

# La conformación del campo guitarrístico centroamericano

Nuria Zúñiga Chaves

Universidad Nacional, Costa Rica

Recibido: 09/07/2014 • Aceptado: 31/08/2014

## RESUMEN

La teoría del campo cultural de Pierre Bourdieu es el marco teórico y metodológico desde el cual se construyen las vías de conformación y consolidación del *campo guitarrístico centroamericano*. «Ya había guitarra en Centro América» es la expresión de Agustín Barrios, Mangoré, que delata la existencia de métodos, repertorios, guitarristas y luthiers en esta región. El descubrimiento de la *Regla para entrestar, afinar y ejecutar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese* (en adelante *Regla*; Museo del Libro Antigo, Antigua, Guatemala), el *Cuaderno «Soy de Manuel Albares»* (sic; Museo Arquidiocesano de Ciudad de Guatemala), el *Método de Salvador Calderón* (en San Salvador) y *Piezas Íntimas* de Rafael Olmedo, junto con la llegada de Agustín Barrios en 1930, la creación de una escuela mangoreana de guitarra, las composiciones de obras y conciertos para guitarra, el paso de reconocidos guitarristas internacionales, la conformación de escuelas guitarrísticas en los distintos países, la gira de conciertos de la Orquesta de Guitarra de la Universidad de Costa Rica y la realización de un Concurso Centroamericano de Guitarra, se explican dentro de los conceptos de habitus, autonomía relativa, agentes culturales y capital simbólico; nociones necesarias para determinar la existencia actual de un campo guitarrístico centroamericano.

**Palabras clave:** guitarra, Centroamérica, campo cultural, habitus, capital simbólico, autonomía relativa, agentes culturales



## ABSTRACT

The Cultural Field Theory of Pierre Bourdieu is the theoretical and methodological framework from which routes and consolidation of the Central American Guitaristic Cultural Field (Campo Guitarrístico Centroamericano) was built. “Ya había guitarra en Centroamérica” is the expression of Agustín Barrios, *Mangoré*, that reveals the existence of methods, repertoires, guitarists and luthiers in this region. The discovery of the “*Regla para entrestar, afinar y ejecutar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño que fuese*” (Museo del Libro Antiguo, Antigua, Guatemala, Antigua, Guatemala), the notebook “*Soy de Manuel Albares*” (*sic*) (Museo Arquidiocesano de Ciudad de Guatemala), the *Method of Calderón Salvador* (San Salvador) and *Piezas Íntimas* of Rafael Olmedo; along with the arrival of Agustín Barrios in 1930, and the creation of a Mangoreana Guitar School, the compositions of works and guitar concerts, the passage of renowned international guitarists, conformation of guitar masters schools in different countries, to the Concert Tour Guitar Orchestra of the University of Costa Rica and the realization of a Central American Guitar Competition, are explained within the concepts of habits, relative autonomy, symbolic capital, and cultural agents, as necessary to determine the actual existence of the Central American Guitaristic Cultural Field.

**Keywords:** Guitar, Centroamérica, Cultural Field, Habits, Symbolic Capital, Relative Autonomy and Cultural Agents.

## Guitarras y guitarristas en Centroamérica

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 que este cordófono se ha desarrollado en muy variados espacios sociales, incluyendo aquellos populares que no son incluidos en la Historia de la Música.

Una larga historia da cuenta de su presencia en la región. Solo en la más reciente se constata 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 el guitarrista y compositor paraguayo Agustín Barrios, Mangoré, quien vivió entre 1930 y 1944 en Centroamérica. Durante su período de estancia compuso 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.

En Centroamérica, entre las décadas de 1940 y 1980, compositores no guitarristas compusieron obras para guitarra, entre ellas el *Concierto para Guitarra* (1957) de Luis Abraham Delgadillo en Nicaragua, *Toccatina* (1946) y *Ofrenda a Fernando Sors* (1959), del guatemalteco Enrique Solares e *Introspección* del salvadoreño Gilberto Orellana. En esta misma época se puede decir que se reafirmó la escuela mangoreana de guitarra en Centroamérica, pues discípulos como

Luis Felipe Rodríguez Rouanet en Guatemala; Cándido Morales, Jesús Quirós y René y Julio Andrino en El Salvador; Roberto Bracamonte (salvadoreño), Juan de Dios Trejos y Julia Martínez en Costa Rica; y otros guitarristas como el español Valentín Vielsa dieron clases de guitarra y formaron la generación de guitarristas que actualmente son el cuerpo docente de lo que podríamos denominar como la escuela guitarrística centroamericana.

Durante las décadas de 1970 y 1980 los guitarristas Luis Zumbado, Pablo Ortiz, Elvis Porras, Lastenia y Laura Carballo, Geovanni Rodríguez, Manfred Sauter y Mario Solera (Costa Rica); William Orbaugh (Guatemala); y Walter Quevedo-Osegueda (El Salvador) obtuvieron becas de estudio a Alemania (Quevedo y Orbaugh), Estados Unidos (Solera) y España (el resto). Al regreso, hacia finales de la década de 1980, organizaron los primeros festivales internacionales de guitarra, así como los primeros intercambios entre guitarristas de estos tres países. Ya para la década de los noventa se destaca la primera gira de conciertos por toda Centroamérica de la Orquesta de Guitarra de Costa Rica, realizada en 1996. Es a partir de esta gira que los y las guitarristas de estos tres países mantuvieron contacto y organizaron actividades conjuntas. Entre el 2007 y el 2009 se realizó un Concurso Anual Centroamericano de Guitarra en San Pedro Sula, Honduras, organizado por Luis Zumbado de Costa Rica, Julio Vásquez de Nicaragua, Francisco Carranza de Honduras y Walter Quevedo-Osegueda de El Salvador. Además, se consolidaron 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 2009 su XVI edición, con un total de 88 conciertos realizados, con la participación de 149 guitarristas extranjeros de 33 países del mundo, de 48 guitarristas solistas y 11 grupos de cámara costarricenses, lastimosamente en el 2012 se realizó la última edición, aunque para el 2014 surgió un nuevo festival con un concurso internacional de guitarra. Se ha dado una proliferación de escuelas privadas y públicas de formación de instrumentistas de todo tipo de estilos guitarrísticos, como la escuela privada de guitarra Centro de Integración Musical, de William Orgauth en Guatemala; la Fundación María Escalón de Núñez en El Salvador, donde Walter Quevedo-Osegueda dirige una Orquesta de Guitarras; la Escuela Superior de Guitarra, la Academia Editus e Innova Music School, fundadas en Costa Rica a fines del siglo pasado e inicios de este, donde se dan clases de guitarra clásica, guitarra flamenca y guitarra eléctrica.

Asimismo, se destaca la existencia de un amplio repertorio que va desde lo solístico y la música de cámara hasta conciertos para guitarra y orquesta dentro de los más variados estilos. Esta heterogeneidad musical del repertorio guitarrístico se refleja muy bien en los festivales internacionales de guitarra realizados en Centroamérica, los cuales se han caracterizado por la participación de guitarristas del jazz, del rock, de lenguajes tradicionales, de la música clásica, entre otros.



En Centroamérica el constante contacto entre los y las guitarristas, sobre todo de Guatemala, El Salvador y Costa Rica, a partir de 1940 con la presencia de Agustín Barrios, Mangoré, situación que no se dio en otros espacios musicales, se presentó de tal forma que se comenzaron a denotar elementos propios de la teoría del campo de Pierre Bourdieu. Por lo cual se propone la existencia de un *campo musical guitarrístico centroamericano*, aunque no necesariamente exista en general un campo musical centroamericano.

## La historia no contada de la guitarra en Centroamérica

La falta de sistematización y periodización de los hechos que dieron lugar a la conformación de un campo musical guitarrístico centroamericano es el principal motivo para desarrollar la presente investigación. Sobre todo tomando en cuenta que la guitarra es el único instrumento en torno al cual existe un campo musical en nuestra región.

La guitarra es un instrumento utilizado en Centroamérica desde el siglo XVI. Fue traída por los españoles conquistadores con una función evangelizadora, pero muy pronto se incorporó a las manifestaciones culturales de los pueblos como instrumento con fines recreativos. Entre los siglos XVII y XVIII se escribieron las primeras obras, en tablatura y pentagrama, así como el primer método de aprendizaje y construcción, lo cual da cuenta de la importancia que tenía en la Centroamérica colonial. Del siglo XIX se conocen métodos y obras escritas en pentagrama para este cordófono en Centroamérica.

A pesar de que existen pruebas documentales sobre la existencia y la utilidad de la guitarra desde el siglo XVI, la historia de la música centroamericana ha resaltado otras manifestaciones musicales que se dieron a partir de la música eclesiástica, en una línea de desarrollo que condujo a la música sinfónica. La guitarra se ocupó más bien de la música instrumental, del acompañamiento de danzas y cantos populares que se aglutinaron dentro de la denominada música profana, por desarrollarse fuera del ámbito religioso. El hecho de que la guitarra no fuera utilizada en las manifestaciones musicales que van de la música religiosa a la música sinfónica ha dado lugar a que se pase por alto la existencia de este cordófono en las Historias de la Música de diferentes países centroamericanos.

Durante mucho tiempo, los poderes políticos centroamericanos impulsaron el desarrollo de las bandas, las sinfónicas, los coros, las agrupaciones tradicionales de cámara (como los cuartetos de cuerda) y el piano como el instrumento solista por excelencia; también se desarrollaron composiciones de corte académico y/o religioso para estas agrupaciones. La conocida música tradicional de los pueblos, o folklórica, se comenzó a reconocer a fines del siglo XIX y principios del XX, como reforzamiento del desarrollo de los Estados-nación y como un

elemento exótico en la composición académica. Así, la recepción de la cultura musical fue impuesta desde la hegemonía política y religiosa.

Por otro lado, la guitarra no se acomodó solamente al mandato del poder religioso como elemento evangelizador, sino que penetró en la cultura popular y en el quehacer social; la guitarra era el instrumento con el cual el pueblo bailaba y cantaba. La recepción de la guitarra no fue impuesta desde el poder, sino impulsada naturalmente desde lo popular. El repertorio compuesto para este cordófono tiene características propias, como la inclusión de los ritmos tradicionales, incluyendo su rasgueo. Su presencia desde el siglo XVI, pero principalmente su auge y desarrollo a partir del siglo XX —desde la formación, la interpretación, la composición y la recepción— justifican la necesidad de estudiar la conformación del campo guitarrístico centroamericano.

## El campo cultural

El concepto central del presente trabajo es el *campo cultural* tomado de la teoría general de los campos de Pierre Bourdieu. El concepto de *campo intelectual* de Bourdieu es utilizado para la construcción del campo guitarrístico centroamericano y la dinámica de las relaciones que se dan entre los agentes que lo componen, sobre todo a partir del texto *Campo Intelectual y Proyecto Creador* (1967).<sup>1</sup>

Pierre Bourdieu definió el campo intelectual de la siguiente manera:

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 (1967, p. 2).

La teoría de los campos se aplica en escenarios donde se generan desafíos de poder, cuando lo que interesa es destacar cómo están organizados estos espacios y las posiciones que ocupan los diferentes agentes participantes; además, esta teoría analiza los ámbitos en los que se realizan actividades que implican un mínimo de prestigio como capital simbólico. Según Bourdieu, para construir un campo se deben identificar las formas de capital específico que operan en él, y para construir las formas de capital específico se debe conocer el campo. El

1 Otros libros del autor: *La Distinción; Las Reglas del Arte; Poder, Derecho y Clases Sociales; El Amor al Arte*. Y sobre el pensamiento de Bourdieu: *La sociología de Pierre Bourdieu* (Patrice Bonnewitz), *El Vocabulario de Bourdieu* (Chauvire et al); *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu* (Bernard Lahire); *Trabajar con Bourdieu* (Encrevé et al).

capital específico de un campo es a la vez la condición de entrada a ese campo, es el objeto y arma de la actividad de dicho campo (1967).

En el presente trabajo 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. El capital cultural puede concebirse como capital simbólico cuando se reconoce como una competencia o autoridad legítima que debe esgrimirse en todos los mercados en los que el capital económico no goza de pleno reconocimiento. 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.

El capital simbólico (prestigio) es el que prevalece en los diferentes campos artísticos que pueden organizarse en espacios de competencias y luchas por la conquista de dicho prestigio específico (Lahire, 2005). En el caso del mundo del arte se trataría de definir quiénes están legitimados para enunciar a los auténticos artistas, quiénes son los auténticos artistas, quiénes están en vías de ser auténticos artistas y quiénes son excluidos de ser auténticos artistas.

Por otra parte, Bourdieu señaló que el campo cultural se conforma a partir de las relaciones que se establecen entre los agentes de un sistema de producción intelectual, y agregó 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» (Bourdieu, 1967, p. 4).

Esta legitimidad cultural es dada por *agentes culturales* —individuales o colectivos— que actúan como instancias de consagración y difusión cultural, tales como casas editoras, teatros, instituciones de formación (por ejemplo, escuelas de arte y conservatorios), agrupaciones culturales, eventos culturales (conferencias, festivales, entre otros) e incluso personalidades consagradas del campo. Según Patrice Bonnewitz, estos agentes culturales son actuados (desde el interior del campo) en la misma medida en la que actúan (hacia el exterior) (Bonnewitz, 1998). 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 del campo, entre legitimados, en vías de legitimación y marginados; podrían a su vez participar como legitimadores de otros participantes durante las vías de consagración en el campo.

Así, en el *campo musical* de cada uno de los países centroamericanos la música clásica y la música religiosa están 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 alcanzó 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, sino al margen del campo musical. Aquí 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 ha dado el grado de autonomía necesario para la consolidación de lo que se ha denominado el campo guitarrístico centroamericano, independiente del campo más próximo, sea 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» (Bourdieu, 1967, p. 2). Es en lo interno del campo cultural que 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.

### **La guitarra: del campo musical centroamericano al campo guitarrístico centroamericano**

Desde la teoría de los campos, el análisis del desarrollo de la actividad musical, pedagógica y performativa desde la guitarra permite proponer como hipótesis que esta se ubicó inicialmente dentro del campo musical de cada país; no obstante, a su alrededor se fueron conformando relaciones entre sujetos particulares, independientes y autónomos del campo musical general. Este grado de autonomía y la definición de agentes culturales que se relacionaron exclusivamente a partir de la guitarra son algunas de las características que determinaron la existencia de un campo guitarrístico centroamericano.

Las primeras manifestaciones sobre la presencia de la guitarra en Centroamérica se encontraron a la llegada de los diferentes medios de evangelización, entre ellos los instrumentos musicales. Dentro de los primeros músicos que llegaron a América se encuentran vihuelistas<sup>2</sup> intérpretes de repertorio litúrgico, por lo que se ubicó como parte de los instrumentos de un campo musical en vías de conformación. Cuando la guitarra se utilizaba en las actividades sociales de los pobladores las autoridades españolas lo consideraban un instrumento musical desde el cual se propiciaban excesos y superficialidad en la música, incluso la relacionaban con la holgazanería de los niños y jóvenes, por lo cual comenzó a ser marginado del entonces campo musical en vías de conformación. Así reza en la cédula del 29 de julio de 1565 emitida por el Rey Felipe II:

2 La vihuela es antecesora de la guitarra. Durante la Colonia en América se denominó indistintamente como vihuela a la guitarra, sea de cuatro órdenes (cuerdas dobles) o cinco órdenes.

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 (...) De los dichos ynstrumentos 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, p. 24).

Por otra parte, desde la Conquista y la Colonia se conocieron los primeros constructores de cordófonos de esta región, y además se crearon otros instrumentos que incrementaron su organología. El historiador Dieter Lehnhoff documentó que el organista Gaspar Martínez también construyó instrumentos como violas y vihuelas, además construyó el órgano grande de la Catedral, alrededor de 1570 (Lehnhoff, 2005). Sáenz Poggio (1997) enumeró los tipos de guitarra que existían en Guatemala durante el siglo XIX: requinto, jarana, bandola y guitarrilla o tiple; y señaló que los principales constructores eran Mariano Álvarez y Vicente España.

Igualmente, la *guitarra de feria* es conocida por la población guatemalteca. Este instrumento tiene un tamaño parecido al de la vihuela, cuyas características son similares a las que se describen en la *Regla*. Este texto, al explicar cómo entrestar una vihuela, define las medidas y otros criterios para su construcción. Asimismo, Díaz del Castillo reconoció que en Guatemala se fabricaban «vihuelas muy buenas» (1992, p. 902), referencia que concuerda con el artículo *Carpintería y Ebanistería en el Siglo XIX* de Ignacio Solís (smd) acerca de las guitarras construidas en Totonicapán desde tiempos inmemoriales (citado por Rodríguez, 1992). Además, el *Cuaderno «Soy de Manuel Albares»*, que contiene ocho obras escritas con estilo renacentista y armonía tradicional, denota la existencia de un culto especial a este cordófono.

Los agentes culturales son los acreedores de un capital simbólico que en este caso está constituido por los premios nacionales y/o internacionales obtenidos, por los y las estudiantes que han obtenido premios nacionales y/o internacionales, 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, la producción fonográfica, entre otros. Los guitarristas con mayor capital simbólico en el campo guitarrístico centroamericano son Jorge Luis Zamora, guitarrista y docente de origen cubano, nacionalizado costarricense con unos quince años de radicar en este país, y Luis Zumbado, guitarrista, catedrático universitario y fundador del Festival Internacional de Guitarra. En Costa Rica le siguen los profesores-guitarristas de la Universidad de Costa Rica, Sede Central y de Palmares (Ramonet Rodríguez, Randall Dormamnd, Antonio Varela, Andrés Saborío), de la Universidad Nacional (Pablo Ortiz, Andrés Saborío y Nuria Zúñiga) y del Conservatorio de Castilla (Aldo Rodríguez, Fabián Arroyo, Fabrizio Barquero, Andrés Carballo, David

Calderón y Nuria Zúñiga); en El Salvador la Fundación María Escalón de Núñez (Walter Quevedo-Osegueda); y en Guatemala el Conservatorio de Música (Pedro Lázaro, Hugo Ordóñez y Julio García), el Centro de Integración Musical (William Orgauth), la Universidad de San Carlos y la Universidad Galileo Galilei.

Los agentes del sistema de producción cultural designan un conjunto de disposiciones en el que las prácticas se convierten en principios generadores de nuevas prácticas, esto se conoce con el nombre de *habitus*. Para Gabriel 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» ((García, en Bourdieu, 2001, p. 25). Bourdieu (2000) lo sintetizó como *principium imprtans ordinem ad actum* (principio que impone un orden a la acción).

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. Dentro del campo intelectual el *habitus* constituye una base de acciones que las personas valoran como naturales, así, los criterios de gusto, la manera de actuar, los gestos y el lenguaje son adquiridos y reproducidos por los miembros del campo.

Alrededor de la guitarra se gesta un *habitus* que se da a partir de las 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 guitarrístico centroamericano está conformado por lo que llamaré *subcampos-país*, de los cuales se destacan, por su antigüedad y volumen de producción, El Salvador, Guatemala y Costa Rica. Más recientemente, en Nicaragua y Honduras también han surgido agentes culturales alrededor de las relaciones que genera este cordófono.

Como parte del *habitus* del campo 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. Estas obras son incorporadas en los repertorios de las cátedras de guitarra o son designadas como obras obligatorias en los concursos nacionales, centroamericanos o internacionales, una de las formas en las que actúan las cátedras y los concursos de guitarra como instituciones legitimadoras de obras y compositores y compositoras.<sup>3</sup> La incorporación de elementos rítmicos y rasgueos de la tradición popular en el campo guitarrístico centroamericano se da dentro de la mencionada autonomía relativa, pues su campo más próximo, el campo musical, se caracteriza más bien por la prevalencia de otros elementos musicales más propios de la tradición europea de la música clásica.

3 Son generalmente guitarristas-compositores, característica del *habitus* del campo en estudio.

Otro elemento particular del habitus del campo guitarrístico centroamericano es la diversidad de estilos presentes en los festivales de guitarra, donde se pueden encontrar cordófonos como guitarras acústicas, electroacústicas o eléctricas y música clásica, folklórica, rock y flamenco. Esta diversidad constituye una regla que es fijada a lo interno del campo, de ahí que forme parte del habitus.

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

Para entender el funcionamiento interno del campo guitarrístico centroamericano se recurre a lo que Bourdieu denominó *estructura dinámica del campo intelectual*, que es precisamente el mencionado sistema de interacciones que se da entre una pluralidad de instancias, entre ellas: agentes aislados (como el creador intelectual), sistema de agentes (como el sistema de enseñanza, academias o cenáculos) que se definen en su ser y función por su posición en esta estructura y por el nivel de autoridad, que está siempre mediatizada por la interacción que ejercen o pretenden ejercer sobre un público y que apuestan en cierta medida, como árbitros de la competencia por la consagración o la legitimidad intelectual.

En la estructura dinámica del campo guitarrístico centroamericano durante su conformación se destacan sistemas de agentes en las escuelas particulares que inciden en la sistematización de métodos y la composición de un repertorio original para este cordófono. Dentro de los agentes individuales hay maestros privados, tanto de ejecución como de construcción, y personajes como Agustín Barrios, Mangoré.

Actualmente, la estructura dinámica del campo guitarrístico centroamericano está conformada por los y las guitarristas profesionales que a su vez son docentes de guitarra en instituciones de formación media o profesional, públicas o privadas, y que también dirigen y producen los festivales y concursos nacionales, centroamericanos y/o internacionales de guitarra realizados en los países en 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 están en pugna constante por ocupar un espacio legítimo en el campo guitarrístico en estudio.

Como ya se ha indicado, la reconstrucción de una historia de la guitarra en Centroamérica se retrotrae hasta las épocas 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, se crean el primer método y las primeras obras<sup>4</sup> para este cordófono.

4 Estas obras son escritas en tablatura, que fue el sistema de notación que se utilizó hasta el siglo XVIII.

En las épocas posteriores a la Independencia este cordófono ingresó a las casas aristocráticas donde las señoritas aprendían a cocinar, a coser y a tocar algún instrumento, entre ellos la guitarra con la que entretenían las veladas familiares. Mientras tanto también continuaba presente en las actividades de las clases más populares. Ya para inicios del siglo XX varios países centroamericanos fueron incluidos en las giras de conciertos de conocidos guitarristas sudamericanos y europeos. En la década de 1930 llegó Agustín Barrios, Mangoré, que se puede considerar el primer agente cultural, pues creó lo que se denominaría como una 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 comenzó a ser reconocida como un instrumento de concierto y que aceleró su proceso hacia la consolidación de lo que hoy se denomina como campo guitarrístico centroamericano. Por primera vez la guitarra se escuchó en el espacio de legitimación y mayor consagración del arte clásico, sea el teatro. Mangoré fue el primer guitarrista que interpretó este cordófono en las más importantes salas de conciertos de los países centroamericanos. Por ello, esta época se considera como el momento en el que el campo guitarrístico centroamericano se encontraba *en vías de legitimación*, pues los agentes consagrados buscaron o recurrieron a mecanismos de legitimación, como la conquista de espacios tradicionalmente legitimados (como el teatro), la composición de un repertorio original y métodos de estudio como el *Método de Salvador Calderón* (Calderón, 1910), en El Salvador.

Desde la muerte de Mangoré hasta los años noventa del siglo pasado, sus discípulos se encargaron de difundir su técnica guitarrística, sobre todo en El Salvador, Costa Rica y Guatemala. Descubrieron jóvenes talentos de la guitarra y mantuvieron la presencia de este cordófono dentro del campo musical centroamericano. La llegada de guitarristas europeos (Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia y Valentín Vielsa) y sudamericanos (María Luisa Anido) perpetuaron la guitarra en los escenarios nacionales (teatros), además algunos de ellos colaboraron en la enseñanza del instrumento.

El otro gran momento de la guitarra se dio alrededor de los años ochenta del siglo pasado, cuando varios jóvenes guitarristas centroamericanos viajaron a realizar estudios especializados en Estados Unidos, España y Alemania; a su regreso conjugaron su labor artística con la práctica docente. Estos mismos guitarristas se constituyeron en agentes culturales, pues, además de las labores mencionadas, organizaron concursos, festivales y seminarios y fomentaron la composición de repertorio centroamericano para guitarra; instituciones que, 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 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 dieron 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 Nacional crearon las cátedras de guitarra y se agregaron como nuevos sistemas de agentes culturales de legitimación. El Festival Internacional de Guitarra, junto con su fundador Luis Zumbado —quien diseña y selecciona los programas y las personas participantes en cada festival—, constituye otro de los espacios de legitimación de los y las guitarristas costarricenses. La mayoría de guitarristas profesionales han tenido participaciones como solistas o como integrantes de agrupaciones. Este festival es la institución más reconocida en el subcampo guitarrístico costarricense, por lo tanto ocupa el nivel más alto como agente cultural, y, asimismo, es utilizado como una forma de consagración tanto de guitarristas nacionales como centroamericanos. Este festival desde sus inicios se ha realizado en el Teatro Nacional, institución legitimadora del arte costarricense en general, por lo cual también legitima el Festival Internacional de Guitarra.

El profesor y la profesora de guitarra de las cátedras de guitarra sin duda son agentes culturales individuales que entran en el juego de fuerzas por el reconocimiento y la fama que adquieren a partir de sus estudiantes. Así, Jorge Luis Zamora, posiblemente el agente cultural individual de más alta jerarquía y el que ostenta el mayor capital simbólico del campo, está dentro del circuito de los reconocidos guitarristas internacionales; tiene a su haber estudiantes ganadores de concursos nacionales e internacionales, trabaja en las dos universidades (UCR y UNA) y en el Conservatorio de Castella. Los y las guitarristas en formación quieren ser sus estudiantes, incluso a nivel privado.

En El Salvador Agustín Barrios<sup>5</sup> fue el primer agente cultural en un subcampo aún en vías de legitimación, antes solo existía como repertorio el *Método de Salvador Calderón* (1910) y *Piezas Íntimas* (1883) de Rafael Olmedo. Luego de su muerte, en 1944, sus discípulos dieron clases de guitarra y conformaron 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, 27 de enero de 2007 y 20 de enero de 2008). Indicó que para tener credibilidad como profesor de guitarra era necesario autodenominarse discípulo de Mangoré. Posteriormente, la referencia era que se había estudiado con un discípulo de Barrios.

Para centralizar toda la riqueza musical dejada por Mangoré se creó en la Fundación María de Escalón una escuela de guitarra dirigida por Quevedo-Osegueda,

5 El nombre de Agustín Barrios tiene un gran capital simbólico a nivel mundial.

esta fue la primera instancia de legitimación de la guitarra; posteriormente se amplió a la Sinfónica Nacional y al Festival de Música Contemporánea. El referente de Mangoré, tanto en la formación como en el estilo compositivo para guitarra, se rompió con la *Sonatina* de Germán Cáceres,<sup>6</sup> creada en 1982, primera obra escrita en un lenguaje contemporáneo. A partir de entonces guitarristas y compositores para guitarra superaron el neorromanticismo mangoreano para enfilarse hacia nuevas posturas estilísticas.

Actualmente, el subcampo guitarrístico salvadoreño tiene como agentes institucionales legitimadores la Orquesta de Guitarras de la Fundación María de Escalón, el Festival de Música Contemporánea y la Orquesta Sinfónica Nacional, a los que solo acceden los considerados mejores guitarristas salvadoreños. Aún este país no cuenta con una formación a nivel profesional, por lo que las personas que quieran avanzar en sus estudios en la guitarra deberán ir a Costa Rica (Universidad Nacional) o a Cuba (a la Escuela Nacional de Arte -ENA-, o al Instituto Superior de Arte -ISA-), como las metas más próximas. Walter Quevedo-Osegueda es el agente cultural individual como guitarrista y docente consagrado; los y las jóvenes guitarristas de El Salvador han sido o son estudiantes suyos. Por otra parte, German Cáceres, compositor y Director de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Festival de Música Contemporánea, al seleccionar guitarristas que toquen su música en estos espacios los canoniza y legitima.

En el caso de Guatemala, su definición como centro del Reino de Guatemala hizo que tuviera la más temprana participación en la conformación de sistemas en las vías de legitimación del campo guitarrístico centroamericano; empero, este ha sido más lento y actualmente se puede decir que es el espacio menos consolidado de este campo. El Conservatorio de Música ha sido un espacio de formación de guitarristas, a un nivel medio. Este conservatorio ha tenido como profesores a reconocidos guitarristas guatemaltecos, pero, por problemas internos y falta de apoyo gubernamental, no se ha consolidado como un verdadero agente institucional legitimador. El primer guitarrista reconocido internacionalmente es William Orbaugh, quien actualmente se puede catalogar como el único agente legitimador de este subcampo, 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 denominada Centro de Integración Musical, además tiene una orquesta de guitarra y es el creador y Director del Festival Internacional de Guitarra. En el ámbito cultural se reconoce a Joséaugusto (sic) Mejía y a Antonio Consenza, guitarristas de nivel medio, como los «grandes guitarristas guatemaltecos». Ambos viven en Europa.

En la composición se desarrolla un estilo contemporáneo en compositores no guitarristas legitimados en el campo musical guatemalteco, como Dieter Lehnhoff y Enrique Anleu, este último tiene dos obras sinfónicas inéditas con

6 Compositor, oboísta y director orquestal (El Salvador, 1954)

guitarra solista. El Festival Internacional de Guitarras, el guitarrista William Orbaugh y los compositores Dieter Lehnohff y Enrique Anleu pueden considerarse los agentes legitimados actuales de este subcampo guitarrístico, pero el festival sin duda es el que está mejor posicionado.

La incorporación de Nicaragua y Honduras al campo guitarrístico centroamericano apenas se está iniciando; ambos países han creado un Festival Internacional de Guitarra, aunque, al igual que El Salvador y Guatemala, no tienen carrera para la formación profesional de guitarristas.

Nicaragua aportó un elemento trascendente a las vías de legitimación de la guitarra en Centroamérica: el primer concierto para guitarra y orquesta creado en Centroamérica, del compositor nicaragüense Luis Abraham Delgadillo.<sup>7</sup> Este compositor cuenta con una orquesta de guitarras que 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 guitarrístico centroamericano. Actualmente está organizando el primer Concurso Infantil de Guitarra.

Honduras fue sede del Concurso Centroamericano de Guitarra, que reúne a los y las mejores guitarristas de nuestra región cuya edad no supere los veintiocho años. Este concurso se organizó por tres años consecutivos y todas las ediciones fueron ganadas por Costa Rica.

Además, cabe destacar que Honduras tiene tres guitarristas de nivel internacional: Rafael Umazor, Francisco Carranza y Eduardo Acosta,<sup>8</sup> quienes están formando jóvenes guitarristas en su país.

## A manera de conclusión

Cada uno de los países centroamericanos, desde la estadia de Barrios, forman parte de lo que es el campo guitarrístico centroamericano. La unidad del campo se dio porque Agustín Barrios, Mangoré, vivió en Guatemala, El Salvador y Costa Rica y dejó 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 hizo una gira de conciertos por los principales escenarios de cada uno de los países de la región. Además de eso, se dio un intercambio de experiencias pedagógicas y musicales entre las personas integrantes de los subcampos de cada país. Al ser Costa Rica el único país que tiene formación profesional universitaria en Guitarra, se desplazan, por recomendación de sus profesores nacionales, estudiantes de guitarra de los países centroamericanos. En Guatemala, desde hace unos tres años, hay

7 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 2008.

8 Estudió, se graduó y trabajó en la Universidad de Costa Rica.

abiertas varias maestrías en instrumento musical y en otras cuestiones musicales, en la Universidad de San Carlos y la Universidad Galileo Galilei. El Concurso Centroamericano de Guitarras, realizado en Honduras, fue organizado por Luis Zumbado de Costa Rica, Julio Vásquez de Nicaragua, Walter Quevedo-Osegueda de El Salvador y Francisco Carranza de Honduras, por lo que es un concurso que unifica desde su estructura inicial a toda la región, un ejemplo más para sustentar la existencia de un campo guitarrístico centroamericano.

En síntesis, las principales nociones de la teoría de los campos de Bourdieu son utilizadas para definir cómo se relacionan las fuerzas en pugna por alcanzar las máximas jerarquías del campo guitarrístico centroamericano, teniendo en cuenta que los agentes culturales se centran en los festivales y los concursos (centroamericanos o internacionales) de guitarra, las escuelas públicas o privadas de formación en el instrumento, los profesores más destacados (cuyos discípulos hayan ganado concursos), los compositores guitarristas y no guitarristas y los guitarristas consagrados o en vías de consagración (que dan o que participan en más conciertos, o que tienen más concursos ganados), dentro de 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 los usos de este cordófono que están legitimados por ellos.

## Referencias

- Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez (s. f.). *Cuaderno «Soy de Manuel Albares»* (19 facsímiles). Guatemala. S. m. d.
- Bonnewitz, P. (1998). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Bourdieu, P. (1967). Campo Cultural y proyecto creador. En M., Barbuc (ed.), *Problemas del estructuralismo* (pp. 9-50). México: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao, España: Desclée.
- Díaz del Castillo, B. (1992). *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Madrid, España: Editorial Planeta.
- Lahire, B. (2005). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Lehnhoff, D. (2005). *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Editorial Galería Guatemala.
- Museo del Libro Antiguo (s. f.). *Regla para entrastar, afinar y ejecutar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese* (56 facsímiles). S. m. d.

Quevedo, W. (27 de enero de 2007 y 20 de enero de 2008). Entrevista personal. Fundación María de Escalón, San Salvador.

Rodríguez, L. A. (1992). *Un manuscrito antiguo denominado «Regla para entrar, afinar y ejecutar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese»*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia, Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala.

Sáenz, J. (1997). *Historia de la Música Guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1887*. Guatemala: Editorial Cultura.

### **Métodos y Partituras**

Delgadillo, Luis Abraham. *Concierto para guitarra* (1957). s.m.d

Olmedo, Rafael (2006). *9 Piezas Íntimas para guitarra sola* (1883). San Salvador: Cuadernos de Música Salvadoreña. Volumen 11.

Orellana, Gilberto (2001). *Introspección*. San Salvador: Cuadernos de Música Salvadoreña, volumen 5.

Solares, Enrique (1959). *Ofrenda a Fernando Sors*. Bélgica: Editions METROPOLIS. s.m.d.

Solares, Enrique (1946). *Toccatina*. Bélgica: Editions METROPOLIS. s.m.d.

### **Manuscritos**

Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez (s. f.). *Cuaderno «Soy de Manuel Albares»* (19 facsímiles). Guatemala. S. m. d.

Calderón, Salvador. *Tratado*. Nueva San Salvador. 1910, s.m.d.

Cáceres, German. *Sonatina* (1982). s.m.d