DOI 10.20504/opus2025.31.48

Presentación del dossier “Historias, agencias y apropiaciones de la guitarra en América Latina”

La guitarra en América Latina: Agencias, tensiones y nuevos horizontes de investigación

El presente dossier no se presenta como un manifiesto unívoco, sino como una articulación de perspectivas críticas divergentes. Esta pluralidad, lejos de constituir una fragmentación metodológica, se establece deliberadamente como su eje epistemológico: las contribuciones aquí reunidas operan en el territorio de tránsito, situándose entre la musicología histórica —que se ha centrado tradicionalmente en el repertorio, el archivo y la escuela— y una disciplina ampliada[1], que presta atención a las materialidades, las ecologías y las políticas del sonido.

Esta tensión dialéctica define la naturaleza del volumen: más que una colección de estudios sobre la guitarra, se propone como un laboratorio de pensamiento en el que confluyen la musicología, la antropología, la acústica, los estudios culturales y la praxis artística. La coherencia conceptual se basa en el reconocimiento del instrumento no como un mero objeto sonoro inerte, sino como un agente cultural; una entidad integrada en complejas redes de memoria, trabajo, tecnología y poder.

Lejos de postular una narrativa unitaria, el conjunto de textos invita a abordar la coexistencia de perspectivas como una curaduría consciente del conflicto teórico. No se busca alcanzar una síntesis forzada, sino examinar las fricciones que surgen cuando diferentes lenguajes analíticos y sensibilidades culturales giran en torno a un mismo objeto. En este sentido, las tensiones entre archivo e improvisación, academia y prácticas populares, o entre Europa y América Latina no son obstáculos, sino fuerzas críticas que permiten comprender cómo la guitarra actúa simultáneamente como materia y metáfora, como sonido y discurso.

El resultado no pretende establecer una definición normativa ni imponer un canon. El objetivo es trazar, mediante un esfuerzo colaborativo, un mapa en construcción, un campo en el que se difuminan los límites disciplinarios para dar paso a un pensamiento situado, atento tanto a la historia como a sus silencios. Así, la guitarra no se presenta entonces como emblema o un pretexto, sino como una herramienta para interpretar las dinámicas socioculturales: un artefacto que encarna las disputas entre tradición y modernidad, artesanía y digitalización, identidad y globalización. Por tanto, la presente compilación no ofrece una conclusión cerrada, sino un territorio en disputa, y es en esa apertura donde radica su apuesta política: reconocer que la diversidad epistemológica revitaliza el campo y desplaza la mirada hacia los márgenes, las materialidades y las resonancias donde lo musical se reescribe como práctica cultural, social y ecológica.

[1] Aunque la etnomusicología amplió el horizonte de la musicología histórica al incorporar el contexto sociocultural y la oralidad, superando la tiranía de la partitura, a menudo permanece anclada en un paradigma antropocéntrico. Para la etnomusicología tradicional, el instrumento sigue siendo un artefacto pasivo que refleja la cultura humana. Propuestas como la ecomusicología van más allá y buscan dar un giro ontológico: no sólo estudiar la cultura que rodea al instrumento, sino entender el propio instrumento como un agente material que configura, limita y posibilita esa cultura.

SPENCER, Christian Alex; Llanos, Fernando Elías. Presentación del dossier “Historias, agencias y apropiaciones de la guitarra en América Latina”. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253148, p. 1-10, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.48
Recebido em 23/12/2025, aprovado em 23/12/2025, publicado em 26/12/2025

1. Del objeto pasivo a la agencia política

Es necesario advertir que, pese a los recientes giros críticos, en ciertos sectores de la disciplina persiste una inercia discursiva que, amparada en la prudencia metodológica y en una supuesta neutralidad analítica, corre el riesgo de reproducir los mismos mecanismos de control simbólicos que pretende examinar. Se trata de una "retórica de la distancia", una postura epistemológica que a menudo elude el compromiso político refugiándose en la descripción fenomenológica. Tal síntoma, identificable como una asepsia académica, tiende a reducir al investigador a la figura de un cronista de lo evidente, limitándose a constatar las estructuras de poder sin cuestionarlas. En este contexto, el uso de eufemismos como "tensión" o "incomodidad" a menudo sustituye a los conceptos estructurales que definen el conflicto, como el racismo sistémico, la estratificación clasista y el moralismo eurocéntrico. El resultado es una narrativa que, con apariencia de rigor científico, puede perpetuar la inercia del privilegio al observar el conflicto social sin asumir la responsabilidad de nombrarlo[2].

La neutralidad, en este sentido, no es una posición inocua, sino una tecnología del consenso. La investigación que reclama una objetividad absoluta suele alinearse, a menudo de forma inadvertida, con la gramática del poder hegemónico. Desde esta perspectiva, la historia se presenta como un proceso despersonalizado, una cronología de hechos sin actores ni responsabilidades. En su afán por eludir el juicio de valor, el discurso académico valida implícitamente el orden social que describe. Esta paradoja revela la ironía fundamental de cierta tradición positivista: su búsqueda de pureza epistemológica la convierte en un eficaz artefacto de legitimación del *statu quo*.

Paralelamente a esta asepsia ética, se mantiene la herencia del positivismo organológico, que sigue considerando los instrumentos musicales como objetos inertes, taxonómicamente clasificables y sin fricción simbólica. Bajo este paradigma, la musicología histórica ejerce una función eminentemente museística: describir, catalogar y preservar. Estos objetos, confinados en vitrinas conceptuales, se reducen a su morfología, su acústica o la linealidad de sus escuelas de construcción. La partitura se mantiene como la medida última de legitimidad y la notación musical se considera el único modo válido de existencia ontológica. El resultado es una arqueología de sonidos ausentes, una ciencia centrada en la materialidad estática del objeto disecado.

Este enfoque no solo es metodológicamente limitado, sino también inherentemente político. Su aparente universalismo encubre una geopolítica del conocimiento que define "lo musical" desde el Norte Global. La disertación histórica de los entes sonoros se construye así como una cartografía de centros y periferias, donde los gentilicios —"brasileña", "peruana", "mexicana"— funcionan como marcadores de una alteridad controlada. Se enuncia la diversidad, pero no siempre se problematiza; a menudo se exhibe como cuota de inclusión mientras se reafirma la autoridad del canon occidental[3]. En última instancia, esta práctica corre el peligro de no estudiar los instrumentos, sino de domesticarlos e insertarlos en una retórica de progreso que los convierte en emblemas de un ideal civilizatorio anclado en la estética del siglo XVIII o en el formalismo del siglo XIX.

Esta violencia epistémica opera mediante mecanismos de exclusión sistemática. Al reducir el artefacto a su estructura física o a su repertorio canónico, se anula su agencia, se invisibilizan las prácticas de transmisión oral y se disuelve la memoria colectiva que lo habita. Se ignora que el objeto sonoro no es

[2] Véase Prando (2025).

[3] Véase Díaz-Santana (2025).

un receptáculo pasivo, sino un mediador entre cuerpos, territorios y saberes. Lejos de ser un simple artefacto, el instrumento constituye una forma de pensamiento encarnado: una tecnología de afecto, resistencia e intercambio social. Despojarlo de esta dimensión vital equivale a sustraerle su historicidad y, con ella, su potencia política.

Frente a estas tendencias, se impone la necesidad de una organología expandida, capaz de articular las dimensiones materiales, sociales y ecológicas del sonido. Se requiere una disciplina que trascienda el purismo académico y asuma la "contaminación" entre lo científico, lo artesanal y lo político como condición de posibilidad del conocimiento. Los instrumentos deben comprenderse como nodos dentro de una red de fuerzas —humanas y no humanas— en la que convergen el trabajo, el deseo, la memoria y la tecnología. Su estudio exige, por tanto, una postura situada y crítica, que reconozca cómo cada elemento material y cada gesto interpretativo están marcados por historias de extractivismo, comercio colonial y resistencia cultural.

El objetivo no es ampliar el corpus añadiendo "casos periféricos" a una narrativa preexistente, sino desmantelar la epistemología que permitió la imposición de dicha narrativa. La tarea de la musicología contemporánea no reside en custodiar el patrimonio, sino en cuestionar los silencios del archivo; no en preservar la pureza del objeto, sino en explorar las impurezas del sonido. Solo así será posible restituir al instrumento su condición de sujeto histórico, comprendiéndolo no como un vestigio del pasado, sino como un interlocutor activo del presente.

En este sentido, conviene recordar que, cada vez que se escribe una "historia de la guitarra"[4] (en cualquier parte del mundo), se está construyendo una ficción de universalidad destinada a validar una autoridad estética que se presenta como neutral[5]. La historiografía tradicional ha preferido con frecuencia narrar la historia de las élites que tocaron y escribieron para este instrumento, borrando deliberadamente las redes materiales, políticas y afectivas que hicieron posible su existencia y olvidando de paso el uso que le dieron los sectores populares[6]. En nombre de la "música culta", se consagra una visión moralista y universalista que disfraza la desigualdad como mérito y la hegemonía como canon.

Incluso ciertos enfoques que se presentan como alternativos —por ejemplo, aquellos que recurren a categorías de hibridación o segregación para explicar los cruces culturales— pueden terminar, si no se articulan de manera crítica, reabsorbiendo la agencia instrumental en una macroestructura simbólica[7]. Aunque tales enfoques avanzan al situar el instrumento en un contexto social, corren el riesgo de subordinarlo a narrativas estructuralistas que lo conciben como un indicador pasivo de las dinámicas humanas. La musicología que continúe construyendo una "historia de la guitarra" estará construyendo una historia de las instituciones que la legitimaron, a partir de narrativas que naturalizan la idea de que la Guitarra —con mayúscula y sin apellidos— es un objeto esencialmente europeo, blanco y escolarizado, reduciendo el instrumento a un vehículo de obras maestras, sin dimensión política, ecológica y popular.

Esta compilación pretende revertir esta tendencia y abandonar la comodidad del archivo para escuchar el murmullo de la materia: la vibración del instrumento como un campo de disputa, donde se condensan la historia y el presente. En el cruce entre sonido, cuerpo y política, comienza la verdadera

[4] Aunque hablamos de la guitarra, estamos refiriéndonos a una operación que se aplica perfectamente a cualquier otro instrumento musical.

[5] Véase Martín-Gil (2023).

[6] Véase Salinas (2000) y Martín-Gil (2023).

[7] Cf. Reily (2001).

historia de los instrumentos: la que no se escribe, sino la que se toca, la materialidad que no representa la historia, sino que la ejecuta. Reconocemos al instrumento, en particular a la guitarra, como un agente ontológico, es decir, como un actor que performa la historia, la encarna y la transforma en prácticas culturales masivas o individuales, en el ámbito público o privado, entre el pueblo o la élite.

2. Ubicuidad, materialidad y política del instrumento

Bajo estas premisas teóricas, resulta ineludible examinar la materialidad concreta del instrumento en la región. La guitarra se erige hoy en día como el cordófono con mayor presencia en América Latina, consolidando una presencia transversal que abarca desde la academia y la industria cultural hasta las prácticas comunitarias. Sin embargo, su relevancia no debe interpretarse únicamente en términos de popularidad estadística, sino de agencia social: en los últimos dos siglos, el instrumento ha actuado como un dispositivo aglutinador, un nodo capaz de articular redes de interacción humana heredadas de la tradición de los cordófonos luso-hispanos.

Esta capacidad de articulación social se sustenta, a su vez, en una gran plasticidad sonora. Su versatilidad armónica y melódica ha permitido la aparición de repertorios muy diversos, impulsando tanto carreras en solitario como prácticas de acompañamiento que mantienen un diálogo constante con la industria fonográfica. En este mismo engranaje, la labor de lauderos y constructores no se ha limitado a la fabricación, sino que ha constituido un campo de experimentación técnica. A través de constantes mutaciones organológicas y adaptaciones ergonómicas, estos profesionales han ampliado las posibilidades expresivas del instrumento, demostrando que la evolución de la guitarra es tanto estética como tecnológica.

Ahora bien, esta dimensión artesanal no opera en el vacío, sino que inscribe a la guitarra como un objeto de consumo cultural dentro de complejas cadenas globales de valor. La industria que la sustenta, que abarca desde la extracción de maderas hasta la manufactura de cuerdas y accesorios, revela flujos comerciales transnacionales que vinculan el Sur Global con los mercados del Norte (Estados Unidos, Europa) y, más recientemente, con la producción asiática. La existencia de enclaves productivos especializados (clústeres artesanales), como Paracho en México o El Tocuyo en Venezuela, evidencia una economía política del instrumento que es, a la vez, local y global. Esta masificación, acelerada por la portabilidad histórica de la vihuela y la posterior estandarización industrial, ha posicionado a la guitarra como uno de los bienes culturales más rentables y circulados del último siglo. Sin embargo, esta omnipresencia material contrasta con una invisibilidad estadística sistemática: la ausencia de indicadores sobre la tenencia de instrumentos en los censos de población de la región impide dimensionar la verdadera capilaridad de una práctica que es, a la vez, doméstica y profesional[8].

Por último, esta omnipresencia material y mercantil tiene un correlato político decisivo en los sistemas educativos. La inclusión de la guitarra en los currículos oficiales y en las políticas públicas de la región

[8] Es imperativo señalar la urgencia de incluir la tenencia de instrumentos musicales —sin distinción de categoría o familia— en los censos nacionales de población y vivienda de América Latina. Las encuestas de consumo cultural miden el "hábito" (la acción de tocar) pero sólo el censo puede medir la "infraestructura cultural" instalada en los hogares. La inclusión de esta información estadística para todo el espectro instrumental permitiría, por primera vez, realizar una cartografía científica de la realidad sonora regional. Solo bajo este marco comparativo sería posible validar empíricamente la hipótesis de la ubicuidad de la guitarra frente a otros instrumentos o, por el contrario, descubrir la vitalidad de otros cordófonos, aerófonos o idiófonos que hoy permanecen invisibles en los datos oficiales. De este modo, se lograría pasar de la intuición musicológica a la certeza sociológica.

responde no solo a criterios de accesibilidad económica, sino también a su función como herramienta para la construcción de su identidad. Históricamente, el instrumento ha servido como el "dialecto principal" para la codificación y transmisión de los géneros nacionales durante los siglos XIX y XX. Lejos de ser apenas un reflejo pasivo del "alma de los pueblos", la guitarra ha actuado como una tecnología de subjetivación mediante la cual las naciones latinoamericanas representan, negocian y disputan sus narrativas de identidad colectiva.

3. Estado del arte y vacíos epistémicos

La consolidación de un campo de estudios específico en torno a la guitarra (y su equivalente lusófono, el *violão*) ha experimentado un crecimiento exponencial en las últimas décadas. Este auge editorial trasciende hoy el formato tradicional del método o la partitura y se adentra en la historiografía crítica, abarcando desde monografías y artículos hasta tesis doctorales que han logrado institucionalizar el objeto de estudio en los sistemas universitarios de Brasil, Argentina, Perú, México y Chile[9]. Esta expansión no sólo ha sido geográfica, sino también organológica, ya que el ensanchamiento del ámbito ha propiciado una apertura hacia otros cordófonos latinoamericanos, como el guitarrón chileno, el cuatro venezolano, el tiple, el bajo sexto o el charango, integrando así perspectivas procedentes de la etnomusicología histórica y los estudios de música popular[10].

Este *corpus* emergente no surge de la nada, sino que establece conexiones —a menudo asincrónicas— con la renovación teórica angloparlante representada por textos fundacionales como *Guitar Cultures* o *The New Guitarscape*[11]. Esta línea de pensamiento, que ha explorado la dimensión tecnológica y sociocultural del instrumento, desde sus hitos industriales hasta su electrificación, es el marco desde el que nos desplazamos decididamente desde la descripción morfológica hacia el análisis de la guitarra como artefacto cultural y ente de mediación[12]. Desde esta perspectiva, el instrumento deja de analizarse únicamente como objeto físico performado para comprenderse como mercancía, tecnología y símbolo de identidad, inserto en procesos globales de circulación de diseños y sonoridades que vinculan a músicos, luthieres y comunidades en redes complejas de significado.

Haciendo eco de este giro material y simbólico, el presente volumen cuestiona la primacía de la figura del "solista virtuoso" —una construcción heredada del concierto burgués iniciado durante el siglo XVIII y ampliamente desarrollado en el siglo XIX— para visibilizar una realidad performativa fundamentalmente colectiva. Entendemos que la práctica de la guitarra opera históricamente como un dispositivo de sociabilidad: desde los espacios laborales hasta los rituales festivos, el instrumento actúa como un nodo que articula lo comunitario. Investigaciones recientes, como las incluidas en este volumen (Karmy y Soto), demuestran de hecho cómo la guitarra ha funcionado como capital de trabajo y herramienta

[9] Véase Plesch (1996) y Olmello (2020) en Argentina; Llanos (2019) en Perú; Valdebenito (2012 y 2018) y Spencer (2000) en Chile; Taborda, (2011), Amorim y Martelli (2023), Llanos (2018) en Brasil; Ramírez, Martínez (2024) en México.

[10] Véase Alarcón y Sancy (2009), Peñín y Lozano (1998), Díaz-Santana (2025) y Mendívil (2018).

[11] Véase Bennett y Dawe (2001) y Dawe (2010, 2013).

[12] Si bien las obras de Waksman (1999) y Millard (2004) son fundamentales para comprender la guitarra eléctrica como una tecnología de identidad y un ícono de la modernidad industrial, este dossier se centra principalmente en la guitarra analógica de tradición clásica. No obstante, esta delimitación no es excluyente, sino que busca profundizar en la materialidad específica de lo "acústico" bajo las mismas lentes críticas que la historiografía anglosajona ha aplicado al mundo eléctrico, reconociendo un diálogo fluido en el sentido más amplio de "lo guitarrístico" como fenómeno trans-histórico.

de concienciación gremial en sindicatos y organizaciones políticas. En estos contextos, el instrumento no es sólo un "animador" del ocio, sino un agente de organización social y transmisión ideológica.

No obstante, la vitalidad del campo no debe ocultar sus deudas. Persisten notables asimetrías entre el impacto social del instrumento y su teorización académica, que ponen de manifiesto vacíos significativos en torno a las prácticas regionales no hegemónicas, las tensiones de mercado, las brechas de género y las nuevas organologías experimentales. Estos trabajos pretenden abordar dichas ausencias, retomando debates clásicos (nacionalismo, identidad) pero reinterpretándolos desde nuevas lentes críticas que permitan dimensionar al instrumento en su totalidad: como un objeto cultural global atravesado por conflictos de clase, raza y poder.

4. Estructura, agencias y decolonialidad

La arquitectura de este cuerpo de estudios se articula en cuatro ejes estratégicos: “Patrimonios, historias y nacionalismos”; “Experimentalismos, organologías y tecnologías”; “Identidad, género y subjetividades”; y “Folclore, guitarra y decolonialidad”. Esta organización trasciende la mera distribución temática para materializar la doble apuesta epistemológica del volumen: por un lado, ejercer una vigilancia historiográfica crítica sobre el archivo y la memoria; y por otro, desplegar una sociología del instrumento que supere su definición acústica y lo examine como generador de significados intersubjetivos.

4.1. Patrimonios, historias y nacionalismos

La primera sección aborda los procesos de construcción del canon y las tensiones entre la legitimidad académica y la industria cultural. Jarbas inicia este recorrido examinando la "territorialización del oficio" en el Río de Janeiro de los siglos XVIII y XIX, y analiza la transición del sistema corporativo de gremios al mercado liberal. Su estudio revela que los talleres de *violeiros* no solo producían instrumentos, sino que también constituían redes de identidad y economías culturales que sentaron las bases de una "cultura de la guitarra" antes de su formalización académica.

Sin embargo, esta base popular entra en conflicto al enfrentarse a los ideales de la modernidad. Si Jarbas ilumina la consolidación del oficio, Soto y Karmy, por su parte, rescatan la figura de Francisco "Paco" Sanz en el Chile de 1913 y exponen sus márgenes. Su actuación híbrida, que combinaba concertismo clásico y ventriloquía, puso en tensión los mecanismos de distinción cultural. Al situarlo en una modernización urbana incipiente, los autores demuestran que su asociación con el espectáculo de variedades motivó su borrado de la historiografía, poniendo en evidencia los sesgos de clase del archivo.

Esta lógica de depuración no fue un accidente, sino una política estética, tal y como argumenta Olmello al problematizar el nacionalismo musical argentino. Su análisis sostiene que la normativa prescriptiva de figuras como Alberto Williams marginó deliberadamente a la guitarra por sus connotaciones populares, consolidando un canon de obras "adecentadas" mediante la transcripción pianística y relegando al cordófono a una alteridad folclórica.

4.2. Experimentalismos, organologías y tecnologías

Este eje agrupa investigaciones que desafían las narrativas lineales y la taxonomía del material estático. Arrivillaga cuestiona la historiografía guatemalteca al incorporar el elemento indígena como factor contrahegemónico, mientras que Alvear relativiza la supuesta ruptura de la música experimental latinoamericana, y señala su dependencia de las convenciones globales (cageanas) más que de una verdadera disidencia estética.

Profundizando en este desplazamiento crítico, Llanos traslada el análisis desde los discursos hasta la propia dimensión física, y examina la evolución de la organología desde los modelos clasificatorios clásicos hasta enfoques que conciben los instrumentos como agentes socioculturales activos. Mediante aportaciones del nuevo materialismo, la ecomusicología y la teoría del actor-red, propone una organología crítica que reconoce la agencia de la guitarra en los procesos culturales y, fundamentalmente, ecológicos.

Esta preocupación por la sostenibilidad y los límites de la materia encuentra un reflejo práctico en el trabajo de Espinoza *et al*., quienes, en diálogo con la ingeniería, presentan el diseño de una guitarra modular impresa en 3D como respuesta ante la escasez de recursos naturales. Estos trabajos inauguran un campo transdisciplinario en el que el instrumento ya no se define por sus cualidades inmanentes de "objeto de madera", sino por sus posibilidades de ensamblaje tecnológico y manipulación acústica.

4.3. Identidad, género y subjetividades

El tercer bloque subraya la condición de la guitarra como un campo de batalla simbólico en el que se negocian estatus y pertenencia. Ávila ilustra esta disputa trazando la trayectoria del instrumento en Ecuador y revela su tránsito pendular desde la exclusividad colonial de las élites hasta su apropiación popular como emblema de la "música nacional". En una línea similar, Priori dos Santos explora el caso brasileño y demuestra cómo el término "*violão brasileiro*" operó simultáneamente como un marcador identitario cultural y una estrategia comercial de diferenciación.

No obstante, el tema más urgente que se aborda en esta sección es el de género. Si Ávila y Priori analizan las tensiones de clase y de mercado, Suppicich expone las barreras patriarcales a las que se enfrentan las mujeres guitarristas en el tango contemporáneo. Su estudio muestra cómo, mediante la autogestión y la creación de redes, estas intérpretes desafían la masculinización histórica del género. Este caso, junto con la recuperación de figuras como Yvonne Rebello (en el texto de Priori), pone de manifiesto la necesidad de ir más allá de la mera inclusión estadística para incorporar epistemologías feministas que pongan en tela de juicio las estructuras de poder del campo musical.

4.4. Folclore, guitarra y decolonialidad

Finalmente, el dossier propone desmantelar las categorías heredadas para avanzar hacia una musicología autónoma. Mendoza y Hernández inician este debate denunciando la persistencia de la colonialidad en los currículos de los conservatorios. Como alternativa, proponen la figura del "intérprete fronterizo", un sujeto situado en la intersección entre conocimientos académicos y corporales, cuya práctica constituye, en sí misma, un giro decolonial frente a la violencia epistémica. García, por su parte, analiza la historia de la guitarra en Nueva España y México mostrando cómo su introducción implicó violencia cultural y desplazamiento de tradiciones indígenas. Examina la persistencia de jerarquías coloniales tras la independencia y la construcción de la identidad nacional mediante el mestizaje. Propone la **etnolaudería**

como enfoque que permite recentralizar narrativas indígenas y comprender la guitarra como objeto cultural más allá de la música escrita. Concluye llamando a descentralizar Europa en los estudios musicales y reconocer los impactos duraderos del colonialismo.

Como cierre de esta propuesta de renovación categorial, Spencer postula la "guitarra de 'raíz' folclórica" como una noción musicológica independiente. A través del análisis de la obra de Horacio Salinas, define una práctica híbrida y urbana que, lejos del purismo esencialista, articula repertorios y afectos para proyectar una "chilenidad" descolonizada. De este modo, la guitarra de "raíz" deja de ser un remanente del pasado para presentarse como un territorio de experimentación postradicional que expande los límites de la música popular hacia horizontes creativos y colectivos.

5. Desafíos metodológicos y deudas estructurales

El panorama que se presenta en este volumen revela dos problemas fundamentales que condicionan el estado actual del campo y que requieren una explicación honesta por parte de la academia regional.

El primero de ellos radica en la propia naturaleza del sujeto que investiga. Gran parte de la producción contemporánea está impulsada hoy por una figura híbrida: el guitarrista-investigador. Esta doble militancia ha propiciado la emergencia de las metodologías de Investigación Artística (*Practice as Research*), donde el acto performativo no solo es el objeto de estudio, sino también el propio método de indagación[13]. Sin embargo, observamos que la transición desde el saber tácito (somático) hasta la formalización teórica a menudo carece de una fundamentación metodológica sólida. Nos encontramos en una fase de transición epistemológica: el campo busca legitimar el conocimiento encarnado del intérprete según los estándares de las ciencias sociales, un proceso que exige mayor rigor a la hora de traducir la intuición práctica en argumento musicológico.

Si la validación del saber performativo es un reto metodológico, la brecha de género constituye una verdadera falla tectónica en la disciplina. Al igual que en otras áreas de la musicología histórica, el estudio de la guitarra sigue estando fuertemente dominado por lógicas patriarcales. Si bien la cultura del conservatorio del siglo XIX jugó un papel fundacional en la masculinización del canon —relegando a las mujeres al ámbito doméstico o al diletantismo—, la persistencia de esta asimetría en las estructuras académicas de la segunda mitad del siglo XX exige nuevas hipótesis explicativas que vayan más allá de la herencia histórica.

La inercia de esta omisión es tal que este dossier no ha logrado sustraerse a ella. A pesar de los esfuerzos editoriales por convocar voces diversas, la representación femenina apenas alcanza el 15%, un dato que no debe interpretarse como una mera anécdota estadística, sino como el síntoma de una exclusión sistémica. Reconocemos esta disparidad no para cerrarla con una disculpa, sino para señalarla como la deuda más urgente del campo: la necesidad de desmontar la genealogía de esta dominación

[13] Un ejemplo paradigmático de esta praxis investigativa es el proyecto transmedia "La huella de las cuerdas" (2025), dirigido por la concertista paraguaya Berta Rojas. Concebido como una obra integral que trasciende el formato fonográfico, el proyecto reconstruye el linaje de los cordófonos latinoamericanos desde la llegada de la vihuela en el siglo XVI hasta la actualidad. Mediante la colaboración con 17 músicos de la región y el uso de tecnologías de realidad aumentada y visualización 3D, Rojas ejerce una doble agencia como intérprete y "musicóloga-narradora", y así valida la investigación artística como una herramienta capaz de sistematizar la historia organológica del continente y cuestionar los relatos hegemónicos del canon. Véase Rojas (2025).

masculina y abrir paso a una historiografía que interpele los mecanismos de poder que aún regulan quién puede tocar, investigar y legitimar la guitarra —las guitarras— en América Latina.

Conclusiones: hacia una política del conocimiento y del formato

En última instancia, la aportación fundamental de este volumen radica en la necesidad de adoptar una mirada descolonizada sobre la organología latinoamericana. No se trata solo de una crítica teórica, sino de una necesidad práctica: debemos romper con la lógica eurocéntrica que aún domina los programas de concierto y las mallas curriculares, donde la creación local y la hibridación estética —omnipresentes en la praxis cotidiana— están subrepresentadas en la literatura canónica. Siguiendo la estela de obras de referencia como *Charango* (Mendívil, 2018), este volumen defiende la publicación sistemática de repertorios y análisis que devuelvan al instrumento su historicidad completa, difuminando las fronteras artificiales entre lo "folclórico" y lo "erudito".

Asimismo, la dimensión política de este proyecto no se limita en su contenido, sino que también abarca su propio soporte material. Es necesario reivindicar el formato de publicación como un campo de batalla: en el actual contexto del capitalismo académico, en el que la producción del conocimiento se ve frecuentemente sometida a métricas cuantitativas y a la lógica de la productividad neoliberal, este volumen se erige como un espacio de resistencia intelectual. Más que una variante menor del libro o una mera acumulación de *papers* para el currículum, concebimos este formato como un espacio de acción colectiva gracias a su capacidad de diálogo interno, de entrelazamiento.

Se establece así una simetría funcional: al igual que el instrumento que estudia, estos textos operan como un trabajo aglutinador; una plataforma colaborativa que permite abordar problemáticas paradigmáticas desde una pluralidad de voces. Defender el dossier es, por tanto, defender una forma de trabajar que prioriza la construcción de redes críticas sobre la competencia individualista. Es aquí, en la intersección entre un objeto de estudio emancipado (la guitarra como agente) y un formato de investigación colaborativo, donde aspiramos a que estas páginas resuenen no solo como análisis musicológico, sino como una intervención cultural necesaria.

Christian Alex ***Spencer***[14]
Fernando Elías ***Llanos***

[14] Este artículo ha sido apoyado por el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), NCS2022_016 y NCS2025_65, dependiente de la Asociación Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) del Gobierno de Chile. Se lo dedico a Alejandro Peralta, guitarrista y docente generoso que fue mi profesor por muchos años y en quien encontré una actitud positiva hacia la investigación musical -cuando nadie la tenía- como parte del proceso de interpretación de la música para cuerdas.

Referencias

ALARCÓN, Jaime Rodrigo; SANCY, Tamara Danae. *Solo recita el que no sabe tocar*: voces del guitarrón chileno en este siglo. Monografía (Licenciatura en Periodismo). Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago, 2009.

AMORIM, Humberto; MARTELLI, Paulo. Quincas Laranjeiras y la guitarra: vida artística, mediación cultural y red social. *Resonancias*, Santiago de Chile, v. 27, n. 53, p. 93–117, jul./dic. 2023. DOI: https://doi.org/10.7764/res.2023.53.4.

BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (ed.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001.

DAWE, Kevin. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Farnham: Ashgate, 2010.

DÍAZ-SANTANA, Luís. *Cultural History of the Guitar in Latin America*: News from Argentina, Guatemala, México, and Perú. Delaware: Vernon, 2025.

LLANOS, Fernando Elías. *Félix Casaverde*: guitarra negra: identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú. Lima: Editorial UPC, 2019.

LLANOS, Fernando Elías. *Nem erudito, nem popular*: por uma identidade transitiva do violão brasileiro. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/T.27.2018.tde-25072018-154131. Acceso en: 22 nov. 2025.

MARTÍN-GIL, Damián (ed.). *The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany*: A General Approach to Its History. Madrid: INAEM, 2023.

MENDÍVIL, Julio (ed.). *El Charango*: historias y tradiciones vivas. Caracas: Celarg-Hollitzer, 2018.

MILLARD, André. *The electric guitar*: a history of an American icon. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

OLMELLO, Óscar. *La guitarra clásica en el Río de la Plata*: poética y poder de Tárrega a Segovia. Buenos Aires: EDAMus, 2020.

PEÑÍN, José; LOZANO, Leonardo. Cuatro. *In*: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: José Peñín (editor), Fundación Bigott, 1998. p. 456-463.

PRANDO, Flavia. O violão e a ordem pública: censura e controle social (São Paulo, 1890–1932). *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 26, p. 1-17, 2025.

PLESCH, Melanie Eugenia. La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*, [s. l.], n. 1, p. 1-10, 1996.

RAMÍREZ ESTRADA, Arturo Javier; MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (coord.). *La guitarra en México*: su recorrido histórico por las músicas y épocas del país. México: Alí Chumacero Editorial; Universidad Autónoma de Nayarit; Ediciones del Lirio, 2024.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (ed.). *Guitar Cultures*. Oxford: Berg, 2001. p. 157-178.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX LIV." *Revista Musical Chilena*, v. LIV, n. 193, p. 45-82, 2000.

SPENCER ESPINOSA, Christian. Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural. *In:* Congreso Latinoamericano de Música Popular (IASPM-AL), III, 2000, Bogotá. *Anais*… Bogotá: Ana María Ochoa (editora), 2000, p. 464-476. Disponible en iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/. Acceso: 19 dic. 2025.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. São Paulo: José Olympio, 2011.

VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio. Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi. Tesis (Magíster en Musicología), Universidad de Chile, 2012.

VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio. *Con guitarra es otra cosa*. Santiago: La Pollera Ediciones; SCD, 2018.

WAKSMAN, Steve. *Instruments of desire*: the electric guitar and the shaping of musical experience. Cambridge: Harvard University Press, 1999.