII y XIX*, Guatemala: ADESCA.

_____. (2007). Escritos de Escolóstico Andrino (1817-1862). *Pedagogía, periodismo, crítica e historia musical controamericana en el siglo XIX*. Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

_____. (2005). *La producción musical de Rafael Álvarez Ovalle*. Guatemala:

_____. (2006). *Música vocal e instrumental de Guatemala en el siglo XIX Eulalio Samayoa y Escolástico Andrino.* Guatemala: Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos.

Giró, Radamés. (1986). *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Gómez, Zoila, Editor. (1985). *Musicología en Latinoamérica.* La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Herrera, Francisco. (2004). *Enciclopedia de la Guitarra.* Enciclopedia Virtual. Piles Editorial de Música S.A.

Lahire, Bernard. (2005). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina s.a.

Lehnhoff, Dieter. (2005).*Creación musical en Guatemala.* Guatemala: Editorial Galería Guatemala.

_____. (1986). *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI.* Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Ministerio de Educación. (2009). *Historia I El Salvador.* El Salvador: MINED.

_____. (2009). *Historia II El Salvador.* El Salvador: MINED.

Moi, Toril. (2006). *Teoría literaria feminista.* Madrid: Cátedra, crítica y estudios literarios.

Molina, Iván y Palmer, Steven. (2007). *Historia de Costa Rica.* San José: Editorial UCR.

Morales, José Cándido. (1994). *Agustín Barrios. MANGORÉ*. "*Genio de la guitarra*". San Salvador: Fundación María Escalón de Núñez.

Pahlen, Kurt. (1959). *¿Qué es la música moderna?* Argentina: Editorial Columba.

Pérez Brignoli, Héctor. (2000). *Breve historia de Centroamérica.* Guatemala: Alianza EditoriaL.

_____. (2002). *Breve historia contemporánea de Costa Rica.* México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Rowell, Lewis. (1983). *Introducción a la filosofía de la música.* Buenos Aires: Editorial Gedisa.

Rodríguez, Aldo. (1997). *Isaac Nicola. Maestro de maestros.* La Habana: Letras Cubanas.

_____. (1992). María Luisa Anido. *Una guitarra a contramano.* La Habana: Letras Cubanas.

Russell, Craig. (1995). *Códice Saldívar Nº 4 de Santiago de Murcia. A treasury of guitar music from baroque.* Volúmenes I y II. Chicago: University or Illinois Press.

Sáenz Poggio, José. (1997). *Historia de la Música Guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1887*. Guatemala: Editorial Cultura.

Segura, Pompilio. (2001). *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares.* Heredia: Editorial Universidad Nacional.

Small, Christopher. (1989). *Música. Sociedad. Educación.* México D.F.: Alianza Música.

Stover, Richard. (2002). *Seis Rayos de Plata.* San Salvador: Concultura.

Vargas Cullell, María Clara. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica* (*1840-1940*). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, Colección Nueva Historia.

Velasco Yañez, David. (2000). *Habitus, democracia y acción popular. La sociología de Bourdieu aplicada a un estudio de caso.* Jalisco: ITESO.

Vicente, Tania. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión* (*1940-1072*). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Zaldívar, Mario. (2003). *Costarricenses en la Música. Conversaciones con protagonistas de la música popular 1939-1959.* San José: Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Tesis de grado y posgrado

Barquero Moncada, Fabrizio. (2009). *Desarrollo de la enseñanza de la guitarra clásica en Costa Rica de 1970 a 1996.* Tesis de Licenciatura. Universidad de Costa Rica, San José.

Bojorge, Israel Elías. *Propuesta metodológica para la incorporación de la música y danza popular tradicional salvadoreña en las asignaturas de "estudios sociales y vívica" y "lenguaje y literatura" del III ciclo de Educación Básica.* Tesis de Licenciatura. 998, smd.

Dormond Herrera, Randall. (2007). *La guitarra en Costa Rica* (*1800-1940*). Tesis de Maestría. Universidad de Costa Rica, San José.

Rodríguez Castillo, Ramonet. (2006). *Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico.* Tesis. Universidad de Costa Rica, San José.

Rodríguez Torselli, Luis Antonio. (1992). *Un manuscrito antiguo denominado "Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese.* Tesis. Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala.

Revistas

Aix García, Francisco. (2002). "El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales". *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Universidad de Sevilla. Nº 1. s.m.d.

Allende-Goitía, Noel. (2004). "El paisaje móvil: visiones de modernidad, imaginación alterna y praxis de identidad performance cultural: el caso de Venezuela". *Revista de literatura hispanoamericana*, Nº 49, julio –diciembre: 114-133.

_____. (2008). "En la vida hay amores..: el bolero, la psiquis y las historias de amor". *La Página, ejemplar dedicado a Intersecciones: abordajes de lo popular en América Latina*, Nº 74-75: 77-78.

Arias, José Euriko. (1998.) "Agustín Barrios Mangoré: músico, pedagogo y folklorista de América Latina". *Káñina: Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, volumen 22, número especial: 163-169.

García Canclini, Néstor. (1984). "Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva sociedad* Nº 71, (marzo-abril): 69-78.

Lara Figueroa, Celso. (1976) "Las fiestas populares del Día de Concepción en Ciudad Vieja. Sacatepequez". *Boletín del Centro de Estudios Folklóricos,* Universidad de San Carlos de Guatemala, La Tradición popular, Nº. 6.: p 3.

Monsiváis, Carlos. (1981). "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". *Cuadernos políticos*, Nº 30, Editorial Era, octubre-diciembre: 33-52.

Pira, Juan Pablo. (2002). "El cuaderno de Manuel Alvarez: una fuente de música para guitarra de la época colonial en Guatemala". Cultura de Guatemala, *Anuario Guatemala Año XXIII*, Nº III, (septiembre-diciembre 2002): 67-103.

Singer, Deborah. (2005). "Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX". *Revista Escena*, Nº 28: 49-75.

Solera, Mario, Director. (1999). "Conservatorio de Castella, Escuela de Guitarra. Concursos de Guitarra". *La Roseta*. Nº 1 (Junio-julio): 7-10.

Zumbado, Luis. (2012). "Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica: a propósito del 30 aniversario de su fundación". *Kañina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. Volumen 36: 255-274.

Artículos (*impresos, no publicados*)

Butler, Judith. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Smd.

Martínez Ulloa, Jorge. (2001). *La etnomusicología y las premisas para la investigación científica de un campo unitario musicológico*. Universidad de Chile.

Meeriam, Alan. *Planteamientos actuales en Etnomusicología*. smd.

Small, Cristopher. (1997). *El Musicar. Un ritual en el espacio social*. Benicássim.

Vicente León, Tania. *Análisis semiótico sobre las tablaturas para laúd*. Documento inédito en proceso de edición, suministrado por la autora, s.m.d.. (inédito).

Sitios de internet

http://academiamangoreana.jimdo.com/quienes-somos/

Ayala Ruiz, Juan Carlos. *La vihuela hoy en día*. http://perso.wanadoo.es/jcayala2/.

http://cnguitarracr.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=105

Cifuentes, María Ángela. *Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis*. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50912885013.

Consenza, Antonio. http://www.prensalibre.com/vida/escenario/luis-juarez-quixtan-destaca-en-competicion-internacional.

_____. http://radioteca.net/audioseries/documental-antonio-Consenza/.

http://www.deguate.com/artman/publish/personajes_musicos/joseaugusto-mejia.shtml#.VpxXrhEvWCQ.

http://www.nacion.com/ancora/2008/octubre/19/ancora1736193.html.

https://padrehugo.wordpress.com/2006/08/16/joseaugusto-mejia-en-esquipulas/.

Dos tocaoras reivindican el papel de la mujer en un mundo machista: http://www.elmundo.es/andalucia/2014/04/22/53563c2be2704e28518b4575.html

http://spanichs.irib/radioculture/artes/musica/item/165155-entrevista-con-lily-afschar-la-primera-mujer-que-obtuvo-el-doctorado-en-guitarra-clásica, 13 de abril del 2010

González, Aurelio. *El romancero en América y la tradición cubana*. www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras.

http://www.javierechecopar.com/Guitarra.html.

Juárez, Luis. http://mundochapin.com/2015/05/luis-juarez-quixtan-guitarrista-compositor-y-arreglista/26703/.

_____. http://www.prensalibre.com/vida/escenario/guitarrista-luis-juarez-La quixtan-comparte-conocimientos-con-estudiantes-del-conservatorio.

Historia de Honduras: a collection of nine Honduran pieces solo guitar de Michael Patilla: https://searchworks.stanford.edu/view/9730740).

(http://www.laprensagrafica.com/fama/cultura/162495-para-musica-salvador-marroquin#sthash.s2RUTWAc.dpuf).

La historia reciente de Guatemala 1954-2000: http://www.elperiodico.com.gt/es/20130630/domingo/230359/.

http://www.lahora.com.gt/index.php/cultura/cultura/agenda-cultural/74702-el-grupo-vertebra.

Mejía, Augusto. http://www.deguate.com/artman/publish/personajes_musicos/joseaugusto-mejia.shtml#.VpxXrhEvWCQ.

_____. https://padrehugo.wordpress.com/2006/08/16/joseaugusto-mejia-en-esquipulas/.

Meléndez, Carlos. *Existe una cultura centroamericana*. http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/11189.

Monsiváis, Carlos. https://carnavalriosucio.files.wordpress.com/2006/11/cultura-popular-en-mexico-monsivais.pdf.

Moreno, José Miguel, *La evolución de la guitarra española*. http://www.lachacona.com/instrumentos/guitarra.htm.

http://mundochapin.com/2015/05/luis-juarez-quixtan-guitarrista-compositor-y- arreglista/26703/.

http://www.musicamudejar.com/esp/instrumentos.html.

Orbaugh, William, http://www.fermatapub.com/bio_william_orbaugh.asp.

http://www.redcultura.com/editorial/2006/08opinion/060301opi.php.

http://www.prensalibre.com/vida/escenario/luis-juarez-quixtan-destaca-en-competicion-internacional.

http://www.prensalibre.com/vida/escenario/guitarrista-luis-juarez-quixtan-comparte-conocimientos-con-estudiantes-del-conservatorio.

Ramírez Fuentes, José Alfredo: Escuela Nacional de Música "Rafael Olmedo", su Evolución Histórica http://www.buenastareas.com/ensayos/Historia-De-La-M%C3%BAsica-En-El/2669538.html.

Salgado, Ana Cecilia. (2007). Investigación cualitativa: diseñor, evaluación del rigor metodológico y retos. www.dialnet.unirioja.es .

Tello, Aurelio. Música de la Nueva España. Tres siglos de arte sonoro. www.mexicodesconocido.com/.../historia/colonia/ .

Urbina, Chester. Intelectualidad y racismo en Guatemala y El Salvador a finales del siglo XIX. http://biblioteca.utec.edu.sv/koot/index.php/koot/article/view/18.

Van der Lee, Pedro. (1995). Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8. Latin American Music Review / *Revista de Música Latinoamericana* © University of Texas Presshttp://www.jstor.org/view/01630350/ap030029/03a00040/0.

Facsímiles

Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez: Cuaderno de Manuel Albares. Guatemala. s.m.d. ,19 facsímiles.

Biblioteca del Congreso: Códice de Saldívar Nº 4. Washington. s.m.d.. 94 facsímiles.

Museo Nacional de Historia de Lima: Libro de Zifra. Perú. s.m.d, 47 facsímiles.

Partituras

Álvarez Ovalle, Rafael. *Bolero, En marcha, Las beatas, Las mengalas*.

Anleu, Enrique. *Canción de cuna*.

Asturias, Rodrigo. (1982). *Variations pour guitare*.

Barrios, Agustín. *Duelo a la Patria (arreglo), Estudio para ambas manos, Estudio de ligados (en La Menor y en Re Menor), Estudio de concierto, Estudio inconcluso, Estudio de cejas, Estudio en Si Menor, Estudio y Preludio en Sol Menor, Gavota en Sí y el Gran trémolo (Una Limosna por el amor de Dios), Julia Florida, Tema y variaciones sobre el punto guanacasteco, Tema y variaciones sobre un tema de Tárrega, Vals estudio en Re Mayor, Villancico de navidad*.

Cáceres, Germán. (1998). *Ocho variaciones sobre un Conjunto de ocho notas para guitarra*,1997, Tiento VIII, 2001 y Sonatina para guitarra.

Cáceres, Germán. (2000). *Concierto para guitarra y orquesta Nº 1*.

_____. (2001). *Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas Nº 2*.

_____. (2001). *Concierto para guitarra y orquesta Nº 3*.

_____. (2005). *Concierto para guitarra y orquesta Nº 4*.

Camacho, Marvin y Dobles, Ricardo. *Mirar con el Asombro*.

Carcache, Manuel. (1998). *Concierto para guitarra y orquesta*.

Castro, Carlos. *Arrancaescobas y Sobre las Olas*.

Chávez Torres, Rafael. *Duelo a la Patria. Arreglo Agustín Barrios Mangoré*.

De Sá, Élcio. (2000). *Reminiscencias. Tres movimientos para guitarra*. Panamá: SáEd.

Delgadillo, Luis Abraham. (1957). *Concierto Nº1 para guitarra y orquesta*.

Dormond, Randall (ed.). (1996). *Música costarricense para guitarra. Jesús Bonilla y Carlos Gutiérrez.* San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

_____. (ed.). (2004). *Música costarricense para orquesta de guitarras. Jesús Bonilla, Carlos Gutiérrez y anónimo tradicional.* San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

_____. (2015). *Obra guitarrística Abelardo* (*Lalo*) *Álvarez*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Duarte Novoa, Ángel. (2006). *Ritos Elementales*. San Salvador: Concultura.

Gómez, Vicente. *Suspiro de una fea. Pasillo panameño.*

Olmedo, Rafael. (2007). Piezas Íntimas. San Salvador: Concultura.

Orellana, Gilberto. (2001). *Introspección*. San Salvador: Concultura.

Ortiz, Pablo. *Homenaje a la tumba de Jorge Debravo*.

Ortiz, Pablo, Dobles, Ricardo y Carmen Lyra. *Tres cuentos musicales de Mi Tía Panchita*.

Payés, Carlos. Cabellos de Oro, 1980, *Variaciones sobre un tema de Mozart, 1973*, Dos Canciones Salvadoreñas: Lorena, Conchita, 1973.

Pardo Tristán, Emiliano. (2002). *Brünnhilde´s Dream after Wagner´s The Ring of the Nibelung. Firts y Second Dreams*. Editadas por Fermata publications.

Pardo Tristán, Emiliano. (2002). *El Tambor de la agonía*. Editadas por Fermata publications.

Porras , Elvis. *Amilongado, Estudio*.

Rodríguez, Aldo y Vega, Carmen. (2014). *Las seis cuerdas mágicas, tomos I y II.* Heredia: Editorial Universidad Nacional.

Rodríguez Payés, Carlos. *Tres Preludios, Variaciones sobre un tema de Mozart y Dos Canciones salvadoreñas y Cabellos de lino*.

Rodríguez, Ramonet (editor). (2011). *Estudios para guitarra. Autores costarricenses.* San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Sarmientos, Jorge. *Improvisación*.

Solares, Enrique. (1960). *Ofrenda a Sors.* Bélgica: Editions METROPOLIS.

_____. 1960). *Toccatin*a. Bélgica: Editions METROPOLIS.

Solís, Edín. *Calipso, Nina song´s y Pasaje abierto*.

Tico, Ray. *Beckie*, arreglo Luis Zumbado.

Torres, Alonso. *Apasillado, Estudio con bajo caminante, Estudios de arpegios, Estudio para el legato, con Escalas pentatónicas, Las Horas del día*, (*La madrugada, La mañana, Danza del mediodía, La tarde y La noche*), *Pasillo, Preludio, Meditación y Despedida, Preludio, Triste, Tres Danzas Ticas para clarinete y guitarra*.

Universidad Nacional. (1995). *Música para guitarra*. Heredia: EFUNA.

Discografía

Cardona, Alejandro y Saborío, Andrés. (2015). *Cabalgando vientos*.

Castillo y Ortiz. (1998). *Esencias*.

Echecopar, Javier. (2004). *La Guitarra en el Barroco del Perú*. París: Estudios T.R.P.

Castro, Carlos y Jiménez, Oscar. (2005). *Como brisa de montaña*.

Castro, Carlos y otros. (2004). *Poemas de amor inevitable. Jorge Debravo.*

Concenza, Antonio. (2002). *Colores Poéticos.*

De la Asunción, Judith. *Arrabará.*

_____. (2005). *Pasaje Abierto.*

Echecopar. Javier. (2004). *La guitarra barroca del Perú.*

Herrera, José Jacinto (Ray Tico). (2007). *Solo para recordar.* Papaya Music.

Mejía, Joseaugusto. (2004). *Obertura.*

_____. (2006). *Raíces.*

Obregón, Manuel. (2000). *Mangoré.*

Orgauth, William. *Recital, William Orbaugh & The Guatemala Ensemble, Puppenhaus* (infantil), América con el Ensamble Guatemala, Quédate (con composiciones originales).

Orgauth, William. (1993). *Nocturnal.*

_____. William Orbaguth, *obras para guitarra*. 2003.

Orquesta de Guitarras Universidad de Costa Rica, (1996). *Paisaje Iberoamericano*.

_____. *Agua y Mieles*.

_____. (2008). *25 años*.

Quesada-Osegueda, Walter. (2006). *Piezas Íntimas*.

Pardo, Emiliano. (2007). *Classical Guitar Journey*.

_____. (2004). *Contemporany Chamber Music from Panama*.

Pardo, Emiliano y Toro, Teresa. (2003). *Hecho en Salamanca*.

Porras, Elvis. *A través del mundo*.

Saborío, Andrés. (2009). *Latinoamérica*.

Toro, Teresa. *Palabradecantada* (sic) *en tres espacios y dos tiempos, Intermedio y Travesías*.

Varela, Antonio. (2001). *Bosque y cuerdas*.

Grabaciones en itunes

Castro, Carlos. https://itunes.apple.com/cr/album/concierto-del-sol-sonata-la/id884515347.

Manuscritos

Abularach, René. (1984). *Tres apuntes para guitarra*.

Albares, Manuel. *Soy de Manuel Albares*.

Alfagüell, Mario. (1997). *Diálogo Guerrero Místico op.15 para dos guitarras, Móvil para guitarra, op. 15, Sonatina para guitarra sola íngrima opus 167ª.*

Orbaugh, William. (1983). *Divertimento para guitarra. Elegía del Desamor*.

Putzeys, Oscar. (1973). *5 Composiciones Abstractas: Pavanas I y II, El Ocaso de la Ceiba, Pentandra, La Catedral y Seis Rosas Rojas*.

Rodríguez Payés, Carlos. *Cabellos de Oro*.

Entrevistas

Zúñiga, Nuria. (16 de enero del 2009). *Entrevista personal a Maikov Álvarez. Fundación María Escalón de Núñez*. San Salvador.

_____. (26 de enero del 2007). *Entrevista personal a Enrique Anleu. CEFOL*. Ciudad de Guatemala.

_____. (14 de enero del 2009). *Entrevista personal a Enrique Anleu. CEFOL*. Ciudad de Guatemala.

_____. (13 de enero del 2009). *Entrevista personal a Alfonso Arrivillaga. CEFOL*. Ciudad de Guatemala.

_____. (29 de diciembre del 2016). *Entrevista virtual a Germán Barahona*.

_____. (16 de enero del 2009). *Entrevista personal a Germán Cáceres. Fundación María Escalón de Núñez*. San Salvador.

_____. (21 de abril del 2014). *Entrevista virtual a Ramsés Calderón*.

_____. (21 diciembre de 2015). *Entrevista virtual a Ramsés Calderón*.

_____. (1 de febrero del 2016). *Entrevista virtual a Michael Cruz*.

_____. (24 de marzo del 2013). *Entrevista virtual a Diego Díaz Maynard*.

_____. (21 de setiembre del 2008). *Entrevista personal a Alvaro González*. Teatro Nacional. San José. Costa Rica.

_____. (27 de julio del 2010). *Entrevista personal a Noell Goitía*. Córdoba, Argentina.

_____. (4 de enero del 2016). *Entrevista virtual a Kimberlyn Maradiaga*.

_____. (21 de setiembre del 2008). *Entrevista personal a Carlos Ocampo*. Teatro Nacional. San José. Costa Rica.

_____. (2 de enero de 2016). *Entrevista virtual a Ricardo Melchor*.

_____. (26 de enero del 2007). *Entrevista personal a William Orbaugh*. Palacio de Gobierno, Zona 1, Ciudad de Guatemala.

_____. (22 de enero del 2008). *Entrevista personal a William Orbaugh*. Palacio de Gobierno, Zona 1, Ciudad de Guatemala.

_____. (19 de enero del 2009). *Entrevista personal a William Orbaugh*. Palacio de Gobierno, Zona 1, Ciudad de Guatemala.

_____. (18 de diciembre del 2015). *Entrevista personal a Pablo Ortiz*. En su casa de habitación, frente al Cementerio, Heredia.

_____. (16 de enero del 2009). *Entrevista personal a Arnoldo Pereira*. Fundación María Escalón de Núñez. San Salvador.

_____. (30 de enero del 2006). *Entrevista personal a Juan Pablo Pira*. Zona 10, Ciudad de Guatemala.

_____. (30 de abril del 2006). *Entrevista personal a Juan Pablo Pira*. Santo Domingo, Heredia.

_____. (16 de enero del 2009). *Entrevista personal a Ricardo Pozo*. Fundación María Escalón de Núñez. San Salvador.

_____. (27 de enero del 2007). *Entrevista personal a Walter Quevedo-Osegueda*. Hotel San Mateo, Colonia San Mateo, San Salvador.

_____. (20 de enero del 2008). *Entrevista personal a Walter Quevedo-Osegueda*. Hotel San Mateo, Colonia San Mateo, San Salvador.

_____. (16 de enero del 2009). *Entrevista personal a Walter Quevedo-Osegueda*. Fundación María Escalón de Núñez. San Salvador.

_____. (5 de febrero del 2016). *Entrevista virtual a Felipe Rodríguez*.

_____. (6 de marzo del 2015). *Entrevista virtual a Ramonet Rodríguez Castillo*.

_____. (2 de abril del 2007). *Entrevista personal a Esteban Rodríguez Dobles*. Grecia, Alajuela.

_____. (26 de enero del 2007). *Entrevista personal a Luis Antonio Rodríguez Torselli.* Zona 11. Ciudad de Guatemala.

_____. (1 de febrero del 2016). *Entrevista virtual a Edgar Sequeira*.

_____. (28 de diciembre del 2016). *Entrevista virtual a Pedro Suárez*.

_____. (29 de diciembre del 2016). *Entrevista virtual a Pedro Suárez*.

_____. (7 de enero del 2016). *Entrevista virtual a Teresa Toro*.

_____. (10 de julio del 2010). *Entrevista Personal a Julio Vázquez*. Realizada en la Escuela Nacional de Música "Luis Abraham Delgadillo". Managua, Nicaragua.

_____. (05 de octubre del 2005). *Entrevista personal a Tania Vicente León*. Universidad de Costa Rica.

Anexos

ANEXO Nº I

Obras y compositores de El Salvador

RAMSÉS CALDERÓN Guitarra sola y Ensambles			
Obra presentada en público	**Año**	**Obra**	**Estreno**
Canción de cuna	2008	*Danza del agua* (2010-2011), guitarra, piano e instrumentos afro-cubanos	Conservatorio de Música Guatemala (marzo, 2011)
Danza del viento	2008		
Danzando	2008		
Pequeño preludio	2007		
Zambeando	2005	*Prelude for sarah* (2012), cello y guitarra	Multidisciplinaria con Maremon Lowe y New Dance Horizons
Mangorei	2005		
Destellos	2008 (presentado en Teatro Las Ruinas, El Salvador 2010)	Entre tierras (2011), cuerdas, guitarra, bajo eléctrico, vientos metales y percusión	Para el film *Between lands*[362]
Mi estrella	2000 (grabado 2013)		
Maíz negro	2009 (grabado 2014)		
Pequeña flor	2008 (grabado 2013)	*Suite nahualista* (2010), violín, clarinete, guitarra y piano	Trío Contrast Teatro Las Ruinas, El Salvador, 2011
		Seeds, (2010), cuerdas, bajo eléctrico, percusión y guitarra acústica	Amadeus Youth Orchestra an Scott Collegiate Youth Proyect, 2010
		Building bridges (2010), cuerdas, bajo eléctrico, percusión, guitarra acústica	Para la película *Building bridges*[363]
		Untitled (2009), guitarra y flauta	Para la película *This time last winter*[364]
		Changing the future (2009), guitarra, bajo eléctrico, saxofón, percusión y piano	Para la película *Changing the future*[365]
		Lo llevo en la sangre (2001) guitarra, piano, bajo, percusión y voces	Grabada en 2002
		Alto a la corrupción (2000,) guitarra, mandolina, bajo, percusión y voces	Grabada por Los Guaraguao, Toronto, 2001.

[362] *Culture Sync* Sandy Bay and Hall Lake SK Music/Film Project
[363] Producida por Saskatchewan Film Pool Cooperative);
[364] Produced by Sarah Abbott and Ann Veral
[365] Producida por Saskatchewan Film Pool Cooperative – Scott Collegiate Youth Project.

GERMÁN CÁCERES Guitarra sola y Música de cámara			
Obra	**Fecha de estreno**	**Lugar de estreno**	**Guitarrista**
Sonatina para Guitarra (1981),	1982	Galería Araujo Rajo, San Salvador	Manuel Carcache
Ocho variaciones Sobre un conjunto de ocho Notas, para guitarra sola (1997)[366]	1997	San Salvador	Manuel Carcache
Las monedas, Bajo la lluvia, para voz y guitarra (1999), con poemas de Ricardo Lindo	2001	Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, Estados Unidos	Anne Marie Ketchum, soprano y James Smith, guitarra
Tiento VIII para guitarra sola (2001)	2002	Encuentro Compositores Latinoamericanos, Bello Horizonte, Brasil	

[366] Creada para la celebración de los 80 años de su padre Germán Cáceres.

ANEXO Nº 2

Obras y compositores de Costa Rica

Autor y obra	Año y lugar del estreno	Músico
Eddie Mora (1965)[367]		
Fragmentos[368]	2007 (Costa Rica), Concurso Nacional de Guitarra 2008 y 2013 (Brazil)	Mario Ulloa
Homenaje a Joaquín Rodrigo para guitarra[369]	2014 Universidad Nacional, Concurso Nacional de Guitarra	Grabada por Adrián Montero
Música de Cámara		
Dúo para Guitarra y viola	2015, Universidad de Costa Rica y edición fonográfica.	Rosa Matos y Erasmo Solerti
Edín Solís (1963)		
Nina´s song		Han sido interpretadas en Festivales y Concursos de Guitarra Nacionales e Internacionales
Calle del viento,		
Morphos,		
Pasaje abierto (Preludio y Danza)	2008	
Canción de nina		
Tambito josefino		
Bolero 1	2010	
Dúos de Guitarra		
Calypso, Piazzolando, Arabesco, Tocú.		Autor
Alonso Torres (1980)[370]		
Suite Las horas del día (*La Madrugada, La Mañana, El mediodía, La tarde, La noche*. 2001)	2002. Recital Conclusión Etapa Básica y 2011, Concurso Internacional Promesas de la Guitarra, Cartago Universidad de Costa Rica	Autor en examen de guitarra
Preludio, Meditación y Despedida (2002)	2004, Recital de Bachillerato en Guitarra. Son constantemente incluidos en los programas de estudio de la carrera	Autor
Estudios: para el legato (2002), *Con bajo caminante* (2003), *De Escalas pentatónicas* (2004), *De arpegios* (2004), *Rítmico* (2004)	2009, Conservatorio de Castella	Concurso Nacional de Guitarra Joven
Pasillo (2003)	2005, Universidad de Costa Rica	Autor en examen de guitarra
Dos momentos de resignación (*Meditación, Nostalgia y Dolor*. 2005)	2008	Concurso Nacional de Guitarra
Apasillado (2006)	2009	Festival de Guitarra de San José
"*El Principito, una aventura en seis cuerdas*" para guitarra sola, 2007 y para guitarra, cuarteto de cuerdas, arpa, oboe, clarinete y fagot, 2009[371]	2009	UNAM, Festival de Composición para Guitarra Pa´lo Escrito

Autor y obra	Año y lugar del estreno	Músico
Tres danzas ticas: Pasillo, Danza,Calipso, 2003, rev, 2005372		
Carlos Castro (1963)[373] *Nocturno* (2014) *Sonata de la luna* (2008)	http://www.frankkoonce.com/publications/index.php?pub=sonata_de_la_luna,	
Ocho Preludios y un Epílogo para guitarra (1991) *La fiesta de todos* (2001) *Arrancaescobas* (2000) *Autorretrato de Don Ulpiano* (2009)	Todas las obras están incluidas en la producción fonográfica "Cómo brisa de montaña" 2015. Presentada en conciertos pedagógicos durante 2015.	Oscar Jiménez Concurso Nacional de Guitarra Concurso Nacional de Guitarra 2012
Música de cámara *Serenata de la luna* para guitarra y cello, o guitarra y clarinete (2010) Dúo concertante *Concertino del Mago para guitarra y trombón bajo* (*o tenor*) (2009)	Http://www.frankkoonce.com/publications/index.php?pub=el_mago 2008	
El encomio de la cumbia		Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica
Ramonet Rodríguez (1963)[374] *Soleares* (1993) *Camino, Repicar de cuerdas y Decisión* (1999) *América Andaluza, Neorumba y Edel* (2003) *Homenaje a Serranito* (2009) *Palpitar, Guajira y Estudio Hípico* (2011) *Con alma de flamenco* *Estudio hípico*[375]	Teatro Nacional Teatro Nacional 2014	Autor Autor
José Mora-Jiménez (1977)[376] *Sketches para guitarra sola* (2011)[377] *Cinco Impromptus para guitarra sola* 2009 *Danza criolla para Orquesta de Guitarras* 2002 *Concertino for guitar para guitarra y cuerdas* 2003 Sonata lírica, dúo de guitara 2004 Tres tientos para guitarra y viola, 2007	Algunas de estas obras se han estrenado en Costa Rica en conciertos, festivales y exámenes	Concurso Nacional de Guitarra, 2014

Autor y obra	Año y lugar del estreno	Músico
10 Epigrams, para piano y guitarra 2009 *Dos canciones sobre textos de Jorge Debravo* 2009 *Mobile para cuarteto de guitarra* 2010 *Digressions para sax solista, sax, trombón, guitarra eléctrica, piano y vibráfono* *Mobile 2 para fagot y cuarteto de guitaras* 2011 *Alternance para dos guitarra* 2011 *Quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas Resonance y Pulsation* 2012		
Mario Alfagüell (1948)[378] *Concierto para piano y orquesta* (cuerdas, flauta, clarinete y guitarra[379]), Op 131ª, 2003[380] *Fábula del bosque* para violín, viola, violoncello y contrabajo), de cuerdas (guitarra[381] y arpa), de vientos (flauta, clarinete, corno y didjeridú) y percusión.	2003, Teatro Nacional 2006, Teatro Melico Salazar y producción fonográfica	Orquesta de la Universidad Nacional Orquesta de la Universidad Nacional

[367] Profesor de violín de la Universidad de Costa Rica, Director de la Orquesta Sinfónica de Heredia.
[368] Dedicada a Ramonet Rodríguez.
[369] Dedicada a Luis Zumbado.
[370] Graduado tanto en guitarra como en composición.
[371] Partes: *Los cómplices del Principito, Preludio, Asteroide B612, Las personas mayores, Dibújame un cordero, Los baobabs, La rosa, El rey, El vanidoso, El bebedor, El hombre de negocios, El farolero, Viaje a la Tierra, El zorro, La serpiente, La partida del principito*.
[372] Tiene varias instrumentaciones: Clarinete en Si Bemol y Guitarra, también está para Flauta-Guitarra, Violín-Guitarra y Oboe-Guitarra.
[373] Compositor cuyas obras han circulado en las aulas de guitarra de las escuelas de música, en los concursos y en los festivales nacionales e internacionales de guitarra.
[374] Rodríguez, Ramonet, entrevista virtual, vía Messenger, 6 de marzo del 2015.
[375] Algunas de estas obras han sido interpretadas por Swing en 4.
[376] http://www.josemorajimenez.com/bio_spanish.html
[377] Joven compositor costarricense, graduado en guitarra en la Escuela de Artes Musicales, formado y radicado en Holanda.
[378] Compositor del campo musical costarricense que ha compuesto música para guitarra.
[379] Los guitarristas fueron Nuria Zúñiga y Adrián Müller.
[380] Se produjeron 1000 ejemplares en formato cd del concierto en vivo.
[381] Participaron un total de ocho guitarristas, incluida quien escribe este libro.

OBRAS DE PABLO ORTIZ	
OBRA	**INSTRUMENTACIÓN**
-*Cinco piezas místicas* (Op.2) 1- *Llamado* 2- *Loa* 3 -*Meditación* 4- *Palabra* 5- *Final*	Guitarra Sola
-*Preludio criollo #1* (Op.3) -*Aire de pasillo costarricense* (Op.5) -*Pequeña fantasía sobre "Danza india"* de José D. Zúñiga (Op.1) -*Introducción, tema y variaciones sobre un vals infantil* (Op.3) -*Tombeau para Jorge Debravo* (Op.4) -*Cadenza* (para el Concerto para guitarra y orquesta de Malcolm Arnold) (Op.5)	
-*Variaciones sobre un tema costarricense* (La botijuela) (Op.3)	Dúos- Dos Guitarras
-*Estampas Costarricenses* (Op.3) 1- *Mañana de temporal* (danza) 2- *Noche de serenata* (bolero) 3- *Paseo costero* (pasillo) 4- *Fiesta sabanera* (parrandera)	
-*Suite para guitarra y violín* (Op 4) 1- *Obertura* 2- *Rondó- pasillo* 3- *Canción de cuna-danza* 4- *Allegro-contradanz*a	Guitarra y Violín
-*Elogio para contrabajo y guitarra* (Op.1) 1- *Andante con moto* 2- *Irorpra* (berceuse)	Guitarra y Contrabajo Guitarra y Narrador
-*Tres cuentos musicales de Mi Tía Panchita para guitarra y narrador* (Op. 4) (*sobre Los cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra*) 1- *Tío conejo y tío coyote* 2- *Tío conejo comerciante* 3- *Tío conejo y los quesos*	

OBRA	INSTRUMENTACIÓN
-*Fantasía sobre greenleaves para guitarra, 2 flautas y contrabajo* (Op.1) -*Dos bossas para guitarra y contrabajo, o bajo eléctrico y percusión* (opcional) (Op 1) 1- *Cahuita* 2- *Persecución* -*Chorinho para guitarra, piano, contrabajo* (bajo) *y percusión* (batería) (Op. 3) -*Aire de milonga para guitarra y bandoneón* (o acordeón) (Op.4)	Música de Cámara
-*El niño rey* (villancico) (Op. 2) -*Génesis* (Op. 2) -*Cantata navideña para coro, con solista y orquesta de cámara o de guitarras* (Op. 2) 1- *Obertura* 2- *Su nombre Emmanuel* (recitativo) 3- *El rey nació* (tambito) 4- *Sabios lo adora*n (canon) 5- *Niño Dios* (Aleluya)	Obras para coro y orquesta de cámara

ANEXO Nº 3
Conciertos para guitarra y orquesta

EL SALVADOR			
Autor y obra	**Creación y estreno**	**Solista**	**Orquesta y director**
Manuel Carcache *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1998)	21 de julio 1999	Walter Quevedo	Orquesta Sinfónica de El Salvador, dir. Marlos Nobre
Germán Cáceres *Concierto número 1 para Guitarra y Orquesta*	2000 (estreno) 2003 (reestreno) 2004 (Honduras)	Walter Quevedo	Orquesta Nacional de Cuba, dir. Germán Cáceres
Concierto para guitarra #2	2003 (estreno)	Walter Quevedo	Orquesta de Cámara de San Pedro Sula dir. José Iglesia Garnot
Concierto para guitarra #3	2002	Víctor Pellegrini	Orquesta Sinfónica de El Salvador, dr. Germán Cáceres.

COSTA RICA			
Autor y obra	**Creación y estreno**	**Solista**	**Orquesta y director**
Carlos Castro *Concierto del Sol*[382]	2002 y 2008	Mario Ulloa	Orquesta Filarmónica de Costa Rica[383], Marvin Araya
Concierto Uxarrici para cuarteto de guitarras y orquesta	2014	Cuarteto de guitarra Costa Rica	VI Encuentro Internacional de Guitarra, Anfiteatro Municipal, Cartago
Álvaro Esquivel *Concierto Iberoamericano* para guitarra y orquesta	2007 XIV Festival Internacional de Guitarra	Ramonet Rodríguez	Orquesta Filarmónica dirigida por Marvin Araya
Flamencos de la otra orilla: Suite para guitarra y orquesta	2015	Ramonet Rodríguez	Orquesta Sinfónica de Heredia
Edín Solís Cuatro Estampas para dúo de guitarra y orquesta de cuerdas	2012 XIX Festival Internacional de Guitarra 2013 reestreno	Edín Solís, Eduardo Martín Edín Solís y David Coto o Marco Corrales	Privada Orquesta Sinfónica de Heredia.
Alonso Torres *Concierto de los Litorales (Mirando al Caribe, Recordando un Bolero, Corrida y Llanuras*)	2015 Teatro Nacional	Andrés Saborío	Orquesta Sinfónica Nacional

[382] http://www.frankkoonce.com/publications/index.php?pub=castro_concierto_del
[383] Obtiene Grammy a la mejor música clásica.

OTROS CONCIERTOS CENTROAMERICANOS			
Autor y obra	**Creación y estreno**	**Solista**	**Orquesta y director**
Enrique Anleu *Integrales Concierto para guitarra y orquesta*	Inédito 2010		
Luis Abraham Delgadillo *Concierto número 1 en Sol Mayor para guitarra y orquesta*	2006 Teatro Rubén Darío, Nicaragua	Walter Quevedo	Orquesta Sinfónica de El Salvador, dir. Germán Cáceres
	2010, Auditorio Clorito Picado	Nuria Zúñiga	Orquesta de la Universidad Nacional
	2010, Teatro Universitario Bolívar	Nuria Zúñiga	Orquesta Sinfónica de Loja, Ecuador
Francisco Carranza *Obra para guitarra y orquesta de cámara*	2004	Walter Quevedo-Osegueda	Orquesta de Cámara de San Pedro Sula

ANEXO Nº 4

Obras inéditas de El Salvador y Guatemala

País	Autor	Obra
El Salvador	**Ramsés Calderón** (obras inéditas)	*Sonidos de mi tierra* guitarra, piano, flauta de pan, congas, marimba y timbales 2008 *Time for Change* (2005) y *All I Ever* (2003) guitarra, piano, bajo, percusión y voces *Oye Negra* 2002, guitarra y voz *Con tu Partida* 2002, guitarra, flauta de pan, bajo, charango y voces *Suite para guitarra,* *Canción de cuna,*
Guatemala	**Enrique Anleu** 2009 (obras inéditas)	*Guitarre sonaten*
	Jorge Sarmientos 1981	*Preludio y Danza* para 4 guitarras y crótalo

Este libro se diseño e imprimió en los talleres gráficos de
EDITORIAL LIBRERÍA ALMA MÁTER (ELAM)

Tels.: (506) 2222-5558 / (506) 8417-0457
Barrio La Soledad.
Del Concejo Municipal de San José,150 mts. al este. Paseo de los Estudiantes.
Calle 13, Avenida 14. Casa esquinera, 11 83

La Teoría del Campo Cultural de Pierre Bourdieu es el marco teórico y metodológico primigenio desde el cual se construyen las vías de conformación y consolidación del *campo de producción guitarrístico centroamericano*. "Ya había guitarra en Centro América" es la expresión de Agustín Barrios, *Mangoré*, que enciende la alerta para descubrir la existencia de métodos, repertorios, guitarristas y luthiers en esta región.

El descubrimiento de la "*Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese*" (en adelante Regla) (Museo del Libro Antiguo, Antigua, Guatemala), el Cuaderno "*Soy de Manuel Albares*" (sic) (Museo Arquidiocesano de Ciudad de Guatemala), el *Método de Salvador Calderón* (en San Salvador). La creación de obras como el ciclo *Piezas Íntimas* de Rafael Olmedo en El Salvador, las de Rafael Álvarez Ovalle (Guatemala) y de Abelardo Álvarez en Costa Rica. La llegada de Agustín Barrios en 1930, que deja discípulos en Guatemala, El Salvador y Costa Rica, junto con la creación de una *Escuela Mangoreana de Guitarra*, sobre todo en El Salvador y Guatemala, en la misma época que se incluye a Centroamérica en las giras de conciertos de los principales guitarristas internacionales, constituyen el basamento documental y fáctico inicial de nuestra investigación.

Más adelante los primeros guitarristas centroamericanos que se forman en Europa y Estados Unidos, regresan a la región a consolidar las nuevas técnicas y repertorios. En 1990 la gira de conciertos de la Orquesta de Guitarra de la Universidad de Costa Rica por Centroamérica, que permite el contacto de jóvenes guitarristas de la región. Repertorio para guitarra sola, festivales y concursos nacionales e internacionales, carreras de guitarra en nuestras universidades, forman parte del intercambio constante en la región, desde los más jóvenes guitarristas que a partir de los 12 años participan en concursos centroamericanos, hasta los jóvenes y laureados guitarristas que ya participan como solistas en los festivales regionales.

Esta dinámica a partir de la guitarra genera relaciones entre los participantes, que se convierten en actores individuales o colectivos de un campo de producción guitarrístico donde encontraremos agentes culturales que están legitimados y son los encargados de legitimar o excluir a los que vienen detrás. Para explicar y reconocer cómo funcionan estos actores alrededor de la guitarra en cada país y en la región como un todo, es que recurrimos a la Teoría del Campo de Producción Cultural de Pierre Bourdieu, desde el cual los conceptos de habitus, autonomía relativa, agentes culturales y capital simbólico, son necesarios para determinar la existencia actual de un *Campo de Producción Guitarrístico Centroamericano*.

Nuria Zúñiga Chaves: Académica, Guitarrista, Investigadora, Abogada. Directora de la Escuela de Música, Universidad Nacional 2015-2020.

Bachiller en Guitarra y Licenciada en Derecho, Universidad de Costa Rica (UCR). Licenciada Enseñanza y Ejecución de la Guitarra, mención *Cum Laude* y Doctora del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central, Cultura Musical, distinción *Magna Cum Laude*, Universidad Nacional (UNA).

Primer lugar "Concurso de Guitarra Independencia", 2000. Alumna Distinguida DILAAC, 2005. PREMIO UNA, académica distinguida, 2010. Fondo FIDA, proyecto Revaloración y Rescate de la Música Centroamericana, 2012. Escritora: revistas académicas nacionales e internacionales. Autora: Tomo 3 Escuela de Música, Colección "Una Extensión Universitaria con Arte", EUNA. Guitarrista solista (incluyendo conciertos para guitarra y orquesta) y con Dúo Erostrato: en recitales en salas y teatros del continente. Actual profesora de guitarra: Escuela de Música, UNA; Sede Caribe, UCR.

ISBN 978-9930-9600-6-6
9 789930 960066

EDITORIAL librería ALMA MATER
ESCUELA DE MÚSICA · UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA
Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística
2017 UNA POR LA VIDA, EL DIÁLOGO Y LA PAZ
UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA