



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES  
DEPARTAMENT D'ESCULTURA  
Programa de Doctorado: Artes Visuales e Intermedia

**HETERODOXIAS DE LA GUITARRA DESDE 1960 HASTA 2015:  
PATRONES DE USOS Y PROYECTOS PROPIOS**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

**Juan Luis Ferrer Molina**

Dirigida por:

**Dr. Miguel Molina Alarcón**

Valencia, diciembre de 2015

## **AGRADECIMIENTOS**

DE MANERA ESPECIAL QUIERO AGRADECER LA IMPAGABLE AYUDA DE MIGUEL MOLINA ALARCÓN, que, además de proponerme un tema apasionante, poco tratado y tan apropiado para mi perfil, ha tutorizado esta investigación.

Quiero, así mismo, expresar mi agradecimiento a Vicente Ros, José Rey, José Lázaro, Mercedes Peris, Bartolomé Ferrando, Llorenç Barber, Francisco Bueno, Miguel Álvarez-Fernández, Cecilia Marco, Rubén Gutiérrez del Castillo, José Iges, Magda Guillén, Isaac Diego, Peter Bosch, Simona Simons, José Vicente Gil, Proyecto 23, Ángela Molina, Juan Antonio Cerezuela, Juan Gil, Josep Lluís Galiana, Quela Faubel, Nacho Ruiz, Jorge López, Amparo Mascarell, Vicente Cuadrado, Josefina Miralles, Salva Poquet, Cristina Bordas, Ruth Piquer, Ricardo Rodríguez, Emilio Calandín, Candela Perpiñá, Juan María Solare, Nieves Pascual, Gonzalo Ramírez, Santiago Asensio, Jaqueline Muñoz, Tubal Perales, Manu Marpel, Luisa Domingo, Pablo Suárez, Fernando Llanos, Eri Takeya, Diego Alonso, Juan Antonio Vinué, David Gómez, Victoria Eli, Rocío Silleras, Omar Tahrichi, Vicent Tamarit, Pere Villez, Ramón Ramos, Roberto Forés y a mi madre Fina, por su valiosísima y desinteresada colaboración.



## INDICE

	Pág.
<b>Resumen (Castellano)</b> .....	8
<b>Resum (Valencià)</b> .....	10
<b>Abstract (English)</b> .....	12
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	13
Motivación .....	14
Objeto de estudio .....	14
Estado de la cuestión .....	15
Hipótesis .....	18
Objetivos .....	18
Metodología .....	19
Fuentes .....	23
Estructura de la tesis .....	26
Pertinencia de la investigación .....	28
Abreviaturas .....	29
<b>1. ENCUADRE SOCIAL Y ARTÍSTICO</b> .....	30
1.1. Tipos de guitarras, sus timbres, sus estilos asociados y las performatividades de éstos .....	38
1.2. La guitarra en la musicología .....	48
1.3. La electrificación/amplificación.....	51
1.4. La importancia social de la guitarra hoy.....	55
1.5. Guitarra y género .....	61
1.6. La guitarra como símbolo de España .....	68
1.7. La guitarra en el arte plástico y literario .....	77
1.8. La guitarra en la publicidad .....	81
1.9. Significados y poder empático de la guitarra.....	83

<b>2. PATRONES DE NUEVOS USOS EN HETERODOXIA DE LA</b>	
<b>GUITARRA</b> .....	87
2.1. Re-visiones plásticas .....	89
2.2. concierto heterodoxo .....	94
2.3. Guitarra retroalimentada .....	105
2.4. Guitarra concreta .....	109
2.5. Guitarra emulada .....	115
2.6. Guitarra preparada .....	118
2.7. Guitarra instalada .....	125
2.8. Guitarra expandida .....	132
2.9. Guitarra destruida .....	135
2.10. Luthería .....	144
2.11. Guitarra en acción/ <i>performance</i> .....	148
2.12. Guitarras y robótica .....	153
2.13. Guitarra accionadora .....	156
2.14. <i>Eros Guitar</i> .....	159
2.15. Sin guitarra .....	165
2.16. <i>Land-Art</i> .....	171
2.17. Guitarra en <i>hardware hacking</i> y <i>lo-fi</i> .....	173
2.18. Escultura sonora .....	178
2.19. Guitarra a distancia .....	181
2.20. Resonancias .....	185
<b>3. ANÁLISIS</b> .....	190
3.1. Cronología de las obras recogidas .....	191
3.2. Análisis de los datos de las tablas.....	194
3.3. Relación entre lo sónico y lo visual .....	201
3.4. Destrucción.....	207
3.5. El intérprete ¿quién es? ¿dónde está? ¿cuál es su relación	
3.6. con el instrumento?.....	212
3.7. Ortodoxia y heterodoxia ¿Qué es lo nuevo en lo viejo?	
¿Qué es lo viejo en lo nuevo?.....	219

<b>4. PROYECTOS PROPIOS</b> .....	225
4.1. ESPECIES .....	226
- Introducción .....	226
- Descripción conceptual .....	227
- Descripción técnica .....	228
- Cuadro de afinaciones .....	230
- Patrocinadores y asesores .....	232
- Modelos míticos de guitarras y bajos empleados en <i>Especies</i> .....	233
- Comentarios .....	241
4.2. ARC DE TRIOMPHE .....	243
4.3. GUITARRA ELÉCTRICA SOBRE MESA VIBRADORA .....	245
- Introducción .....	245
- Descripción conceptual .....	245
- Descripción técnica .....	246
- Actuaciones .....	248
- Comentarios .....	248
4.4. VIBRATO.....	255
- Introducción .....	255
- Descripción conceptual .....	255
- Descripción técnica .....	255
- Afinación .....	256
4.5. RASGUEAO.....	257
- Introducción .....	257
- Descripción conceptual .....	257
- Descripción técnica .....	258
- Afinación .....	258
4.6. ROCK ME, BABY!.....	259
- Introducción .....	259
- Descripción conceptual .....	259
- Descripción técnica .....	259
- Afinación .....	259
4.7. SOLID BODY.....	261
- Introducción .....	261
- Descripción conceptual .....	262
- Descripción técnica .....	262

4.8. ACCIONES GUITARRÍSTICAS.....	264
- Introducción .....	264
- Descripción conceptual .....	264
4.9. PREPARED GUITAR FOUR HANDS.....	267
- Introducción .....	267
- Descripción conceptual .....	268
- Descripción técnica .....	268
- Afinación .....	268
4.10. THESIS GUITAR.....	270
- Introducción .....	270
- Descripción conceptual .....	271
- Descripción técnica .....	271
- Afinación .....	272
<b>CONCLUSIONES</b> .....	273
<b>ANEXOS</b> .....	277
Anexo 1. Panorama de las relaciones entre los Estados Unidos, España e Hispanoamérica en el campo del arte sonoro .....	278
Anexo 2. Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa .....	316
Anexo 3. La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana .....	327
Anexo 4. Henry Flynt, <i>Ensayo: arte conceptual</i> .....	342
Anexo 5. Entrevista a Nicolas Collins .....	345
Anexo 6. José Rey (Comunicación personal) .....	349
Anexo 7. Jose Vicente Gil Noé (Comunicación personal) .....	350
Anexo 8. José Payá (Comunicación personal) .....	351
Anexo 9. Gustavo Matamoros (Comunicación personal) .....	353
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	354
Libros, publicaciones periódicas y catálogos .....	355
Direcciones web de artículos y entrevistas .....	363
Discografía .....	365
Webs y blogs de autores .....	365

## **RESUMEN (Castellano)**

### **HETERODOXIAS DE LA GUITARRA DESDE 1960 HASTA 2015: PATRONES DE USOS Y PROYECTOS PROPIOS**

Este trabajo aborda el estudio de toda una nueva praxis a partir de la guitarra, pero utilizada de formas diferentes a sus usos convencionales, de ahí que lo hayamos denominado *heterodoxias de la guitarra*. Los artistas que realizan dichas prácticas son principalmente compositores con formación en música clásica, artistas sonoros y músicos de rock. Hemos englobado las alteraciones en los usos habituales en tres grupos fundamentales: alteraciones en el instrumento, alteraciones en la performatividad y alteraciones en la tímbrica.

Como objetivos nos hemos propuesto esclarecer si estas obras presentan características que las hacen relacionables entre sí como pertenecientes a diversos patrones de uso y si sus prácticas de producción, exhibición y consumo responden a modelos identificables. También averiguar cuál es la distribución entre artistas sonoros y músicos, distintos espacios de presentación de los trabajos, hombres y mujeres y los cinco tipos de guitarras contemplados, desde la guitarra española hasta la eléctrica.

Como estrategia metodológica, hemos realizado un trabajo de campo cuyo resultado es un conjunto de casi un centenar de obras relacionadas con el uso heterodoxo de la guitarra. Además, se ha detectado y elaborado una veintena de patrones de uso, a destacar entre otros “guitarra instalada”, “guitarra preparada”, “guitarra destruida” y “eros guitar”. A partir de ello hemos realizado un análisis en el que hemos averiguado que las alteraciones de los usos convencionales más habituales se

dan en la performatividad, seguidas de alteraciones en la tímbrica y en menor medida de alteraciones morfológicas en el propio instrumento.

Como resultados de esta investigación hemos comprobado que los centros multidisciplinarios y las galerías de arte son espacios que acogen a artistas procedentes tanto del conservatorio, como de la música pop, como de las artes plásticas. Y cómo los auditorios de música clásica acogen propuestas casi exclusivamente de compositores de música clásica contemporánea. La proporción entre hombres y mujeres en la creación y presentación de las obras estudiadas es similar a la que se da en los usos habituales de la guitarra, es decir, muy alejada de la paridad.

Otros de los resultados obtenidos en este trabajo han sido los proyectos propios en relación a los contenidos, realizados entre 2008 y 2015, y que también nos han servido como metodología de investigación.

## **RESUM (Valencià)**

### **HETERODÒXIES DE LA GUITARRA DES DE 1960 FINS A 2015: PATRONS D'USOS I PROJECTES PROPIS**

Aquest treball aborda l'estudi de tota una nova praxis a partir de la guitarra, però utilitzada de formes diferents als seus usos convencionals, per aquest motiu ho hem denominat *heterodòxies de la guitarra*. Els artistes que realitzen aquestes pràctiques són principalment compositors amb formació en música clàssica, artistes sonors i músics de rock. Hem englobat les alteracions en els usos habituals en tres grups fonamentals: alteracions en l'instrument, alteracions en la performativitat i alteracions en la tímbrica.

Com a objectius ens hem proposat esclarir si aquestes obres presenten característiques que les fan relacionables entre si com a pertanyents a diversos patrons d'ús i si les seues pràctiques de producció, exhibició i consum responen a models identificables. També esbrinar quina és la distribució entre artistes sonors i músics, diferents espais de presentació dels treballs, homes i dones i els cinc tipus de guitarres contemplats, des de la guitarra espanyola fins a l'elèctrica.

Com a estratègia metodològica, hem realitzat un treball de camp el resultat del qual és un conjunt de quasi un centenar d'obres relacionades amb l'ús heterodox de la guitarra. A més, s'ha detectat i elaborat una vintena de patrons d'ús, a destacar entre altres “guitarra instal·lada”, “guitarra preparada”, “guitarra destruïda” i “eros guitar”. A partir d'açò hem realitzat una anàlisi en el qual hem esbrinat que les alteracions dels usos convencionals més habituals es donen en la performativitat, seguides d'alteracions en la tímbrica i en menor mesura d'alteracions morfològiques en el propi instrument.

Com a resultats d'aquesta recerca hem comprovat que els centres multidisciplinars i les galeries d'art són espais que acullen a artistes procedents tant del conservatori, com de la música pop, com de les arts plàstiques. I com els auditoris de música clàssica acullen propostes quasi exclusivament de compositors de música

clàssica contemporània. La proporció entre homes i dones en la creació i presentació de les obres estudiades és similar a la qual es dona en els usos habituals de la guitarra, és a dir, molt allunyada de la paritat.

Altres dels resultats obtinguts en aquest treball han sigut els projectes propis en relació als continguts, realitzats entre 2008 y 2015, i que també ens han servit com a metodologia de recerca.



## **ABSTRACT (English)**

### ***HETERODOXIES OF THE GUITAR FROM 1960 TO 2015: PATTERNS OF USE AND PERSONAL ART PROJECTS***

This work presents the study of a new set of unconventional praxis of the guitar. Fieldwork is conducted in which the outcome is a set of nearly one hundred works related to the unorthodox use of guitar. This research clarifies if these works have common characteristics that make them relatable to each other as belonging to different patterns of use, and if their production, exhibition and consumption practices respond to identifiable models. Twenty usage patterns are detected and processed; Sub-objectives find the proportion of sound artists and musicians contributing to these kind of practices. Furthermore, the research finds the frequency of use in these practices of five conventional types of guitars as starting points.

Analysis is developed which finds that most frequent alterations of the common uses of the guitar are given in it's conventional performativity, followed by alterations in the timbre and to a lesser extent morphological changes in the instrument itself.

The research reveals that multidisciplinary centers and art galleries are spaces that welcome artists from both the conservatory and pop music, as well as from visual arts. Classical music auditoriums, however, welcome proposals almost exclusively from classically trained composers. Furthermore, the proportion between male and female practitioners was found to be disproportional.

Other results obtained in this study are the personal art projects which are related to the contents. These works have been made between 2007 and 2015, and they have been employed as part of the research methodology.

## **INTRODUCCIÓN**

## Motivación

Son varias las razones que me inclinaron a escoger “La guitarra heterodoxa” como mi tema de tesis doctoral. En primer lugar, yo practico la guitarra heterodoxa como artista, hecho que documentaré en el capítulo de proyectos propios. Fue a raíz de este hecho que mi tutor, Miguel Molina, me sugirió ese tema cuando, en aquel momento, yo sólo sabía que quería trabajar sobre creación contemporánea en materia de arte sonoro. Fue un grandísimo acierto y, además de ampliar muchísimo mis conocimientos en la materia, disfruté en cada fase de la investigación, lo que “retroalimentó” mi motivación. A su vez, la presente investigación me sirvió de motivación para generar obra nueva de guitarra heterodoxa durante mi investigación, a partir de temáticas que se abordan en ella.

Considero que el conjunto de obras que recogemos en este trabajo bajo el nombre de “guitarra heterodoxa” tiene sobrada importancia estética como para merecer nuestra atención.

## Objeto de estudio

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el uso no convencional de la guitarra en el arte desde 1960 hasta 2015. Entrarán dentro del área de interés tanto las prácticas que vienen de disciplinas musicales, como las que proceden de las Artes Visuales y también aquellas que han sido concebidas dentro del campo del arte sonoro<sup>1</sup>.

En cuanto a acotación espacial podemos decir que es un fenómeno global, pero las zonas en las que encontramos una producción relevante en cantidad y calidad son sobre todo EE.UU., Europa, Japón y unos pocos países de América Latina. No debemos olvidar que estos países además de tener mayor capacidad de producción por tener mayor mercado y mayores recursos económicos, tienen también mayor capacidad de documentación y transmisión, por lo que es posible que muchas aportaciones de relevancia conceptual, plástica, sónica y estética que provengan del resto de países de América Latina, del este de Europa, de África, de Asia a excepción de Japón, Oceanía y también de España, no hayan encontrado la vía de darse a conocer en la comunidad artística internacional. Por ello no se descarta que haya aportaciones valiosas que se quedarán fuera de este trabajo, sencillamente porque no podemos llegar a saber de ellas.

En cualquier caso no pretenderemos una labor de catalogación. El enfoque del presente estudio no será de carácter positivista. Las prácticas que aquí se describirán, en términos cuantitativos y porcentuales no serán estadísticamente elevadas, puesto que la inmensa mayoría de las veces el uso que se sigue haciendo de la guitarra es convencional. Pero de forma análoga, las obras que interesan a la historia del arte suelen

---

<sup>1</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel, “El arte sonoro”, en *Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte*, nº 1, Valencia: UPV, 2008, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>.

ser excepciones a la norma general. No son valores estadísticos de cantidad de producción los que justifican la primera pintura cubista en los tratados de arte moderno.

Se observará, en esta investigación, la guitarra como medio de creación artística, por lo que nos centraremos en todo aquello que consideramos interesante desde ese punto de vista. Las obras que recogeremos en este estudio tienen interés desde las vertientes de la creación y la innovación.

## Estado de la cuestión

Existen algunas historias de la guitarra, sobre todo de la española y la eléctrica. Alguna exposición ha querido atender a la importancia de la guitarra en las artes plásticas. Algunos artículos tratan cuestiones específicas, como la guitarra expandida o la guitarra preparada. Es decir: algunas publicaciones abordan cuestiones concretas de manera separada, pero hasta el momento no se ha llevado a cabo ningún estudio que analice, sistematicamente y reflexione sobre los nuevos usos que se le vienen dando a la guitarra tanto en el campo de la música como en el del arte sonoro desde los años sesenta del pasado siglo. No hay ningún libro que aborde la materia. Sí hay algunas publicaciones que tratan de manera fragmentaria alguno de los problemas que pretendemos abordar (en especial el tema de la guitarra preparada) como *Prepared Guitar Techniques*, de Elgart y Yates<sup>2</sup> (que parece un artículo autoproducido), en el que a lo largo de sus 24 páginas de tamaño cuartilla describe diferentes técnicas de preparaciones de guitarra y en el que no figura ninguno de los autores españoles que recogeremos en nuestra muestra. Una visión más reciente del asunto la encontramos en *Nice Noise*, de B. Hopkin e Y. Landman<sup>3</sup>, que cuenta con ejemplos en *Youtube*. También contamos con la reciente publicación de John Schneider *The Contemporary Guitar*<sup>4</sup>, que incluye un extenso capítulo sobre afinaciones alternativas de la guitarra y, al igual que la de Elgart y Yates, habla de autores que abordaremos, pero dejando fuera a los autores españoles que contemplamos. Por consiguiente, y hasta donde hemos podido abarcar, no existe un estudio general que teorice sobre los usos no ortodoxos de la guitarra en la música y el arte sonoro en los últimos sesenta y cinco años. No hay por ahora una investigación general en la que se problematice con cierta extensión y profundidad este asunto.

En cuanto a tesis doctorales en España, sólo diecinueve responden a la clave de búsqueda “guitarra” en la base de datos TESEO del Ministerio de Educación. De todas ellas, sólo una podría compartir algunos aspectos del objeto de estudio de esta investigación ya que aborda la guitarra en el siglo XX en el ámbito de la Comunidad Valenciana. Se trata de *La guitarra clásica y su contexto dentro de la comunidad valenciana en el siglo XX*, de José Lázaro Villena. El resumen que podemos encontrar disponible en línea es el siguiente:

---

<sup>2</sup> ELGART, Matthew y YATES, Peter, *Prepared Guitar Techniques*, Agoura Hills: California Guitar Archives, 1990.

<sup>3</sup> HOPKIN, Bart; LANDMAN, Yuri, *Nice Noise*, Point Reyes Station: Experimental Musical Instruments, 2012.

<sup>4</sup> SCHNEIDER, John, *The Contemporary guitar*, Nueva York: Rowman&Littlefield, 2015.

“A través de los siete capítulos con los que se estructura el trabajo se informa de la presencia de la guitarra clásica en esta sociedad a lo largo del siglo XX. La secuencia del discurso se inicia presentando al instrumento atendiendo, fundamentalmente, a sus antecedentes, origen, nombre y forma para, a continuación, destacar algunos hechos de marcada trascendencia para la música valenciana: creación del Conservatorio de Valencia, creación de su cátedra de guitarra y así mismo la creación de los conservatorios de Castellón y Alicante.

La actividad artesanal dedicada a la construcción de guitarras, dada su importancia, se nos muestra citando a las distintas fábricas de guitarra de la comunidad, así como la cantidad de instrumentos fabricados por cada una de estas firmas en el espacio de un año. Acto seguido, citando a las entidades culturales que más sensibilidad han mostrado hacia la guitarra, se muestra la presencia de este instrumento dentro de la actividad musical en toda la comunidad, a lo largo del siglo XX.

Con un breve acercamiento a las biografías de Francisco Tárrega y de sus discípulos se centra, en la trascendencia de su trabajo, el último renacimiento de la guitarra.

El análisis de una estudiada selección de obras compuestas, para guitarra, por guitarristas sirve para aproximarnos a la evolución de éstos, a lo largo del siglo XX. Con el mismo criterio se realiza un estudio de las obras, previamente seleccionadas, de los compositores valencianos, no guitarristas, que han compuesto para guitarra.

El trabajo, a través del discurso elegido, lleva a las conclusiones con las que finaliza la obra. Entre ellas el reconocimiento del hecho de ser de la Comunidad Valenciana el centro del último renacimiento de la guitarra clásica.”<sup>5</sup>.

De ello se desprende que en España se han escrito pocas tesis doctorales sobre la guitarra y sólo una de ellas trata de la guitarra en el siglo XX. De su resumen deducimos que trata de aspectos generales, sociológicos, históricos, etc., lo cual nos podría convenir para el encuadre social y artístico del presente trabajo, y que dedica sólo una parte a lo que nos pudiera interesar en relación directa al tema que trataremos: la selección y análisis de obras compuestas para guitarra en el siglo XX.

Afortunadamente, disponemos de parte del material de dicha tesis en forma de libro<sup>6</sup>. Recorriendo su índice y leyendo algunas de sus páginas, podemos comprobar que los usos heterodoxos de la guitarra no entran dentro de sus contenidos, más allá de recoger la existencia de algunas composiciones para guitarra clásica preparada por parte de autores valencianos en el siglo XX, no dejando de ser por ello una valiosa fuente de información para nuestra investigación.

---

<sup>5</sup> LÁZARO, José, *La guitarra clásica y su contexto dentro de la comunidad valenciana en el siglo XX*, Valencia: Universitat de València 2012, resumen en TESEO, [en línea] consulta: 15-05-2012, <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=862998>.

<sup>6</sup> LÁZARO, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2010.

Aunque algunos de los nombres propios más destacados en este estudio cuenten con abundante literatura en Jstor, no hemos podido encontrar ningún artículo en esa fuente que aborde de manera genérica el problema que nos planteamos y con un enfoque análogo.

En los *Cuadernos sobre la guitarra en la historia*<sup>7</sup>, que publican anualmente artículos sobre la guitarra, hemos encontrado alguno de ellos que nos pudiera servir para encuadrar nuestro tema, pero ninguno que realmente lo trate y lo mismo nos sucede al consultar el Catálogo Cisne de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Pero la situación descrita en cuanto a publicaciones relativas al objeto de estudio contrasta fuertemente con la proliferación de obras disponibles en Internet, al alcance de todos, en plataformas como *Youtube*, *Vimeo*, etc. En ellas son los propios artistas quienes se encargan de “subir” sus materiales para que estén al alcance de posibles receptores sin tener que pasar por ningún filtro que establezca un teórico, un comisario o una multinacional. Kyle Glann piensa que sin la revolución tecnológica que hemos vivido en los últimos años parecería que no se hubiese producido ninguna novedad en música<sup>8</sup>.

De esta manera comprobamos que no hay, ni en artículo ni en libro, un estudio generalizado de los usos no ortodoxos de la guitarra en el siglo XX y lo que llevamos del XXI; de las nuevas prácticas que se establecieron y tienen una continuidad. Nadie, según la información de que disponemos, ha teorizado por el momento sobre los usos heterodoxos de la guitarra con intenciones artísticas. Todo este dominio de la creatividad no ha sido objeto por el momento de una problematización general que comience a ordenar y a difundir ideas. Las obras que presentamos en este trabajo suelen quedarse fuera del campo de observación de los teóricos tanto de música como de artes visuales. Y sin embargo, creemos que se trata de un asunto suficientemente rico e importante como para merecer una atención que hasta ahora no ha tenido.

Por todo ello, nos parece imprescindible la puesta en marcha del presente trabajo con los objetivos de subsanar un vacío en la teoría de la Historia del Arte contemporáneo. Problematizar en un sólo estudio de manera global, y con la guitarra en el centro del enfoque, toda una nueva praxis que tiene al instrumento como protagonista, formular un primer intento de establecer criterios iniciales de análisis, estimular la publicación de otros trabajos que traten estas mismas cuestiones aportándoles más luz, y acometer una primera aproximación para sentar unas bases que permitan satisfacer necesidades divulgativas y pedagógicas relativas a estas prácticas artísticas.

Creemos observar con claridad que en las últimas seis décadas se viene desarrollando un importante grupo de nuevas propuestas artísticas que encuentran en la guitarra su punto de partida y no la usan de forma convencional. No se trata de hechos aislados. Existen tendencias diferenciables entre sí, presentando cada una de ellas características específicas que hacen a determinadas obras susceptibles de ser agrupadas bajo una denominación representativa.

---

<sup>7</sup> RIOJA, Eusebio, *La guitarra en la historia: Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Córdoba, Ediciones La Posada, 1990-2015.

<sup>8</sup> GANN, Kyle, *Music downtown*, Los Ángeles: University of California Press, 2006, p. 8.

Toda esta nueva praxis está siendo del interés de museos, auditorios, galerías, salas independientes, programadores, curadores, etc., pero no ha recibido hasta el momento la dedicación que merece por parte de historiadores del arte y musicólogos.

En gran parte de estas manifestaciones se detecta una voluntad de búsqueda estética, bien en lo sonoro, bien en lo visual, bien en ambos campos, que nos hace pensar que los métodos de análisis convencionales para música no son los adecuados para estudiar este conjunto de obras.

Por todo ello formulamos la siguiente hipótesis:

## **Hipótesis**

**Desde mediados de los años sesenta del s. XX, se ha desarrollado toda una nueva praxis a partir de la guitarra por parte de artistas procedentes de diferentes disciplinas. Estas obras presentan características que las hacen relacionables entre sí como pertenecientes a diversas tendencias y sus prácticas de producción, exhibición y consumo responden a patrones identificables.**

## **Objetivos**

- Detectar y analizar las ortodoxias asociadas a los diferentes tipos de guitarra y sus estilos de referencia.**
- Estudiar la importancia social de la guitarra.
- Analizar los tipos de guitarras más frecuentemente utilizados, sus características principales en cuanto a su construcción y tímbrica, sus estilos musicales habitualmente asociados y su performatividad.
- Analizar el trato que la musicología ha venido dispensando a la guitarra, así como las publicaciones divulgativas dedicadas a este instrumento.
- Estudiar la vinculación de la guitarra con España.
- Recoger los significados asociados a la guitarra y su poder empático.
- Estudiar la revolución que supuso la electrificación de la guitarra.
- Ver el grado de integración de la mujer en el universo de la guitarra.
- Estudiar el uso de la guitarra en la publicidad.
- Clasificar y estudiar tendencias en usos heterodoxos de la guitarra.**
- Recoger y analizar un número significativo en cantidad y calidad de ejemplos de guitarra heterodoxa que nos permitan estudiar el fenómeno.

- Establecer nexos de unión entre los ejemplos estudiados y crear grupos según sus características comunes.
- Detectar y estudiar posibles heterodoxias en el instrumento como objeto, su tímbrica y cada una de las performatividades asociadas a los diversos estilos musicales relacionados.
- Identificar campos de procedencia de los artistas que practican la guitarra heterodoxa.
- Identificar sus lugares de presentación.
- Detectar posibles líneas filogenéticas.
- Reflexionar sobre las tendencias más extendidas y algunas características asociadas a éstas.**
- Ver el grado de integración de la mujer en el universo de la guitarra heterodoxa.
- Estudiar la vinculación de la guitarra heterodoxa con España.
- Documentar proyectos artísticos propios basados en usos heterodoxos de la guitarra existentes antes de la realización de este estudio y desarrollar nuevas propuestas surgidas durante su confección y que canalizan estímulos generados durante ésta.**

## Metodología

Pretendemos, a partir de la observación de prácticas aisladas, encontrar hilos conductores como formas de aportación diferenciadas de los géneros musicales establecidos ya que, como en tantos otros casos, la práctica antecede al concepto<sup>9</sup>.

Buscaremos líneas de investigación que centren el problema y aporten herramientas para su teorización, para dar un corpus teórico de la cuestión. Así mismo, valoraremos de qué manera la guitarra es enriquecida desde propuestas del arte sonoro. Todo ello con el fin de revalorizar todo este campo experimental.

Para ello, llevaremos a cabo una búsqueda exhaustiva en catálogos, en programaciones y en Internet, y crearemos a partir de los ejemplos encontrados grupos de análisis. Pero dado que las aportaciones del conjunto de obras que vamos a estudiar no son sólo musicales (compositivas) sino que nos llevan al campo del arte sonoro, el método de observación deberá ir más allá del tradicional análisis musical escolástico, pues hay otros factores como el contexto, el espacio, la forma de usar el instrumento, etc., y cada uno de ellos aporta su propia riqueza a las piezas.

---

<sup>9</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel, “El arte sonoro”, en *Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte*, nº 1, Valencia: UPV, 2008, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>.



No analizaremos pues armonías, ni formas musicales, ni filiaciones con escuelas de composición, etc., sino que nuestro trabajo se enmarcará dentro de los florecientes estudios del arte sonoro (*sound art*).

Tras observar el material recogido realizaremos una agrupación por tendencias en heterodoxias de la guitarra.

Al no pretender en absoluto una labor de catalogación, no nos importará dejar algunos ejemplos, incluso importantes, fuera de ella, mientras haya algún otro que nos sirva para estudiar prácticas de su misma naturaleza.

Lo que sí que pretendemos es descubrir, describir y sistematizar en lo posible todo un nuevo mundo de posibilidades artísticas para el instrumento.

Para ello realizaremos una selección de 91 obras atendiendo a criterios tales como su importancia histórica, pertenencia a algún subgrupo del que queremos hablar, etc.

Intentaremos que la mayoría de los ejemplos sean accesibles en línea y aportaremos su enlace correspondiente.

Utilizaremos en ocasiones el método comparativo entre las prácticas, usos y modelos establecidos, canónicos, ortodoxos y clásicos frente a los usos y modelos nuevos.

Tras confeccionar los grupos y estudiarlos, reflexionaremos sobre algunos aspectos de los nuevos usos de la guitarra que nos llamen la atención.

El orden expositivo no será cronológico, sino el que convenga a la articulación coherente de nuestra narración.

A menudo consideraremos el objeto guitarra como la obra que estudiamos y no la música que se interpreta con ella.

En general no incluiremos ejemplos en los que lo experimental se dé dentro de un contexto de música tonal, modal, o serial, pero sí contemplaremos aisladamente fragmentos de algunas composiciones en los que momentáneamente cesa el discurso tonal, modal o serial, o incluso en algunos ejemplos provenientes del *rock* cuando la base de bajo y batería no cesa. Por ejemplo, en el vídeo en el que Jimmy Page toca su guitarra eléctrica con arco de violín sólo atenderemos al minutaje entre el 1:20 y el 2:40<sup>10</sup>.

Como hemos dicho, en algunos casos dividiremos una obra por segmentos para considerar sólo la parte que nos interesa, como la sección de *feedback* en *Wild Thing*<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> PAGE, Jimmy, *Guitar solo with violin bow*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=AIHavURNpk>.

<sup>11</sup> HENDRIX, Jimi, *Wild Thing, Live at Monterey*, 1967, [en línea] consulta: 15-09-2015, [imagen capturada del vídeo], <https://www.youtube.com/watch?v=qaNWTXzFCds>.

La autoría de la canción no es de Jimmy Hendrix, pero sí le consideraremos a él el autor de esa sección. Concretamente esa canción la partimos en cuatro partes, el *feedback*, el *sexo simulado* con el amplificador y la quema de la guitarra (con autoría de Hendrix), y la canción *Wild Thing* cuyo autor es Chip Taylor. A Wendy Williams la consideramos autora de la *performance* en *Butcher Baby*, que cortamos del resto de la pieza.

Al estudiar la heterodoxia del instrumento nos fijaremos en el instrumento en sí. Consideraremos que el instrumento no sufre cambios dependiendo de aquello con lo que se le ataca. Por ello en guitarra preparada muchas veces consideraremos que se altera la performatividad y el timbre pero no el instrumento.

Para sistematizar nuestra investigación confeccionaremos una tabla en la que anotaremos para cada obra los siguientes datos:

Autor		Título	
Procedencia		Año	
Presentación		Tipo de guitarra	
Autor implicado en la ejecución		Heterodoxia en instrumento	
Autoría femenina		Heterodoxia en performatividad	
Participación femenina		Heterodoxia en timbre	
		Tendencias	

Como campos de procedencia del autor contemplaremos:

- Artes plásticas.
- Composición (formación reglada en conservatorio de música).
- *Pop-rock* (incluiremos en esta denominación el *blues*, el *rockabilly*, el *punk* y cualquier otro estilo de música popular urbana que no aparezca por sí mismo entre las opciones).
- *Country-folk*.
- Flamenco.
- *Jazz*.
- Luthería.
- Teatro.
- *High tech*.
- *Hardware hacking*.
- Otros (en sólo un caso el autor no tenía trayectoria artística previa. Era agricultor).

En cuanto a espacios de presentación, con “auditorio” nos referiremos a espacios creados para la música clásica y que tienen programación regular este tipo de música. Con “centro multidisciplinar” nos referimos a éstos, pero les sumaremos auditorios que no se destinan generalmente ni a música clásica ni a músicas populares urbanas y también los centros alternativos que funcionan al margen de apoyo de los estados.

Contemplaremos también como espacios aquellos en los que se presentan con regularidad músicas de los estilos mencionados anteriormente.

En algunos casos la música no ha sido pensada para ser consumida en directo sino en LP o CD (*Metal Machine Music*, *EXP*, *Vent de Guitares*, *Dylan in between*). En tales casos dejaremos en blanco la correspondiente casilla.

En el campo “Autor implicado en la ejecución” lo que se pretende es averiguar en qué medida los autores están creando los sonidos o si por el contrario delegan en un intérprete al que le dan instrucciones como, por ejemplo, una partitura.

En los casos de obras plásticas este campo quedará vacío. En cambio en caso de “guitarra concreta” consideramos que quien lo grabó o editó está implicado en la ejecución, pese a que en rigor el ejecutor sería quien diera al *play* en cada escucha.

Los tipos de guitarra que contemplaremos son: Guitarra clásica o española (la llamaremos española), guitarra flamenca, guitarra acústica, guitarra eléctrica y guitarra eléctrica baja. Consideraremos también la posibilidad de que no sea identificable el tipo de guitarra.

En cuanto a ortodoxia o heterodoxia del instrumento, consideraremos la forma en la que éste se presenta al comienzo de la pieza. Por lo que en los casos de destrucción no lo consideramos heterodoxia en el instrumento. En guitarra preparada consideramos que la heterodoxia viene de la performatividad y de la alteración del timbre, y no del instrumento, que no se suele alterar mucho; se atacan las cuerdas con todo tipo de objetos, pero la guitarra no suele estar modificada especialmente.

Consideraremos los pedales de efectos como algo consustancial a la guitarra eléctrica por lo que no suponen una heterodoxia del instrumento. Aplicamos esto a la obra de David Byrne, aunque el set de pedales sea enorme.

En cambio el timbre sucede mientras la pieza avanza. Si la obra empieza con timbre habitual pero se introducen cambios en algún momento, consideraremos heterodoxia en el timbre. Por eso en los casos de guitarra destruida aceptaremos que sí hay heterodoxia en el timbre. Los pedales de efectos los consideraremos como integrados en el timbre habitual de la guitarra eléctrica (ver entrevista a Nicolas Collins en anexos).

La heterodoxia en la performatividad la deduciremos de la comparación con los modelos performativos que apuntaremos en el encuadre social y artístico.

Para el análisis extraeremos de la muestra analizada una serie de temas que creemos interesantes en la guitarra heterodoxa (como la relación entre novedad y tradición, y la relación entre la parte visual y la parte sonora de las obras). Para ello nos basaremos en la observación directa, referida a fuentes en algunos casos.

Además computaremos los datos a través de diversas tablas para reflexionar acerca del campo de procedencia de los autores, los tipos de guitarra utilizados, la participación de la mujer, los tipos de heterodoxia, etc. Haremos un estudio cuantitativo del análisis de las tablas utilizadas en el capítulo 2, pero teniendo en cuenta que hacen referencia a la muestra estudiada, escogida para que sea representativa de la variedad de usos heterodoxos de la guitarra.

Otra forma de investigar que hemos utilizado es la creación de obra propia, que nos ha llevado a reflexionar y tomar decisiones al respecto de las cuestiones que analizamos en las obras seleccionadas de otros autores. La creatividad propia, en el sentido inverso, nos hará plantearnos preguntas sobre las obras ajenas de otros autores en cuestiones tanto técnicas como estéticas. Así, la práctica artística y la elaboración teórica se retroalimentan y enriquecen mutuamente.

## Fuentes

Existen numerosas publicaciones que tratan temas relacionados con la investigación propuesta. Hemos consultado gran cantidad de libros, artículos y webs, referidos a la guitarra y a las guitarras, el contexto social, histórico y artístico de las obras que estudiamos; y de teoría artística, musicológica y de arte sonoro. Entre las obras que han resultado más útiles para este trabajo se encuentran:

- *Guitars*, de Tom y Mary Evans<sup>12</sup>, que ha aportado abundante información para el encuadre social y artístico, en particular, por las descripciones detalladas de los tipos de guitarras y por los datos históricos acerca de su creación y evolución.

-La entrada *Guitarra* del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* escrita por José Rey<sup>13</sup> nos proporcionó valiosos datos sobre origen e historia de la guitarra española o clásica.

- Para temas particulares sobre historia y cultura en relación a la guitarra hemos recurrido a obras como *The Cambridge Companion to the Guitar*<sup>14</sup> y *Guitar Cultures*<sup>15</sup>, ambas colecciones de artículos de autores especializados, en los que se tratan temas específicos como la guitarra en el Barroco y los fenómenos del *blues* y del *rock*.

- Para estudiar este último fenómeno y el importante peso que tiene la guitarra eléctrica dentro del mismo, nos ha sido de gran ayuda la obra de Simon Frith: *Sociología del rock*<sup>16</sup>, que, entre otras cosas, estudia el valor icónico de la guitarra eléctrica.

---

<sup>12</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary, *Guitars: from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press Ltd., 1977.

<sup>13</sup> CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

<sup>14</sup> COELHO, Victor Anand, *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>15</sup> BENNETT, Andy y DAWE, Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001.

<sup>16</sup> FRITH, Simon, *Sociología del rock* [1978], Madrid: Ediciones Júcar, 1980.

- Éste es el tema central de otra publicación que ha sido de gran utilidad: *Guitar. A History of an American Icon*, de André Millard<sup>17</sup>, que también aborda la construcción de identidades a través del consumo de las músicas urbanas en los *mass media*.

- Pablo Vila<sup>18</sup> y Sara Revilla Gútiez<sup>19</sup> tratan brillantemente esta temática en lengua castellana.

- *Pensar el siglo XX*, de Tony Judt<sup>20</sup>, y *Los orígenes del siglo XXI*, de Gabriel Tortella<sup>21</sup>, nos han proporcionado mucha información sobre la historia social, económica y política del siglo XX y sobre cómo fue percibido cada fenómeno histórico y cultural por sus contemporáneos. Para tratar estos mismos temas en relación al arte hemos contado con *Las vanguardias artísticas del XX*, de Mario de Micheli<sup>22</sup>.

- En torno a 1960 un destacado grupo de autores introdujo un giro radical en la forma de hacer teoría, hasta el punto de que no son pocos los que consideran ese momento el inicio de una nueva época. *La condición postmoderna*, de Lyotard<sup>23</sup>, es un libro emblemático a este respecto.

- Coinciden en el tiempo con nuevos planteamientos artísticos que hacen énfasis en la producción inter-media, tanto en Estados Unidos como en Europa. La exposición +/- 1961. *La expansión de las artes* y su catálogo<sup>24</sup> reflejan muy bien este fenómeno en los Estados Unidos. El nutrido conjunto de autores que aparecen en él estuvo fuertemente influido por John Cage, quien nos cuenta su visión del arte y concretamente de la música experimental en su libro: *Silencio*<sup>25</sup>.

-El nuevo enfoque antes mencionado ha sido aplicado al campo del arte en estudios críticos, tales como *Después del fin del arte*, de Arthur C. Danto<sup>26</sup> y *De la*

---

<sup>17</sup> MILLARD, André, *The Electric Guitar. A History of an American Icon*, Baltimore Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004.

<sup>18</sup> VILA, Pablo, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 2, Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología e IASPM-España, [en línea] consulta 28-05-2012, <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

<sup>19</sup> REVILLA GÚTIEZ, Sara, "Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico" en *Cuadernos de Etnomusicología*, nº1, Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología, 2011.

<sup>20</sup> JUDT, Tony, *Pensar el siglo XX*, Madrid: Editorial Taurus, 2012.

<sup>21</sup> TORTELLA, Gabriel, *Los orígenes del siglo XXI: Un ensayo de historia social y económica contemporánea*, Madrid: Gadir, 2007.

<sup>22</sup> DE MICHELI, Mario, [1966], *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Forma, 1988.

<sup>23</sup> LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Barcelona: Ediciones Altaya, 1999.

<sup>24</sup> MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, +/- 1961. *La expansión de las artes*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 2013.

<sup>25</sup> CAGE, John, *Silencio*, Madrid: Árdora Ediciones, 2002.

<sup>26</sup> DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós Ibérica, DL. 1999

*ruptura al cul de sac*, de Thomas McEvilley<sup>27</sup>. En el terreno de la música contemporánea es destacable la colección de artículos reunidos por Judy Lochhead y Joseph Auner bajo el título: *Postmodern music. Postmodern thought*<sup>28</sup>.

Centrados concretamente en el campo del arte sonoro contamos con libros como *Sound art*, de Alan Licht<sup>29</sup>, y artículos como: *El arte sonoro*, de Miguel Molina<sup>30</sup>; así como con las aportaciones de autores tales como Rubén López Cano<sup>31</sup>. Disponemos de estudios aún más específicos que han sido especialmente valiosos para nuestro trabajo, como el catálogo de la exposición *Música y acción*, de José Antonio Sarmiento<sup>32</sup>.

- Sobre el fenómeno del arte sonoro en España podemos citar, entre otras fuentes, otro de los artículos de Miguel Molina: “Ecos del arte sonoro en la Vanguardia Histórica Española”<sup>33</sup>, para el estudio de las primeras décadas del siglo XX; mientras que para sus últimas décadas podemos recurrir a la extensa obra de Montserrat Palacios y Llorenç Barber: *La mosca tras la oreja*<sup>34</sup>. También contamos con visiones críticas sobre programación institucional y publicaciones musicológicas en España aportadas por autores como el ya mencionado Miguel Álvarez-Fernández<sup>35</sup>.

Además de las fuentes impresas, contamos con un sinfín de fuentes en línea. De especial importancia se revelan las páginas web de los artistas estudiados y de los centros de experimentación artística, museos, galerías, auditorios, y, en general, de los espacios en los que se presentan las obras que recogemos.

---

<sup>27</sup> McEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al “cul de sac”: arte en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007.

<sup>28</sup> AUNER, Joseph y LOCHHEAD, Judy, *Postmodern Music / Postmodern Thought*, New York: Routledge, 2002.

<sup>29</sup> LICHT, Alan, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007.

<sup>30</sup> MOLINA, Miguel, “Ecos del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española”, en *MASE, I muestra de arte sonoro español*, Senxperiment, Lucena y Córdoba: Weekend Proms, 2006.

<sup>31</sup> LÓPEZ CANO, Rubén, “Procesos emergentes y construcción de paradigmas”, en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela, *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

<sup>32</sup> SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013*, Granada: Centro José Guerrero, 2013.

<sup>33</sup> MOLINA, Miguel, “Ecos del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española”, en *MASE, I muestra de arte sonoro español*, Senxperiment, Lucena y Córdoba: Weekend Proms, 2006.

<sup>34</sup> BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat, *La Mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 2009.

<sup>35</sup> ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, “Pensar el arte sonoro desde la Musicología, Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer”, en COSTA, José Manuel, *ARTE SONORO*, Madrid: La Casa Encendida, 2010, pp. 37 a 49.

Las plataformas de vídeo en línea como *Youtube*, *Vimeo*, etc. son una valiosa fuente de información, donde, como dijimos anteriormente, se encuentran numerosas obras en las que la guitarra se usa de modo no convencional. También los blogs son espacios en los que se comunica información relativa al tema tratado como *Prepared Guitar Blogspot*, de Miguel Copón<sup>36</sup>.

La información que se encuentra en línea es muy diversa y puede resultar muy valiosa, como el caso, por ejemplo, de la página web específica de análisis de mercado de instrumentos musicales *The Music Trade Online*, que, por su claridad y abundancia de datos, ha sido la fuente más práctica a este respecto.

Como inspiradores de mi poética personal podemos citar entre otras muchas fuentes la entrevista *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne<sup>37</sup> y *El arte de los ruidos*, de Luigi Russolo<sup>38</sup>.

## Estructura de la tesis

A continuación describimos el contenido de la presente tesis, que organizaremos en cuatro capítulos. El primer capítulo estará destinado a la guitarra y las guitarras en sus modos de empleo más establecidos. En el segundo capítulo clasificaremos los patrones de nuevos usos heterodoxos de este instrumento. En el tercero se abordará el análisis del material recopilado en el capítulo anterior a través de distintas cuestiones. Y en el cuarto capítulo describiremos y analizaremos proyectos artísticos propios que hacen uso heterodoxo de la guitarra.

El contenido pormenorizado de cada capítulo es el siguiente:

### Capítulo 1. Encuadre social y artístico.

Comenzaremos el estudio con un recorrido por algunos aspectos históricos y culturales de la guitarra como instrumento de acuerdo a sus usos ortodoxos más extendidos, con el fin de establecer unas bases que propicien el estudio de su vertiente heterodoxa (en los siguientes capítulos). Iniciaremos el capítulo describiendo las guitarras española, flamenca, acústica, eléctrica y la guitarra eléctrica baja, atendiendo a sus características físicas, su timbre y la performatividad habitual de sus principales estilos musicales asociados (1.1.). A continuación analizaremos el trato que la disciplina de la musicología ha venido dispensando a la guitarra a lo largo del siglo XX (1.2.), y la revolución que supuso la amplificación en el mundo de la guitarra (1.3.). En el epígrafe 1.4. reflexionaremos acerca de la importancia social que este instrumento tiene en nuestros días. Dedicaremos los tres siguientes apartados a la capacidad simbólica de la

---

<sup>36</sup> COPÓN, Miguel Ángel, *Prepared Guitar*, [en línea] consulta: 15-09-2015 <http://preparedguitar.blogspot.com.es/>.

<sup>37</sup> CABANNEN, Pierre, [1967], *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1972.

<sup>38</sup> RUSSOLO, Luigi, [1916], *El arte de los ruidos*, Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

guitarra: en el 1.5. analizaremos cuestiones de género, en el 1.6. revisaremos la imagen de la guitarra como símbolo de España, en el 1.7. abordaremos la idea de guitarra que se transmite a través del arte plástico y literario y en el 1.8. a través de la publicidad. Por último, reflexionaremos sobre los diversos significados y poder empático de este instrumento de l (1.9.).

## **Capítulo 2. Patrones de nuevos usos en heterodoxia de la guitarra.**

Una vez estudiado el contexto social y artístico de la guitarra en cuanto a sus usos y significados tradicionales, analizaremos obras realizadas desde 1960 hasta 2015 en las que se hace uso heterodoxo de la guitarra y las clasificaremos, por sus características comunes, según los siguientes patrones: revisiones plásticas (2.1.), concierto heterodoxo (2.2.), guitarra retroalimentada (2.3.), guitarra concreta (2.4.), guitarra emulada (2.5.), guitarra preparada (2.6.), guitarra instalada (2.7.), guitarra expandida (2.8.), guitarra destruida (2.9.), luthería (2.10.), guitarra en acción/*performance* (2.11.), guitarras y robótica (2.12.), guitarra accionadora (2.13.), *Eros Guitar* (2.14.), sin guitarra (2.15.), *land-art* (2.16.), guitarra en *Hardware Hacking* y *lo-fi* (2.17.), escultura sonora (2.18.), guitarra a distancia (2.19.) y resonancias (2.20.).

## **Capítulo 3. Análisis.**

En este capítulo reflexionaremos acerca de varias cuestiones que surgen a raíz de la identificación de los nuevos patrones de uso de la guitarra heterodoxa. En el párrafo 3.1. ordenaremos las obras de nuestra muestra cronológicamente, En el 3.2. analizaremos diversos datos recogidos en las tablas de las obras del capítulo 2. En 3.3. trataremos la relación entre los componentes sónicos y los componentes visuales. En el 3.4. trataremos el tema de la destrucción de la guitarra con intención artística. En 3.5. analizaremos la relación existente entre el cuerpo del intérprete y guitarra, en comparación con los cánones ortodoxos. Y en 3.6. nos cuestionaremos qué elementos pueden considerarse ortodoxos y cuáles heterodoxos en las obras estudiadas.

## **Capítulo 4. Proyectos propios.**

En el último capítulo describiremos obras propias y las vincularemos a los patrones de uso que les corresponden (de entre los detectados en el capítulo 2). En cada caso describiremos los conceptos que se tratan, las cuestiones técnicas y otros aspectos que definen cada uno de los proyectos. Obras incluidas: 4.1. *Especies*, 4.2. *Arch de Triomphe*, 4.3. *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*; 4.4. *Vibrato*, 4.5. *Rasgueo*; 4.6. *Rock Me, Baby!*; 4.7. *Solid Body*, 4.8. *Acciones guitarrísticas*; 4.9. *Prepared Guitar Four Hands (Guitarra preparada a cuatro manos)* y 4.10. *Thesis Guitar*.

## **Conclusiones.**

Por último, exponemos las conclusiones a las que nos han llevado los análisis basados en las observaciones que exponemos en cada uno de los capítulos del presente trabajo.



## **Pertinencia de la investigación**

Creemos que las principales aportaciones de este trabajo pueden ser:

- Contribución a la creación de una base teórica acerca de este tipo de actividad artística, que hasta el momento no cuenta con publicaciones que hayan alcanzado notoriedad en las que se contemple el fenómeno desde una perspectiva holística, ya que de momento la mayoría del material disponible aborda fragmentariamente alguna de las cuestiones que conforman el mundo de la guitarra heterodoxa en su rica complejidad.

- Compilación de información que actualmente se encuentra dispersa relativa a usos heterodoxos de la guitarra, como la guitarra preparada, afinaciones no asociadas a la tradición europea, el valor icónico de la guitarra como elemento plástico, etc.

- Reunión en un solo discurso de informaciones relativas a la guitarra considerándola como un único objeto cultural, lo que permite establecer relaciones entre sus diferentes modalidades que generalmente no se contemplan, contribuyendo de esta forma a la disolución de la habitual separación entre los mundos de las diferentes modalidades de guitarra y sus estilos musicales asociados, que suelen vivir aislados tanto en terreno de las publicaciones teóricas como en el de las comunidades que se generan en torno a su oferta y consumo.

- Reunión de numerosas obras que reflejan la variedad de nuevos usos experimentales para los que nuestro instrumento es tan propicio.

- Reconocimiento de patrones de usos heterodoxos que agrupan conjuntos de obras según características comunes y que son susceptibles de recibir una denominación específica.

- Análisis de las dinámicas de creación, producción y exhibición, determinando los campos de procedencia de los diferentes autores que aportan obras a la muestra que estudiamos en el segundo capítulo, los múltiples formatos que pueden adoptar en su realización y los espacios de presentación que las acogen, así como las posibles relaciones entre esos factores.

- Este trabajo pone a disposición de artistas, teóricos e interesados en las materias que aborda: información y reflexión acerca de la guitarra como objeto cultural universal, su importancia social, los episodios históricos que han contribuido a ésta, algunas de las carencias musicológicas que sufre el instrumento, su vinculación a España, cuestiones de género asociadas, la descripción de nuevas prácticas con abundante casuística y análisis de las circunstancias en las que se dan estos nuevos fenómenos.

## **ABREVIATURAS**

AMEE: Asociación de música Electroacústica de España.

CBGB: *Country, BlueGrass and Blues*.

CDMC: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

ESMUC: Escuela Superior de Música de Cataluña.

IMEB: Institut International de Musique Electroacoustique.

INAEM: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.

LEA: Laboratorio de Electroacústica (del Conservatorio Superior de Música de Valencia).

PUV: Publicaciones de la Universidad de Valencia.

ZKM: Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

## **1. ENCUADRE SOCIAL Y ARTÍSTICO**

Para poder afrontar el estudio de los usos heterodoxos de la guitarra, tenemos que partir forzosamente de sus usos ortodoxos y de sus significados sociales y artísticos convencionales. Necesitamos referirnos a un estudio previo que aborde la guitarra en su totalidad desde perspectivas sociológicas, antropológicas, culturales, artísticas, etc. Pero, para nuestra sorpresa, no hemos podido encontrar un estudio de esas características. Hay infinidad de publicaciones que hablan sobre algún aspecto concreto de la guitarra, pero no hemos encontrado ninguna que la estudie en su totalidad y con cierta extensión y profundidad. Por ello, intentaremos ser nosotros los que modestamente, y hasta donde alcancen las necesidades del presente estudio, abordemos la difícil tarea de rellenar ligeramente el enorme vacío que representa ese problema en la historia de la cultura occidental y rastrear algunas de sus causas. Por un lado, al no tratarse de nuestro objeto de estudio, no deberíamos extendernos ni profundizar demasiado en esta cuestión, pero por otro, no nos sería posible avanzar sin conocer la normalidad, cuyas alteraciones vamos a observar y que sí representan el objeto de estudio de esta investigación.

En la definición del instrumento que nos proporciona el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española<sup>1</sup>, vemos que su descripción es principalmente morfológica y que nos habla de la forma de ocho de su cuerpo, que es lo que la diferencia de otros instrumentos de cuerda pulsada. Pero reparamos también en que en una pequeña entrada de ochenta y siete palabras ya se distingue entre dos posibilidades: la guitarra eléctrica y la guitarra no eléctrica, a la que se le llama “guitarra”.



Caja de resonancia de guitarra española.<sup>2</sup>

Si acudimos a la voz “Guitarra” del *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*<sup>3</sup>, que coordinó Casares, encontraremos una extensa historia de la

---

<sup>1</sup> R.A.E.: “Guitarra” en *Diccionario de la lengua española*, [en línea] consulta 15-06-2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=GITARRA>.

<sup>2</sup> Caja de resonancia de guitarra española, [imagen en línea] consulta 15-06-2015, [http://raflose.en.eresmas.net/descripcion/tapa\\_armonica.htm](http://raflose.en.eresmas.net/descripcion/tapa_armonica.htm).

<sup>3</sup> CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

guitarra escrita por José Rey en la que se nos hace ver que desde hace mucho tiempo, varios siglos, el instrumento del que nos ocupamos tiene una doble vocación. Por un lado es instrumento para la realización de música culta en las cortes “Ya Amat (1596) [...] narra cómo convenció a unos músicos profesionales tras superar el reto que éstos le pusieron con una obra de Palestrina a cinco voces”<sup>4</sup>. Por otro, es el instrumento popular en algunos países de occidente por antonomasia, destacando entre ellos España. Podemos aprender en esta fuente cómo fue utilizado por todas las clases sociales y la enorme popularidad que alcanzó, lo que en ocasiones produjo el rechazo de los cultos:

“Hacia 1600 el uso de la guitarra de cinco órdenes<sup>5</sup> se había extendido y generalizado de tal modo, que el *Tesoro de la lengua*, de S. de Covarrubias (1611), la define como *instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vihuela*, y en otro lugar añade: *La guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente a lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra.*”<sup>6</sup>

Esa dualidad se prolonga hasta nuestros días, y así Lázaro, dentro del epígrafe “Vertiente social de la guitarra”, habla de su “cualidad socializadora extraordinaria”<sup>7</sup>.



Daniel Rabel, *Ballet de la douairière de Billebahaut*, S XVII, París, Louvre.<sup>8</sup>

“Tocar a lo rasgado” es la técnica más extendida en el uso popular de la guitarra. La gran mayoría de lo que se tocaba entonces y de lo que se toca hoy en guitarra se hace con la técnica del rasgueado. Tiene una continuidad absoluta a lo largo de los siglos y sigue siendo la forma en la que la mayor parte de los que practican la música en Occidente se inician en ella. Es la forma principal en la que se acompaña el canto en fiestas de amigos, acampadas, encuentros informales, música en familia y celebraciones religiosas. Ha llegado a representar gremios profesionales, pero de

<sup>4</sup> REY, José, “Guitarra” en CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 95.

<sup>5</sup> De cinco cuerdas (la más grave se añadió más adelante).

<sup>6</sup> REY, José, “Guitarra” en CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 95.

<sup>7</sup> LÁZARO, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2010, p. 58.

<sup>8</sup> RABEL, Daniel, *Ballet de la douairière de Billebahaut*, S XVII, París, Louvre, en REY, José, *Veterodoxia*, [imagen en línea] consulta 15-6-2015, <http://www.veterodoxia.es/2010/08/guitarra-dmeh/>.

profesiones distintas de la de músico<sup>9</sup>. Por otro lado es uno de los pilares de la técnica de mano derecha en el flamenco, pudiendo llegar a alcanzar niveles asombrosos de virtuosismo.

La guitarra tiene importantes méritos en la evolución de la música occidental. Y algunos de ellos son cruciales, como el paso a la verticalización (a la concepción armónica de la composición musical), a la visión de una pieza como una estructura basada en una sucesión de acordes y no basada en una superposición de melodías. Russell<sup>10</sup> nos dice que ese paso trascendental se dio primero en la guitarra y en España, para imponerse más tarde en muchos otros instrumentos en todo el resto de Occidente. Si volvemos a la entrada “Guitarra” de José Rey en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* podemos leer:

“...En términos más razonables y profesionales se expresa Nicolao Doizi (1640): *Sobre ser instrumento perfecto o imperfecto, capaz o incapaz he hoído varios pareceres [...] lo tengo tan perfecto como el Órgano, Clavicordio, Harpa, Laúd y Tiorba [...] Así mostraré con razones evidentes su mucha perfección y grande capacidad. A tal demostración está dedicada más de la mitad de su obra, de cuya lectura se desprende que la polémica había cundido por toda Europa. Para Doizi es, precisamente, el temperamento igual lo que dota de perfección a la guitarra, porque le permite tañer en cualquier tono.*”<sup>11</sup>

Vemos en estas líneas cómo Doizi recoge en 1640 la tendencia, ya generalizada por entonces, de los guitarristas a usar la afinación temperada<sup>12</sup>. Sin embargo, está bastante extendida la creencia de que ese mérito crucial en la historia de la música llega gracias a J. S. Bach (1685-1750) con su obra *El clave bien temperado*, terminada en 1722<sup>13</sup>

En torno a 1850, Antonio de Torres introdujo novedades en el diseño de la guitarra que se consolidaron, manteniéndose con ligeras modificaciones, hasta nuestros

<sup>9</sup> DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto y CÁCERES FERIA, Rafael, “*Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII*”, en *Boletín de Literatura Oral*, nº3, Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2013, pp. 9-47.

<sup>10</sup> RUSSELL, Craih H., “Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar” en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 153.

<sup>11</sup> REY, José, “Guitarra” en CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 95 y 96.

<sup>12</sup> La octava (todas las notas musicales que hay entre cualquier nota y su primera repetición aguda [que coincide con la multiplicación por dos de su frecuencia]) se divide en doce partes iguales sacrificando la pureza de la quinta, lo que permite la modulación armónica a cualquier tonalidad. Los sistemas de afinación anteriores, como el pitagórico, partían de la pureza de la quinta, lo que conseguía mejor afinación en cada acorde, pero impedían la modulación a tonalidades que no tuvieran un número muy parecido de sostenidos o bemoles. Mucha música del clasicismo, y casi toda la del romanticismo no se habría podido concebir sin la introducción de este cambio en el patrón de afinación. Para los guitarristas era muy práctica la afinación temperada porque les permitía acompañar en cualquier tono sin tener que volver a afinar.

<sup>13</sup> Es muy posible que en la práctica de aquellos músicos aficionados, que ataban a los mástiles de sus instrumentos trozos de tripa como trastes, la afinación dejase bastante que desear, pero esa circunstancia no resta mérito al hecho de que, por motivos prácticos y sin teorizaciones físicas, dieran con un sistema que sigue hoy vigente.

días. Se trata ya de la guitarra moderna, la que se conoce en todo el mundo como española o clásica. Los modelos creados posteriormente son modificaciones de éste.

Tras haber pasado por periodos gloriosos tanto en el Barroco como en el Clasicismo, la guitarra no era percibida de manera muy positiva en los años de juventud de Andrés Segovia (1893-1987):

“Hallé la guitarra cautiva de flamenquismo, pese al nobilísimo esfuerzo por rescatarla hecho por «San» Francisco Tárrega y procuré alzarla hasta las esferas más altas de la vida musical.”<sup>14</sup>

Observamos en las palabras de Segovia la sensación de que la guitarra estaba, en su opinión, siendo lo que no debía ser y estaba por ello manchada.

En la conferencia que ofreció Federico García Lorca el 19 de Febrero de 1922 en Granada con motivo del *Primer Concurso de Cante Jondo*, se pudieron escuchar las siguientes palabras:

“Todos habéis oído hablar del *cante jondo* y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él... pero es casi seguro que [a] todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.”<sup>15</sup>

También en las palabras de Lorca se entiende con claridad de qué había que apartarse y a qué había de aspirar, en su opinión.

En los textos anteriores se habla de necesidad de rescate, de inmoralidad, de la necesidad de aspirar a esferas más altas. Como nos dice Javier Suárez-Pajares:

“Ser guitarrista en el siglo XIX era más bien como ser gaitero o dulzainero; no era como ser pianista o violinista: porque la enseñanza de la guitarra no se encontraba ni regulada ni codificada como lo estaban las disciplinas impartidas en el Conservatorio [...] la guitarra participaba en toda su amplitud del ámbito de lo popular”.<sup>16</sup>

Se deduce de todo ello con nitidez que la imagen que se tenía de la guitarra en el primer cuarto del siglo XX no era nada positiva. Sin embargo, se dieron importantes cambios en la sociedad a principios del siglo XX, por los cuáles lo popular pasó de ser considerado “rechazable” a ser considerado “interesante”, como nos explicó Ortega:

---

<sup>14</sup> SEGOVIA, Andrés, *La guitarra y yo*, discurso leído con motivo de su entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978, p. 20. Disponible en la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>15</sup> GARCÍA LORCA, Federico, *El cante jondo. Primitivo Canto Andaluz*, publicación facsímil de la conferencia que apareció en siete partes en el *Noticiero Granadino* en 1922. Concretamente, el texto citado se publicó el 19 de febrero.

<sup>16</sup> SUÁREZ-PAJARES, Andrés, “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27” en *La guitarra en la Historia, vol. VIII*, Córdoba: Ediciones La Posada, 1998, p. 37.

“Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social.”<sup>17</sup>

“Me hizo meditar mucho cierta damita en flor, toda juventud y actualidad, estrella de primera magnitud en el zodíaco de la elegancia madrileña, porque me dijo: «Yo no puedo sufrir un baile al que han sido invitadas menos de ochocientas personas». A través de esa frase vi que el estilo de las masas triunfa hoy sobre toda el área de la vida y se impone aun en aquellos últimos rincones que parecían reservados a los *happy few*.”<sup>18</sup>

Por otro lado, y quizá como consecuencia de esos mismos fenómenos sociales, a lo largo del siglo XX se transforma radicalmente la visión que se tiene de la guitarra. Podemos hablar de una primera fase en la que los cultos se interesan por lo popular:

“Sin embargo, a principios del siglo XX, la guitarra iba a marcar un punto de inflexión crucial en su historia que va a determinar, entre otras muchas cosas, la aparición de una guitarra estilizada extraída del mundo popular y extremadamente rica en posibilidades. Esta guitarra -igual que la música de Falla, por ejemplo- y a través de la actividad de un racimo de grandes intérpretes y -otro bien diferente- de grandes compositores, será la que se impondrá de forma internacional dando lugar a una nueva era en su historia, ahora como instrumento «clásico»”.<sup>19</sup>

De esta manera se genera un nuevo repertorio en el que los cultos hablan a los cultos de lo popular. Paulatinamente se van creando cátedras de guitarra en los conservatorios<sup>20</sup> y se va incluyendo a la guitarra en la programación de los auditorios<sup>21</sup>, todo ello a nivel internacional. La vida de Andrés Segovia da buena cuenta del ascenso de la guitarra a la categoría de instrumento clásico, cambio al que él contribuyó enormemente.

---

<sup>17</sup> ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas (con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: dinámica del tiempo)*, [1929] Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 42.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> SUÁREZ-PAJARES, Andrés, “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27” en *La guitarra en la Historia, vol. VIII*, Córdoba: Ediciones La Posada, 1998, p. 37.

<sup>20</sup> LÁZARO, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2010, pp. 83 y ss.

<sup>21</sup> LÁZARO, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2010, pp. 146 y ss.





Concierto de Andrés Segovia en Michigan, Hill Auditorium, 1986<sup>22</sup>.

En una segunda fase, y ya en la segunda mitad del siglo XX, con el establecimiento de la sociedad mediática, de la adolescencia como clase social y el florecimiento de la industria del disco:

“...en los Estados Unidos surgirá una nueva tradición popular -luego internacionalizada de forma masiva- dentro de la cuál la «guitarra» (acústica, eléctrica, bajo, banjo o ukelele) inaugurará una nueva tradición popular.”<sup>23</sup>

“...Si en Norteamérica y Gran Bretaña fue la llegada del Rock’n’roll lo que señaló el comienzo de la cultura musical de la juventud, en la mayoría de los países europeos no emergería claramente hasta el éxito de los Beatles en los primeros años sesenta.”<sup>24</sup>

“La integración total de música pop y cultura de los jóvenes fue un desarrollo de los años cincuenta y fue simbolizada por una nueva forma de música, el rock’n’roll, y una nueva forma de juventud, los *teddy boys*. Si la juventud siempre había tenido ídolos -estrellas de cine, deportistas, cantantes como Frank Sinatra y Johnnie Ray- la novedad del rock’n’roll era que sus intérpretes eran «uno de ellos mismos», eran de la misma edad que los adolescentes, procedían de mundos similares, tenían intereses similares.”<sup>25</sup>

“La juventud era un concepto ideológico; reflejaba que los chicos de clase media adoptaban de modo deliberado los valores de las clases más bajas -«rudeza, excitación,

---

<sup>22</sup> Concierto de Andrés Segovia en Michigan, Hill Auditorium, 1986, [imagen en línea] consulta 25-04-2015, <http://ums.aadl.org/taxonomy/term/616/0?page=290>.

<sup>23</sup> SUÁREZ-PAJARES, Andrés, “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27” en *La guitarra en la Historia, vol. VIII*, Córdoba: Ediciones La Posada, 1998, p. 38.

<sup>24</sup> FRITH, Simon, *Sociología del rock* [1978], Madrid: Ediciones Jucar, 1980, p. 50.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 48.

confianza en la suerte, comprensión, autonomía y dureza»- y de ese modo decidían conscientemente oponerse a los valores de sus padres...»<sup>26</sup>

Vemos a través de estos textos cómo son ahora las clases populares las que hablan de lo popular a las clases populares y cómo la llegada de la electrificación y del *rock* cambiaron la forma en la que la sociedad había percibido la guitarra.

Veamos ahora las características de cada tipo de guitarra, los estilos musicales con los que se asocian principalmente y la performatividad en cada uno de esos estilos.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 28.

## 1.1. TIPOS DE GUITARRAS, SUS TIMBRES, SUS ESTILOS ASOCIADOS Y LAS PERFORMATIVIDADES DE ÉSTOS.

### GUITARRA ESPAÑOLA O CLÁSICA

Las fuentes hablan de los cambios que introdujo Antonio Torres en la guitarra acudiendo al término “revolución”.

“Su revolución en la guitarra llegó menos por la introducción de nuevas características que por el desarrollo, perfeccionamiento y combinación de ideas existentes cuya potencialidad total aún no había sido alcanzada. La diferencia más evidente entre sus guitarras y las de sus predecesores se encuentra en la forma y tamaño del cuerpo. Las guitarras de Torres tenían la tapa y el fondo notablemente más grandes, dando a la guitarra una figura más llena y lados profundos. Su trabajo más famoso, sin embargo, fue el desarrollo de la estructura de las varillas en forma de abanico.”<sup>27</sup>

El sistema de siete varillas en abanico se convirtió en el estándar y es ampliamente utilizado hoy.<sup>28</sup>

La guitarra española está fabricada habitualmente en maderas de pino abeto, cedro, palosanto y ébano. Consta de seis cuerdas, que suelen ser de nailon (antiguamente de tripa), estando las tres más graves entorchadas en metal, afinadas de grave a aguda convencionalmente en las notas Mi<sub>1</sub>, La<sub>1</sub>, Re<sub>2</sub>, Sol<sub>2</sub>, Si<sub>2</sub>, Mi<sub>3</sub> de la escala franco-belga. Estas mismas notas son las que tradicionalmente corresponde también a las cuerdas de todos los tipos de guitarra que describiremos en este apartado.



Notas de las cuerdas al aire de la guitarra<sup>29</sup>

<sup>27</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 56.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> Notas de las cuerdas al aire de la guitarra, [imagen en línea] consulta 16-10-2015, [http://lisromina.blogspot.com.es/2010/04/escritura-musical\\_4492.html](http://lisromina.blogspot.com.es/2010/04/escritura-musical_4492.html).



Guitarra española<sup>30</sup>



Varillas en forma de abanico<sup>31</sup>

## TIMBRE

“La combinación de la acertada estructura en abanico de las varillas con el tamaño de cuerpo más grande dieron a los instrumentos de Torres un sonido más fuerte y rico con un rango mayor de respuesta tonal que ninguno de sus predecesores. [...] Las guitarras de Torres tienen un tono claro y balanceado, firme y redondo.”<sup>32</sup>

## ESTILO

El estilo musical principalmente asociado a la guitarra española es la música clásica.

## PERFORMATIVIDAD DE LA GUITARRA ESPAÑOLA O CLÁSICA



Francisco Tárrega<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Guitarra española, [imagen en línea] consulta 15-10-2015, <http://www.descarga2.me/te-gustan-las-guitarras-te-paso-un-dato-muy-bueno/>.

<sup>31</sup> Interior de la caja de resonancia de una guitarra española [imagen en línea] consulta 15-10-2015, <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?6924-Antonio-de-Torres-visita-el-festival-de-C%F3rdoba-2007>

<sup>32</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 57.

<sup>33</sup> Francisco Tárrega, [imagen en línea] consulta 14-10-2015, <http://galimundi.com/2010/05/13/homenaje-maestro-tarrega/>

Los guitarristas clásicos suelen tocar sentados sobre una silla o banqueta con el pie izquierdo apoyado en un soporte que levanta la pierna unos diez centímetros. Sobre el muslo izquierdo acomodan la cintura de su instrumento. Apoyan el antebrazo derecho en el lateral del cuerpo de la guitarra. Mantienen la espalda recta. Suelen vestir traje oscuro y según ha avanzado la historia se ha ido cambiando de frac, a esmoquin, a traje de chaqueta y actualmente algunos tocan con camisa, pantalón y zapato negros. La actitud es la propia de la música clásica.

## GUITARRA FLAMENCA

También fue Antonio Torres quien diseñó las guitarras flamencas:

“En esencia, son guitarras españolas sin distinción, salvo por el precio, que era demasiado alto para el bolsillo del comprador. [...] Algunas evidencias sugieren que a Torres debe ser atribuido el desarrollo y la estabilización de la guitarra flamenca en los años 1850, en el mismo periodo y de la misma forma que él definió el tipo de guitarra clásica”<sup>34</sup>

“El cuerpo es un poco más fino que el equivalente clásico. Las dos características más importantes de la guitarra típica de flamenco, sin embargo son el uso de ciprés español para el fondo y los lados y la extrema ligereza de la construcción. [...] El uso de ciprés muy fino y ligero en los lados y en el fondo ayuda a dar a la guitarra de flamenco su sonido característico. [...] La construcción interna es más simple que en la guitarra clásica. Torres, por ejemplo, usaba un sistema de cinco varillas en abanico en lugar del de siete que usó normalmente en sus guitarras de palo de rosa”<sup>35</sup>

La guitarra de flamenco suele llevar uno o dos golpeadores en la tapa para proteger a la madera de los golpes percusivos propios del estilo. Suele fabricarse con madera de ciprés, lo que contribuye a su sonoridad diferenciada de la de la guitarra clásica. Sus cuerdas son de nailon, estando las tres graves entorchadas.



Guitarra de flamenco<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 181.

<sup>35</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 182.

<sup>36</sup> Guitarra de flamenco, [imagen en línea] consulta 25-10-2015, [http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Alhambra\\_3f.jpg](http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Alhambra_3f.jpg).

## TIMBRE

Evans y Evans comparan el sonido de las guitarras clásica y flamenca con las siguientes palabras:

“...sonido más brillante que el de la clásica, que tiene frecuencias agudas enfatizadas y sostiene menos las notas. Mientras que el sonido de la guitarra clásica es redondo y dulce el de la flamenca es áspero y percusivo.”<sup>37</sup>

## ESTILO

El estilo musical principalmente asociado a la guitarra flamenca es el flamenco.

## PERFORMATIVIDAD DE LA GUITARRA FLAMENCA

Los guitarristas de flamenco tocan habitualmente sentados sobre una silla de madera con respaldo, con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda y apoyando el tobillo derecho sobre la rodilla izquierda. La guitarra descansa sobre la pierna derecha con algunos grados de inclinación hacia delante, de manera que el guitarrista no puede ver las cuerdas ni los trastes. Suelen vestir ropa austera: camisa blanca o negra cubierta por chaleco negro (no siempre), y pantalón y zapato negros. Mantienen una actitud seria.



Vicente Amigo<sup>38</sup>

## GUITARRA ACÚSTICA

A partir de 1922 la guitarra acústica se fabricó según un modelo estándar en la compañía Martin.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 182.

<sup>38</sup> Vicente Amigo, [imagen en línea] consulta: 24-10-2015, <http://desafinados.es/sobre/guitarra-flamenca/>

<sup>39</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 221.



La guitarra acústica se caracteriza porque la caja de resonancia es más grande y ancha que la de guitarra española, y el mástil más estrecho. Es fácilmente reconocible porque la forma de ocho del cuerpo, propia de la guitarra española, es más suave. Algunos modelos tienen golpeador. Las maderas usualmente empleadas en su construcción son las de palo ferro, palosanto y caoba.



Guitarra acústica<sup>40</sup>

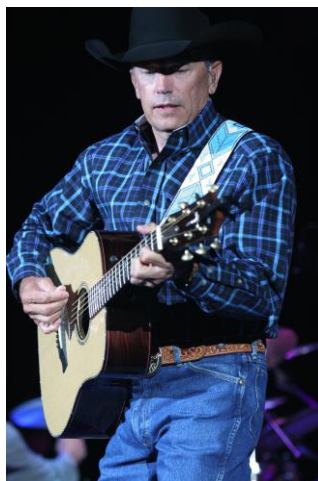
## TIMBRE

Las cuerdas de la guitarra acústica son metálicas, lo que aumenta su volumen con respecto al de la guitarra española e influye fuertemente en su tímbrica brillante, rica en armónicos agudos, tintineante y nasal<sup>41</sup>.

## ESTILO

El estilo musical principalmente asociado a la guitarra acústica es el *country*, aunque también la usan frecuentemente los cantautores y los grupos de *pop* y de *rock* y en la música *country* aparecen frecuentemente también las guitarras eléctricas.

## PERFORMATIVIDAD DE LA GUITARRA ACÚSTICA (*COUNTRY*)



George Strait<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Guitarra acústica, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.descarga2.me/te-gustan-las-guitarras-te-paso-un-dato-muy-bueno/>.

<sup>41</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 220.

<sup>42</sup> George Strait, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Strait](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Strait)

El guitarrista *country* suele tocar de pie con la guitarra colgada en bandolera. Suele tocar en estilo rasgado ayudándose con una púa y, a diferencia del guitarrista clásico o el de flamenco, con bastante frecuencia canta mientras toca. Suelen vestir ropas que recuerden a los *cowboys* o a los habitantes de las montañas de EE.UU.: pantalones tejanos, botas y sombrero típicos del género *western*, camisas a cuadros que recuerdan a las de los leñadores, a veces chaquetas con flecos, que provienen de los indios nativos americanos. Predomina el color azul, pero también son frecuentes el negro y el blanco. Si visten de traje, éste incorporará elementos propios de las vestimentas propias del folklore del sur y el oeste de EE.UU.

## GUITARRA ELÉCTRICA

La diferencia fundamental entre la guitarra eléctrica y los demás tipos de guitarra hasta ahora citados es que la vibración de sus cuerdas es captada por unos electroimanes y transmitida por cable hasta un amplificador, con el que se puede conseguir un volumen muy superior al de cualquiera de ellas. Se distinguen dos tipos principales con respecto a su cuerpo, con caja acústica o de cuerpo sólido.

### CON CAJA ACÚSTICA (ELECTROACÚSTICA)

Las primeras guitarras eléctricas fabricadas en serie por la casa Gibson fueron las Gibson ES-150 en 1936, que eran versiones electrificadas de la guitarra española con cuerdas metálicas, por eso sus primeros modelos de guitarras eléctricas tenían caja de resonancia (la firma Rickenbacker ya tenía desde 1931 en su catálogo la llamada “*frying pan*”, una guitarra hawaiana eléctrica sin caja de resonancia).



Gibson ES-150, 1936<sup>43</sup>

### TIMBRE

El peculiar timbre de la guitarra electroacústica se debe a que su pastilla se ancla en la tapa armónica, que vibra y se mueve junto con la vibración de la cuerda. Ello provoca la cancelación de muchos armónicos agudos, resultando un tono dulce, suave y

---

<sup>43</sup> Gibson ES-150, 1936, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.12fret.com/just-in/1953-gibson-es-150-archtop/>



delicado. Se produce retroalimentación con bastante facilidad, lo que no es algo deseado en los estilos que más usan este tipo de guitarra<sup>44</sup>.

#### ESTILO

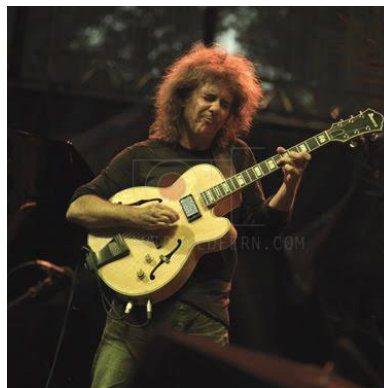
El estilo musical principalmente asociado a la guitarra eléctrica con caja acústica es el *jazz*, por ser ésta la primera música que se benefició de la electrificación, aunque más adelante fuese el tipo de guitarra más común en el *rockabilly*.

#### PERFORMATIVIDAD DE LA GUITARRA ELÉCTRICA CON CAJA ACÚSTICA (JAZZ)

El guitarrista de los primeros tiempos del *jazz* solía tocar sentado con su guitarra apoyada en su pierna derecha, que apoyaba en el suelo y no cruzaba sobre la izquierda como se hace en el flamenco. Vestía traje elegante. En la actualidad unos tocan de pie con la guitarra colgada en bandolera y con ropa informal, otros se mantienen más cercanos a la tradición y se puede dar cualquier combinación entre posición y vestuarios comentados.



Wes Montgomery<sup>45</sup>



Pat Metheny<sup>46</sup>

#### GUITARRA ELÉCTRICA DE CUERPO SÓLIDO



Fender Telecaster, 1949<sup>47</sup>

---

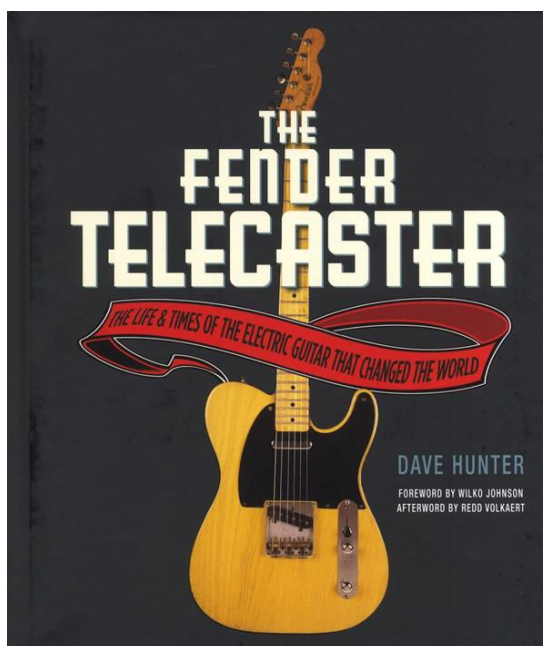
<sup>44</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 338.

<sup>45</sup> Wes Montgomery, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.musicroom.com/es-es/se/id\\_no/01440/details.html](http://www.musicroom.com/es-es/se/id_no/01440/details.html)

<sup>46</sup> Pat Metheny, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://wilson-benesch.com/2010/02/david-redfern-image-of-the-month-pat-metheny/>

La guitarra eléctrica más extendida es la que tiene el cuerpo de madera maciza. Leo Fender lanzó la primera fabricada en serie en 1948, con el nombre de Fender Broadcaster (desde 1950 Fender Telecaster). Al no necesitar caja acústica, su proceso de fabricación era más sencillo y su precio sensiblemente más bajo. Esta circunstancia permitió el acceso a la guitarra amplificada por parte de la población de recursos más bajos, como las comunidades negras, tanto en el sur de EE.UU, como en las ciudades del norte. Gracias a esta guitarra floreció una escena de *blues* eléctrico. Por su enorme éxito, otras firmas pronto ofrecieron sus guitarras de cuerpo sólido, destacando entre ellas la Gibson Les Paul.

Pocos años después surgiría el *rock*. Habla por sí solo el título del libro de Dave Hunter *The Fender Telecaster: the Life and Times of the Electric Guitar that Changed the World*.



Portada del libro de Dave Hunter *The Fender Telecaster: the Life and Times of the Electric Guitar that Changed the World*.<sup>48</sup>

#### TIMBRE

La guitarra eléctrica de cuerpo sólido tiene un timbre brillante, mucho más rico en armónicos agudos que la guitarra eléctrica con caja armónica. Sus notas se mantienen más tiempo y la retroalimentación es mucho más controlable.<sup>49</sup>

#### ESTILO

La guitarra eléctrica de cuerpo sólido se usa en casi todos los estilos de músicas urbanas, destacando principalmente entre ellos el *rock*.

---

<sup>47</sup> Fender Telecaster , [imagen en línea] consulta: 15-10-2015, <http://intl.fender.com/es-ES/guitars/telecaster/american-special-telecaster-maple-fingerboard-vintage-blonde/>

<sup>48</sup> Portada del libro de Dave Hunter *The Fender Telecaster: the Life and Times of the Electric Guitar that Changed the World*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.musicroom.com/se/id\\_no/01063614/details.html](http://www.musicroom.com/se/id_no/01063614/details.html).

<sup>49</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 342

## PERFORMATIVIDAD DE LA GUITARRA ELÉCTRICA DE CUERPO SÓLIDO

La performatividad de la guitarra eléctrica es la principalmente la de la música *rock*: el guitarrista toca de pie con la guitarra en bandolera y suele acompañar su toque con su gestualidad corporal enfática y con frecuencia con un baile energético.



Pete Townshend de The Who<sup>50</sup>

## GUITARRA ELÉCTRICA BAJA

Leo Fender también introdujo otro instrumento revolucionario. Tan sólo unos años después del lanzamiento de su Telecaster, sacó al mercado en 1951 el Fender Precision Bass. Se trata de un instrumento híbrido; aunque comparte con la guitarra eléctrica su forma y sus trastes<sup>51</sup>, su tesitura es la correspondiente a la del contrabajo. Sin embargo, es un instrumento de cuerpo sólido que se toca utilizando la misma técnica que con la guitarra.

### TIMBRE

Su sonido es el propio de la guitarra eléctrica, pero transportado varias octavas hacia el grave. Se trata de un sonido redondo y rico en las frecuencias más graves. Requiere un amplificador específico para tales frecuencias.

### ESTILO

Quizás el instrumento más utilizado en las músicas populares urbanas.

## PERFORMATIVIDAD DEL BAJO ELÉCTRICO

La performatividad del bajo eléctrico se adapta a la propia de cada estilo en el que se usa. En cada caso la actitud, gestualidad y vestuario del bajista será asimilable a la del guitarrista de la misma formación.

---

<sup>50</sup> Pete Townshend de The Who, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.nydailynews.com/sports/baseball/mets/beatles-punch-ticket-ride-shea-stadium-rock-gallery-1.13947?pmSlide=1.54217>.

<sup>51</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 342.



Sting<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Sting, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <https://cordobaguitarfestival.wordpress.com/2015/02/10/sting-cabeza-de-cartel-de-2015/49th-annual-grammy-awards-show/>.

## 1.2. LA GUITARRA EN LA MUSICOLOGÍA

Si atendemos a los escritos que se ocupan de la guitarra, nos daremos cuenta de que en su mayor parte se dedican específicamente a una de sus subculturas, e ignoran el resto de posibilidades como si no existiesen. Raro será que en un texto sobre *rock* se nos remita al mundo de la guitarra clásica, pero aún más sorprendente será que encontremos un artículo sobre guitarra clásica con alguna referencia al *rock*. Para el mundo clásico, salvo raras excepciones, no existe el *rock*. Son mundos aislados que crean, publican y consumen de forma autónoma e impermeable. Sólo los submundos de la guitarra clásica y de la guitarra *rock* se atreven a hablar de “la guitarra”, sin sentirse obligados a especificar cuál de ellas, mientras que el resto de submundos suele adjetivarla como “flamenca”, “*country*”, “*jazz*”, etc.

Escasean los estudios que vean a la guitarra en su totalidad, que atiendan a la vez a varias de sus facetas más importantes y nos den una visión global. El mundo de la guitarra está fraccionado en submundos estancos. Esa orientación global sí sucede en algunas publicaciones divulgativas, como son *El gran libro de la guitarra*<sup>53</sup> o *El mundo de las guitarras*<sup>54</sup>, que aportando algo de texto y muchas fotografías, tratan desde los antecedentes de la guitarra hasta los últimos modelos de guitarra eléctrica del siglo XX sin distinguir ni jerarquizar. Pero es, sobre todo, en publicaciones científicas, donde realmente nos será difícil encontrar artículos que se ocupen de más de uno de sus mundos. Los libros que se ocupan de ella: *Guitar cultures*<sup>55</sup>, *The Cambridge companion to the guitar*<sup>56</sup>, etc., son en realidad una suma de artículos, cada uno de ellos centrado en uno de los posibles submundos de la guitarra. O hablan de la guitarra clásica, o de la eléctrica, o de *blues*, o de *folk* o de flamenco, etc.. Pero casi nunca de la guitarra como suma de todas esas posibilidades.

Disponemos de algunos “diccionarios de la guitarra” estructurados en forma de entradas independientes, siendo la *Enciclopedia de la Guitarra de Francisco Herrera*<sup>57</sup> el más extenso en tamaño e información de todos ellos. Pero en general, tenemos gran cantidad de datos sobre la guitarra y escasa teorización sobre la misma.

Si acudimos a historias de la música, veremos que con demasiada frecuencia es mínimo el protagonismo que se le concede a la vertiente culta del instrumento y el nulo que se le asigna a la vertiente popular. Usemos como ejemplo la *Historia de la música occidental* de Donald J. Grout y Claude V. Palisca<sup>58</sup> y comprobaremos que en su índice analítico, mientras que la palabra “piano” nos remite a 51 páginas y la palabra “ violín”

---

<sup>53</sup> BACON, Tony, *El Gran libro de la Guitarra*, Madrid: Editorial Raíces, 1992.

<sup>54</sup> SEGURET, Christian, *El mundo de las Guitarras*, San Adrián del Besós: Ultramar Editores S.A., 1999.

<sup>55</sup> BENNETT, Andy y DAWE, Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001.

<sup>56</sup> COELHO, Victor Anand, *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>57</sup> HERRERA, Francisco, *Enciclopedia de la guitarra*, Valencia: Piles Editorial de Música S.A., 2004.

<sup>58</sup> GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1997.

a otras 29, la palabra guitarra sencillamente no aparece. Tampoco aparecen Sor, Giuliani, Carulli, Tárrega, Rodrigo, Segovia ni Brower, por ejemplo. Y de Villalobos sólo se dice que es uno de los principales representantes del nacionalismo latinoamericano sin hablar de sus aportaciones al repertorio guitarrístico (y no deja de ser interesante observar que, al igual que sucede con otros compositores nacionalistas latinoamericanos que son mencionados [sólo sus nombres y fechas], aparece en el último párrafo de un epígrafe llamado “Otros compositores norteamericanos”). En cambio sí se habla de Milán, Narváez, Weiss y otros vihuelistas y laudistas. No aparecen tampoco las palabras flamenco, *country* o *rock*, géneros en los que la guitarra es el instrumento hegemónico. Da la impresión de que a los autores les pareciese que tras la evolución de la vihuela para convertirse en guitarra, ésta no produjera en cuatro siglos nada digno de ser mencionado.

Y nos encontramos de esta manera con una de las palabras claves: la marginación. Según parece, durante los siglos XIX y XX los historiadores de la música culta occidental han solido marginar a la guitarra clásica, y a su vez, los miembros de la comunidad de la guitarra clásica han solido despreciar al resto de comunidades culturales que giran en torno a la guitarra y éstas se han solido ignorar entre ellas. Sin embargo, o quizá por ello, fue precisamente la guitarra la que en algunos momentos de la historia amplificó la voz de las clases sociales más desfavorecidas y de los sectores de la población más marginados.

En *Antología de la música clásica* de Akal<sup>59</sup> no hay ni un sólo ejemplo de guitarra y en el volumen teórico correspondiente, *La música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven*<sup>60</sup>, todo lo que se dice sobre ella en sus casi 700 páginas, y concretamente en el capítulo dedicado a la música doméstica, es: “Ha de tenerse en cuenta que la guitarra y el arpa eran instrumentos en boga en aquel momento y que ambos podían interpretar el bajo, como ocurre en las sonatas de violín con acompañamiento de guitarra de Paganini, escritas algunos años más tarde”. Ni se menciona a Sor, ni a Aguado, ni a Giuliani ni a Carulli habiendo sido todos ellos autores importantes y reconocidos durante el periodo del que se ocupa la publicación. Y sin embargo hablamos posiblemente del instrumento musical más popular de la historia de la humanidad. En palabras de Coelho “...possibly the most widely played instrument in the world...”<sup>61</sup>

Según parece, las Historias de la Música Occidental menosprecian al instrumento, a su repertorio, a sus compositores, a sus intérpretes, e ignoran su importancia social. Las causas de este fenómeno las apunta Coelho en su artículo *Picking through cultures: a guitarist's music history*<sup>62</sup>. Las cuatro razones que expone son: el hecho de que la tablatura sea un sistema complejo de leer para los no guitarristas, no siéndolo la mayoría de los musicólogos; la idea de la historia de la música como una sucesión de grandes individualidades integrada por los compositores a los que

<sup>59</sup> DOWNS, Philip G., *Antología de la música clásica*, Toledo: Akal, 2006.

<sup>60</sup> DOWNS, Philip G., *La Música Clásica La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Móstoles: Akal, 1998.

<sup>61</sup> COELHO, Victor Anand, “Picking through cultures: a guitarist's music history” en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 3.

<sup>62</sup> COELHO, Victor Anand, “Picking through cultures: a guitarist's music history” en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 3 y 4.

consideran genios, que deja fuera a guitarristas que fueron importantísimos en su época; un sistema basado en la consideración de algunas obras como “maestras” que parte del análisis de partituras para concederles valor en términos de “evolución”, dejando a las que se crearon a partir de la guitarra en inferioridad de condiciones; y por último la resistencia por parte de la musicología a ocuparse, hasta hace muy poco, de las músicas populares.

### 1.3. LA ELECTRIFICACIÓN / AMPLIFICACIÓN

Fue en California donde, según muchas fuentes, se dio el salto más trascendental de la guitarra en el siglo XX: la electrificación.

La *frying pan* fue el primer modelo de guitarra eléctrica, aunque originalmente se pensó en ella como guitarra hawaiana, que estaba muy de moda a finales de los años veinte. La desarrolló Beauchamp en la fábrica de Rickenbacker.



Beauchamp con la *Frying Pan Guitar*.<sup>63</sup>

La guitarra, sin amplificación, no emite un volumen muy alto de sonido y muchos otros instrumentos, como los de viento, el piano, la percusión etc., la pueden tapar al tocar conjuntamente. “En ese momento la guitarra se consideraba un instrumento de poca relevancia, con competidores como la mandolina, el banjo y el ukelele. Su principal problema era su limitada potencia, que apenas la hacía audible en el conjunto orquestal y la restringía a un papel rítmico poco agradecido.”<sup>64</sup> Pero con la electrificación esto cambió radicalmente y, gracias al amplificador, la guitarra pudo sonar poderosamente por encima de otros instrumentos accediendo por primera vez a lo que podríamos llamar “el espacio heroico”, que en las músicas populares de comercialización industrial habían ocupado hasta entonces instrumentos como la trompeta o el saxofón. Esto ocurría tanto en la música cantada, comentando cada frase o desarrollando solos que le conferían momentáneamente el protagonismo<sup>65</sup>, y en algunas

---

<sup>63</sup> Beauchamp con la *Frying Pan Guitar*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.soonerfans.com/forums/showthread.php?143469-Good-Morning-Electric-Music>

<sup>64</sup> MEISSGANG, Tomas, “La mítica hacha del dios con prótesis”, en MATT, Gerald; MIESSGANG, Thomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003, p. 16-29.

<sup>65</sup> Como ocurre en *Stormy Blues* de Billie Holiday en su grabación de 1954 para Verve Records [<https://www.youtube.com/watch?v=t1xnrUkGU>], en la que la introducción al saxo es de Willie Smith

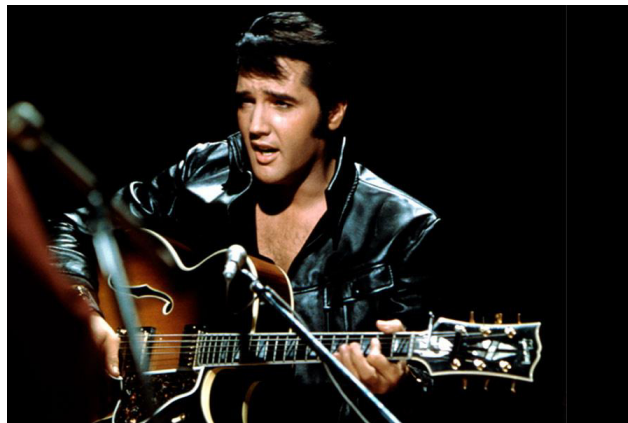


músicas instrumentales siendo protagonistas indiscutibles<sup>66</sup>. Según el guitarrista de *jazz* Mark Whitfield fue Charlie Christian el primero en usar amplificación en sus conciertos y quien popularizó el *single note style*, es decir: tocar melodías con notas individuales<sup>67</sup>.



Charlie Christian<sup>68</sup>

Como consecuencia directa de la electrificación de la guitarra surgen varios estilos musicales que van a adquirir una dimensión social extraordinaria. De la mano de Elvis Presley se masifica el fenómeno del *rock'n'roll*.



Elvis Presley<sup>69</sup>

---

y los comentarios de trompeta de Harry “Sweets” Edison [[https://en.wikipedia.org/wiki/Stormy\\_Blues](https://en.wikipedia.org/wiki/Stormy_Blues)]. La guitarra pudo desempeñar esas funciones a partir de la electrificación.

<sup>66</sup> MONTGOMERY, Wes, *Round Midnight*, [en línea] consulta: 15-09-2015, [https://www.youtube.com/watch?v=MOm17yw\\_6U](https://www.youtube.com/watch?v=MOm17yw_6U).

<sup>67</sup> El guitarrista de *jazz* Mark Whirfield explica cómo fue Charlie Christian quien dio ese paso en un programa de TV de Billy Taylor grabado el 12-10-97, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=vb9H3XeFECs&feature=related>

<sup>68</sup> Charlie Christian, [imagen en línea] consulta 15-6-2015, <http://www.legacyrecordings.com/a/#/artist/charlie-christian/1948/>.

<sup>69</sup> Elvis Presley, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.therocksteady.com/home/feliz-cumpleanos-para-el-rey-del-rock-roll-elvis-presley-noticias-musical/>.

Al otro lado del Atlántico, pocos años más tarde, The Beatles, dotarán de máxima difusión internacional a lo que pasó a llamarse “música *pop*”.



The Beatles<sup>70</sup>

Tras ellos llegaron multitud de bandas con multitud de estilos, conformando todo ello lo que de manera genérica ha recibido el nombre de “*rock*”, considerado por muchos autores uno de los fenómenos culturales más importantes del siglo XX<sup>71</sup>.

En cambio, el entorno de la guitarra clásica tardó mucho tiempo en normalizar la ayuda de la amplificación, por no estar bien considerada en aquellos años en el concierto clásico y, más tarde, quizás también por voluntad de distanciarse de la guitarra eléctrica, entendida como propia del *rock*, fenómeno cultural del que se pretendía diferenciar. Pero hay ejemplos muy tempranos de uso de amplificación para guitarra clásica gracias al empleo de micrófonos de ambiente, como prueba una carta de Regino Saiz de la Maza a su cuñado: “El otro día [13 de Agosto de 1937] alterné en Filadelfia en un Concierto de música española, con la famosa orquesta de allí que dirigió Iturbi. Toqué ante más de 5000 ó 6000 personas -con micrófono, naturalmente- y tuve un gran éxito.”<sup>72</sup> Por otro lado, también hay que considerar que, como nos indica Rubén Parejo,

<sup>70</sup> The Beatles, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://musica.com.br/artistas/the-beatles/fotos.html>.

<sup>71</sup> “...[d]el rock - acaso el fenómeno cultural más importante del siglo XX, junto al cine ...” en ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, “Últimos capítulos de la Historia de la estética musical (algunas causas y efectos aún vigentes de la posmodernidad)”, *Quodlibet*, Madrid: Universidad de Alcalá, p.93.

<sup>72</sup> NERI DE CASO, José Leopoldo (2006) “La guitarra como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista”, *Congreso de la Guerra Civil Española 1936 – 1939*, Sociedad Estatal

“Sólo a partir de los años ochenta pudimos disponer de amplificadores de poco peso que no introdujeran ruido y que respetasen fielmente el espectro armónico de la guitarra clásica”<sup>73</sup>.

---

de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006, p. 6, [en línea] consulta 15-09-2015, [http://www.researchgate.net/researcher/21159736\\_Jose\\_Leopoldo\\_Neri\\_de\\_Caso](http://www.researchgate.net/researcher/21159736_Jose_Leopoldo_Neri_de_Caso)

<sup>73</sup> Comunicación personal de Rubén Parejo, catedrático interino de guitarra del Conservatorio Superior de Música de Valencia, mayo de 2014.

## 1.4. IMPORTANCIA SOCIAL DE LA GUITARRA HOY

A continuación vemos el enorme impacto social del instrumento en la historia y en nuestros días. Esta última observación la corroboran otros autores y algunas cifras.

Los dos instrumentos domésticos por excelencia en Occidente durante los últimos siglos han sido la guitarra y el piano. La guitarra era un instrumento que los pobres se podían permitir, mientras que el piano era un instrumento de clases acomodadas. Aunque existían modelos de elevado coste, también había modelos baratos de guitarra que mucha gente de pocos recursos podía adquirir. Hoy se mantiene la diferencia y, moviéndonos entre los precios más bajos, podemos comprar una guitarra por unos 40€<sup>74</sup>. En cambio el piano más barato cuesta alrededor de 3000€<sup>75</sup>.

Ryan y Peterson explican las causas por las cuales la guitarra se convirtió en algo tan popular en los años cincuenta en EE.UU.:

“Para empezar la guitarra se adecuaba muy bien al ethos del «hazlo tú mismo» de la juventud de aquellos días. En comparación con otros instrumentos (a excepción del piano), la guitarra es suficientemente fácil de tocar como para encontrar una melodía, y (a diferencia del piano) es transportable. La guitarra (a diferencia de los instrumentos de lengüeta<sup>76</sup>) suena bien tocando solo o en grupo y, también a diferencia de esos instrumentos, puedes tocarla mientras cantas. Se puede argumentar que la guitarra es el instrumento más versátil de aquellos que se pueden acoplar a muchos tipos de agrupaciones. Además, la guitarra de un principiante era barata en comparación con el coste del piano, instrumento de madera o instrumento de metal de un principiante. Para terminar, el acceso a esos otros instrumentos era a través de clases y bandas, sitios en los que gobernaba la estética de los adultos. Poseer una guitarra se convirtió en un símbolo de libertad generacional, con la música folk a disposición del joven guitarrista y su audiencia.

Si la guitarra es tan atractiva, ¿Por qué no llegó hasta los años cincuenta su popularidad entre los que se iban a convertir en músicos? [...] quizá el factor más importante fue la llegada del protagonismo de la guitarra eléctrica”<sup>77</sup>.

Según George Gruhn, en 1999 el instrumento más vendido fue, con diferencia, la guitarra<sup>78</sup>. Si atendemos a cifras de ventas actuales, gracias a los datos ofrecidos por la

---

<sup>74</sup> Precio de guitarra Startone CG 851 en Thoman, [en línea] consulta 15-06-2015, [http://www.thomann.de/es/startone\\_cg\\_851\\_44.htm](http://www.thomann.de/es/startone_cg_851_44.htm).

<sup>75</sup> Precio de guitarra Yamaha b1 PE B en Thoman, [en línea] consulta 15-06-2015, [http://www.thomann.de/es/yamaha\\_b1\\_pe\\_b\\_stock.htm](http://www.thomann.de/es/yamaha_b1_pe_b_stock.htm).

<sup>76</sup> Oboe, corno inglés, fagot, dulzaina, algunos órganos, clarinetes y saxofones.

<sup>77</sup> RYAN, John y PETERSON, Richard A., “The Guitar as an Artifact an Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation” en BENNETT, Andy y DAWE Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001, p.107.

<sup>78</sup> RYAN, John y PETERSON, Richard A., “The Guitar as an Artifact an Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation” en BENNETT, Andy y DAWE Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001, p.110.

revista de análisis del mercado musical en Estados Unidos, *The Music Trade Online*<sup>79</sup>, en su “Industry census”<sup>80</sup> del pasado Mayo de 2012, podemos encontrar el siguiente cuadro de ventas totales anuales:

Year	Units	% Change	\$ Retail	Change	Avg Price
2011	2,512,416	5.7%	\$934,971,450	11.4%	\$372
2010	2,377,310	4.6%	\$839,000,000	2.2%	\$353
2009	2,273,000	-17.9%	\$820,746,000	-21.0%	\$361
2008	2,341,551	20.5%	\$903,261,000	-1.9%	\$386
2007	1,942,625	11.4%	\$921,057,000	-.13%	\$529
2006	1,742,498	5.6%	\$922,280,000	-0.1%	\$529
2005	1,648,595	23.3%	\$923,522,000	21.2%	\$560
2004	1,337,347	15.9%	\$762,185,000	9.6%	\$569
2003	1,153,915	5.8%	\$694,883,000	-2.2%	\$579
2002	1,090,329	-.33%	\$710,769,000	-.63%	\$652

Ventas totales de guitarras por años en EE.UU.<sup>81</sup>.

De aquí podemos deducir que cada año desde 2002 hasta 2011 se vendieron más guitarras que el año anterior (excepto en 2009). También que desde 2002 hasta 2008 (en 6 años) se duplicó la cantidad de guitarras vendidas anualmente. Y desde entonces ha seguido subiendo la venta. Evidentemente la guitarra va en ascenso y vive un buen momento en cuanto a aceptación social. Es interesante observar que el precio medio por guitarra bajó casi el 50% entre 2002 y 2011, pero que aun así el dinero obtenido en ese periodo aumentó en más de 200 millones de dólares.

Siempre citando la misma fuente, en una comparativa entre guitarras eléctricas y acústicas, observamos que se vende casi la misma cantidad de guitarras acústicas que eléctricas: prácticamente un millón y medio de unidades de cada tipo en 2011. También, que la franja de precios entre 100 y 200\$ es la de mayor número de ventas (instrumento barato, pero alejado de precios mínimos).

<sup>79</sup> *The Music Trade Online*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musictrades.com>.

<sup>80</sup> “Industry census” en *The Music Trade Online*, Englewood, New Jersey: The Music Trades Corporation, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musictrades.com/census.html>.

<sup>81</sup> “Industry census” en *The Music Trade Online*, Englewood, New Jersey: The Music Trades Corporation, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musictrades.com/census.html>.

Type	Units
<b>Acoustics</b>	
Under \$100	390,028
\$101 to \$200	410,030
\$201 to \$350	110,008
\$351 to \$500	40,003
\$501 to \$1,000	40,003
\$1,001 to \$1,500	10,001
Over \$1,501	20,001
<b>Total</b>	<b>1,490,260</b>

Electric	Units
<b>Electrics</b>	
Under \$100	256,354
\$101 to \$200	561,537
\$201 to \$350	195,317
\$351 to \$600	97,659
\$601 to \$1,000	61,037
\$1,001 to \$1,250	24,415
\$1,251 to \$1,600	13,185
\$1,601 to \$2,000	12,207
\$2,001 to \$3,000	11,229
<b>Total</b>	<b>1,501,000</b>

Accediendo al “Retail top 200”<sup>82</sup>, siempre de la misma revista:

Rank 2010	Rank 2009	Company	2010 Sales	% Chg	2009 Sales	2010 Emp	2009 Emp	2010 Loc	2009 Loc
1	1	Guitar Center, Inc.	\$2,000,000,000	11.4%	\$1,795,000,000	8,790	8,900	318	315
2	2	Sam Ash Music Corp.	\$410,000,000	7.9%	\$380,000,000	1,355	1,456	46	46
3	4	Sweetwater	\$200,000,000	25.0%	\$160,000,000	430	375	1	1
4	3	American Musical Supply	\$175,032,000	5.0%	\$166,698,000	125	113	1	1
5	5	Full Compass Systems, Ltd.	\$105,051,000	14.0%	\$92,150,000	178	125	1	1
6	11	Best Buy	\$75,000,000	120.6%	\$34,000,000	N/A	N/A	103	100
7	6	Washington Music Center	\$70,500,000	0.7%	\$70,000,000	93	96	1	1
8	8	B&H Photo & Video	\$60,000,000	9.1%	\$55,000,000	N/A	N/A	1	1
9	7	J.W. Pepper	\$59,000,000	.02%	\$58,900,000	214	267	14	14
10	9	Schmitt Music Company	\$44,000,000	10.0%	\$40,000,000	182	188	15	15

vemos cómo la cadena Guitar Center Inc. es la que mayor volumen de ventas tiene, con un total de 2.000.000.000\$, muy por encima de todos los demás del Top 200.

<sup>82</sup> “Retail top 200” en *The Music Trade Online*, Englewood, New Jersey: The Music Trades Corporation, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musictrades.com/top200.html>.

Con todos estos datos podemos concluir que la guitarra atraviesa un momento de enorme popularidad. Pero, ¿es acaso la guitarra un instrumento diferente? Tras reflexionar sobre los datos hasta aquí expuestos podríamos pensar que la guitarra no es un simple instrumento más que la sociedad la percibe como algo especial.

Para hacernos una idea de la relevancia social del fenómeno de la guitarra eléctrica en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, queremos subrayar el hecho de que existen concursos de “hacer como si se tocara la guitarra eléctrica”, mientras que no somos conscientes de que existan concursos de hacer como si se tocara el clarinete, la gaita o ningún otro instrumento. Se trata del fenómeno de la *Air Guitar* que tiene campeonatos regionales, nacionales y mundiales<sup>83</sup>.



Fase regional del campeonato de *Air Guitar* en EE.UU.<sup>84</sup>

En la misma línea queremos señalar que existe en el mercado, y establecido con mucho éxito, un juego electrónico llamado “Guitar Hero”<sup>85</sup> que consiste en una simplificación del mecanismo de la guitarra gracias a la cual quien juega, tocando una sola tecla que hace como de cuerda y cuatro botones que hacen como de trastes, tiene la sensación de que está siendo guitarrista de un grupo de *rock*.

---

<sup>83</sup> Un vídeo del *Air Guitar World Championship 2014* tiene más de 600.000 visitas en Youtube. Nanami "Seven Seas" Nagura (JP), *Air Guitar World Champion 2014*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Hms6TU4uZJM>, [imagen capturada del vídeo].

<sup>84</sup> Fase regional del campeonato de *Air Guitar* en EE.UU., [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.phactual.com/the-wild-world-of-air-guitar/>, [imagen capturada del vídeo].

<sup>85</sup> *Guitar Hero*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://hub.guitarhero.com>.

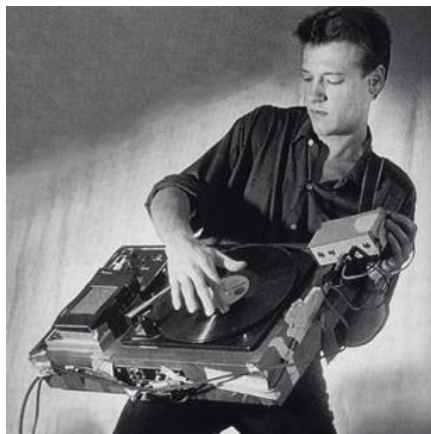




Imagen de pantalla del videojuego *Guitar Hero*.<sup>86</sup>

El juego es muy popular y ha tenido una grandísima acogida. “Guitar hero” se traduce como el héroe de la guitarra. Si acudimos a la extensa entrada que le dedica la Wikipedia en su edición en inglés, podremos leer: “El primer juego de la serie fue considerado por muchos periodistas como el videojuego más influyente en la primera década del siglo XXI. La serie ha vendido más de 25 millones de unidades en todo el mundo, proporcionando ingresos en las tiendas de 2.000 millones de dólares. Es considerado por Activision como la tercera franquicia de juegos más grande del mundo tras Mario y Madden NFL”.<sup>87</sup> Todo esto no puede ser por casualidad y evidentemente viene de cómo se recibe socialmente la guitarra eléctrica. Llama la atención el hecho de que no existen otras propuestas parecidas con otros instrumentos. No existe en el mercado el juego “Héroe de la flauta”, ni el de la bandurria, ni el de la zanfoña, ni tampoco del violín o del piano. Sí existe, en cambio, “DJ Hero”.

Cuando Christian Marclay se cuelga un tocadiscos en los ochenta, lo hace imitando la posición de quien toca la guitarra eléctrica, porque sabe que sugiere cierta actitud y la transmite, como así nos cuenta José Antonio Sarmiento:



Christian Marclay y Yoshiko Chuma, *Guitar Crash*, Nueva York, 1982<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Imagen de pantalla del videojuego *Guitar Hero*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.identi.li/index.php?topic=333636>.

<sup>87</sup> “Guitar Hero”, [en línea] consulta: 15-09-2015, [https://en.wikipedia.org/wiki/Guitar\\_Hero](https://en.wikipedia.org/wiki/Guitar_Hero).

<sup>88</sup> MARCLAY, Christian y CHUMA, Yoshiko, *Guitar Crash*, Nueva York, Danceteria, 1982 [imagen en línea] consulta 15-06-2015, <http://www.wallpaper.com/gallery/art/guest-editors-2011-christian-marclay-works/17052609/49735>.



“...Había descubierto -sin saberlo aún- mi instrumento, y no era la guitarra (instrumento predilecto del rock), sino el tocadiscos”<sup>47</sup>. Marclay empezó utilizando tocadiscos muy sencillos que llevaban el amplificador incorporado. Llegó incluso a crear un tocadiscos, el “Phonoguitar” que, a modo de guitarra, empleaba en sus acciones colgado del cuello: “Ponía discos de Jimi Hendrix, los rayaba, pasaba el brazo del tocadiscos por los surcos, y dirigía todo hacia el amplificador para obtener feedback. Utilizaba también un pedal wha-wha. El sonido era muy fuerte. Ese plato portátil me permitía moverme y apropiarme de los movimientos de Hendrix”<sup>89</sup>.

Es interesante observar que por esa época aparece un modelo de teclado diseñado para que sea colgado como si se tratase de una guitarra eléctrica y que se toca con una sola mano mientras que la otra se apoya en un mástil. Evidentemente esto sucede porque se piensa que así se transmite más *feelling rock* y se trasvasa algo de la magia de la guitarra eléctrica al teclado.



Keytar<sup>90</sup>.

Parece claro que durante los años ochenta del pasado siglo la guitarra era entendida como algo digno de ser imitado.

Como se ha dicho en el epígrafe “La guitarra en la musicología”, son varias comunidades estancas las que conforman los diversos mundos de la guitarra. Sin embargo, “Si dejásemos de dividir y empezásemos a sumar, nos daríamos cuenta de que estamos hablando de la comunidad musical más grande e importante del mundo”<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios*: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013, Granada, Centro José Guerrero, 2013, p. 33.

<sup>90</sup> Keytar, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.taringa.net/posts/info/926174/Cosas-que-No-llegaron-hasta-nuestros-dias.html>.

<sup>91</sup> FERRER-MOLINA, “Apuntes sobre la importancia social de la guitarra en los siglos XX y XX”, Festival Internacional de Guitarra José Tomás, Villa de Petrer, 19-07-2013.

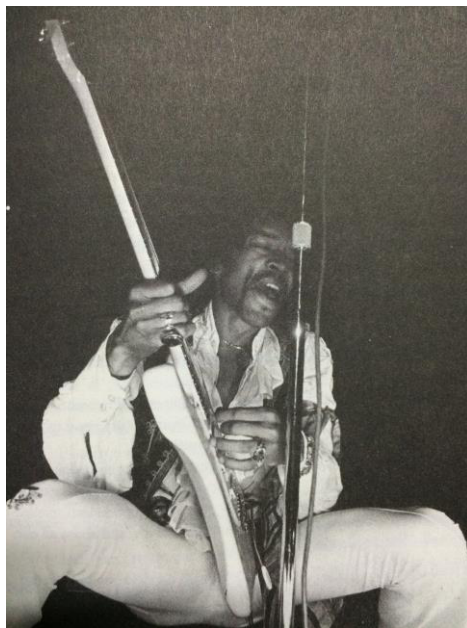
## 1.5. GUITARRA Y GÉNERO

La electrificación es seguramente el cambio más importante que ha experimentado la guitarra en el siglo XX y quizá podemos hablar de dos instrumentos distintos a partir de ese momento. Y también de un *cambio de sexo*<sup>92</sup>, puesto que antes de su electrificación se solía asociar a un cuerpo de mujer, tal y como expresa Andrés Segovia refiriéndose a su primera guitarra de marca Ramírez:

“...las líneas y reflejos de su grácil cuerpo, penetraron en mi corazón como los de la mujer que, señalada por el Cielo, nos sale de repente al paso para convertirse en nuestra amada compañera.”<sup>93</sup>

En cambio la guitarra eléctrica ha sido descrita como un “tecnofalo”<sup>94</sup> y en torno a ella vemos escenificaciones de la masculinidad:

“Bajo el título «*Cock Rock*», se estableció el estilo de guitarra falocéntrico dentro de un subgénero de la música del rock más duro.”<sup>95</sup>.



La guitarra eléctrica como *tecnofalo*: Jimi Hendrix<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Más adelante en este “Encuadre social y artístico” nos ocuparemos de las cuestiones de género (1.5.).

<sup>93</sup> SEGOVIA, Andrés, *La guitarra y yo*, discurso leído con motivo de su entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978, p. 18. Disponible en la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>94</sup> WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1999, p. 189.

<sup>95</sup> MEISSGANG, Tomas, “La mítica hacha del dios con prótesis”, en MATT, Gerald; MEISSGANG, Thomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003, p. 16-29.

<sup>96</sup> WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1999, p. 189.

Y si el instrumento en sí es susceptible de ser cargado socialmente de connotaciones sexuales relacionadas con su morfología o sus características técnicas, también lo será en función de quién sea la persona que lo toque y en qué contexto ésta esté situada. Y así, tal y como comunicó José Rey en una conferencia pronunciada en Utrecht en 2008 titulada *Mujeres tañedoras: mito y realidad*:

“Durante muchos siglos el papel de la mujer en la música ha sido objeto de debate en la cultura occidental. [...]La conveniencia o no de que una persona determinada tañía un instrumento determinado depende del «decoro», ese concepto tan cambiante y resbaladizo como socialmente efectivo. [...]Así, el arpa -que tan lícita era para las doncellas de buena familia, según Cervantes- resultaba prohibida por Luis Vives, que autorizaba, todo lo más, «si quisiese aprender algo de órgano para la monja» [...]Como caso ejemplar y, hasta cierto punto, sorprendente puede ponerse el del cardenal, poeta y humanista Pietro Bembo, que pasa de elogiar literalmente la fascinación producida por una doncella que tañía la vihuela, a prohibir a su hija Elena que estudiase el monacordio porque «il sonare è cosa da donna vana e leggiera».”<sup>97</sup>

Sin embargo, en la Inglaterra de principios del siglo XIX, era el varón quien no debería ser visto interpretando música en ninguna circunstancia, puesto que la expresión de sentimientos era algo inapropiada para él, mientras que se ajustaba perfectamente a lo que se esperaba de una dama. Todo esto nos lo cuenta el profesor Christopher Page, en una de sus clases en el Gresham College<sup>98</sup> en la que nos muestra la portada de uno de los muchos manuales de guitarra española publicados en la primera mitad del siglo XIX en Inglaterra, éste concretamente de 1819. Como el profesor señala, quien toca la guitarra es una mujer, vestida apropiadamente para una *soirée* de la élite de la sociedad.



Portada de un manual de guitarra inglés de 1819.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> REY, José, *Mujeres tañedoras: mito y realidad*, Utrecht, 2008, conferencia no publicada suministrada por el propio autor.

<sup>98</sup> PAGE, Christopher, *Men, Women and Guitars in Romantic England: The Guitar and “the Fair Sex”*, [en línea] consulta 15-06-2015, <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-guitar-and-the-fair-sex>.

<sup>99</sup> Portada de un manual de guitarra inglés de 1819, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-guitar-and-the-fair-sex>.

Josemi Lorenzo Arribas, del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, en su artículo publicado en la revista *Trans ¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco*<sup>100</sup>, nos hace ver, ante la escasez de mujeres guitarristas en el panorama actual del Flamenco, que “desde el siglo XIX y hasta la Guerra Civil, hubo más tocaoras que hoy.” Y que sorprende “...la ausencia casi absoluta de reflexiones sobre esta cuestión en los estudios sobre flamenco.”

Pero el flamenco no es el único submundo de la guitarra en el que en torno a los años treinta del siglo XX la presencia de la mujer guitarrista se vuelve escasa. Monique Mignon Bourdage<sup>101</sup>, nos cuenta cómo tocar la guitarra era un *hobby* muy común entre las mujeres y que la mayoría de los estudiantes de música y de los asistentes a conciertos en Estados Unidos eran mujeres antes de la electrificación de la guitarra. Pero después nos hace ver que de las cuestiones eléctricas del hogar post-primera-guerra-mundial, como la radio, se encargó al varón. La amplificación de la guitarra en sus comienzos tuvo mucho que ver con destrezas técnicas y el “hazlo tú mismo”. La masculinización de todo lo tecnológico que se impuso en los años previos, durante y tras la segunda guerra mundial, determinaron que la guitarra, y sobre todo la eléctrica, no era cosa de mujeres.

Pero no se trató siempre de decisiones, aunque quizá inducidas por el contexto, personales. Richard A. Paterson ha estudiado los procesos mediante los cuáles cristalizó, entre los años 1923 y 1953 del pasado siglo, lo que pasó a llamarse *country*, en cuanto a campo de creación musical, de estereotipos y de mercado:

“No fueron la falta de talento, de motivación o de sentido del negocio, por ejemplo, los que explican por qué tan pocas mujeres tuvieron papeles protagonistas en los comienzos del desarrollo de la música *country*. Las mujeres fueron sistemáticamente excluidas desde el lado empresarial de la creciente industria y se esperó de ellas durante décadas que se ajustaran a unos cuantos roles de actuación estereotipados.”<sup>102</sup>

Todos los primeros ídolos del *rock'n'roll* fueron varones y sus conjuntos casi exclusivamente formados por chicos. No prendió el ejemplo que había dado Mary Ford (esposa de Les Paul) en televisión.

---

<sup>100</sup> LORENZO, Josemi, “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco” en *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 12, Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología e IASPM-España, 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_07\\_Lorenzo.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_07_Lorenzo.pdf).

<sup>101</sup> BOURDAGE, Monique Mignon, *From Tinkerers to Gods: The Electric Guitar and the Social Construction of Gender*, Ann Arbor, Michigan: ProQuest, 2007, Pp. 33 y 34.

<sup>102</sup> PATERSON, Richard, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 10.



Les Paul y Mary Ford en el programa de TV *The Colgate Comedy Hour*, 1954.<sup>103</sup>

Durante nueve minutos del espacio de televisión *The Colgate Comedy Hour*, emitido el 21 de Marzo de 1954, Les Paul y Mary Ford interpretaron, a la voz y a la guitarra eléctrica, tres canciones. En la segunda de ellas, Mary imita cada solo, truco y efecto que hace Les con su guitarra. Lo que pretenden es hacer un número cómico, pero también demuestran que ella es igual de capaz que él para tocar la guitarra eléctrica. Llama la atención la combinación entre el vestido de gala de Mary con su guitarra eléctrica, que es algo que prácticamente no se ha vuelto a ver, al menos con una intención tan natural y tan ajena al conflicto.

Lejos del ejemplo anterior, el papel que principalmente se les asignó a las mujeres en el mundo del *rock* fue el de admiradoras. El testimonio de Dess Barres, una “*groupie*” que acompañaba a Jimmy Page en giras de Led Zeppelin es significativo:

“Era exactamente aquello a lo que siempre había aspirado: ser la novia del solista de guitarra del mejor y más importante grupo de rock and roll.”<sup>104</sup>

Si bien es cierto que las mujeres han ido asumiendo paulatinamente papeles más protagonistas en el mundo del *rock*, no menos cierto es que en el terreno de la guitarra, no se ha alcanzado por el momento una posición de igualdad. André Millard nos explica:

“Mientras que ya es un tópico y ha sido aceptado que las chicas que tocan guitarras acústicas ocupen puestos protagonistas en grupos de rock, las chicas que tocan guitarras eléctricas han tenido que sufrir prejuicios que derivan de la imagen de macho de la guitarra eléctrica”.<sup>105</sup>

Siempre se ha aceptado que las chicas acompañen su canto con la guitarra. Si no cantan, se acepta que toquen la guitarra rítmica. Pero que una mujer sea la solista de guitarra eléctrica, la virtuosa protagonista, es algo poco frecuente y en ocasiones

---

<sup>103</sup> Les Paul y Mary Ford en el programa de TV *The Colgate Comedy Hour*, 21 de Marzo de 1954, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=up17wtSQZO0> [imagen capturada del vídeo].

<sup>104</sup> WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press, 1999, p. 255.

<sup>105</sup> MILLARD, André, *The Electric Guitar: a history of an American icon*, Baltimore Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004, p.183.



cuestionado. Jennifer Batten fue durante varios años la guitarrista solista de Michael Jackson. En una entrevista declaró:

“Yo no tengo mucha paciencia con los estereotipos o generalizaciones de ninguna clase. Uno de los mayores estereotipos sobre las mujeres es que son «demasiado emocionales». ¿Pero no es la música pura emoción? Si lo fuera, debería haber un 2% de hombres y un 98% de mujeres en la música. [...] algunos se sorprenden al ver tocar a una mujer la guitarra. La gente de todo el mundo me preguntaba en las giras con Michael Jackson si era un hombre o una mujer. Sólo por tocar la guitarra, muchos pensaban que era un hombre”.<sup>106</sup>



Jennifer Batten y Michael Jackson, *Bad Tour*, 1987-1989.<sup>107</sup>

Para hacernos una idea de la integración de la mujer en el mundo de los guitarristas de *rock* en tiempos más cercanos, podemos recurrir al *ranking* de los 100 mejores guitarristas (en alusión a lo expuesto con anterioridad, no se sienten obligados a acotar mediante el uso de palabras como “eléctrica” o “rock”) que publicó la revista *Rolling Stone* en Noviembre de 2011<sup>108</sup>. Entre los elegidos, sólo aparece una chica, concretamente en el número 89 de la lista. Se trata de Bonnie Raitt, mucho más famosa como cantante. Y si repasamos los nombres de los miembros del jurado:

Trey Anastasio, Dan Auerbach (The Black Keys), Brian Bell (Weezer), Ritchie Blackmore (Deep Purple), Carl Broemel (My Morning Jacket), James Burton, Jerry Cantrell (Alice in Chains), Gary Clark Jr., Billy Corgan, Steve Cropper, Dave Davies (The Kinks), Anthony DeCurtis (Contributing editor, *Rolling Stone*), Tom DeLonge (Blink-182), Rick Derringer, Luther Dickinson (North Mississippi Allstars), Elliot Easton (The Cars), Melissa Etheridge, Don Felder (The Eagles), David Fricke (Senior writer, *Rolling Stone*), Peter Guralnick (Author), Kirk Hammett (Metallica), Albert Hammond Jr. (The Strokes), Warren Haynes (The Allman Brothers Band), Brian Hiatt (Senior writer, *Rolling Stone*), David Hidalgo (Los Lobos), Jim James (My Morning

<sup>106</sup> GORE, Joe, “GP Flashback: Jennifer Batten, July 1989: Excerpted from the July 1989 issue of *Guitar Player*” en *Guitar Player*, Nueva York, septiembre 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/gp-flashback-jennifer-batten-july-1989/14036> .

<sup>107</sup> Jennifer Batten y Michael Jackson, *Bad Tour*, 1987-1989, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.sawfnews.com/Entertainment/62954.aspx>.

<sup>108</sup> “100 Greatest Guitarists” en *Rolling Stone*, Nueva York, noviembre 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-20111123>.

Jacket), Lenny Kravitz, Robby Krieger (The Doors), Jon Landau (Manager), Alex Lifeson (Rush), Nils Lofgren (The E Street Band), Mick Mars (Mötley Crüe), Doug Martsch (Built to Spill), J Mascis (Dinosaur Jr.), Brian May, Mike McCready (Pearl Jam), Roger McGuinn (The Byrds), Scotty Moore, Thurston Moore (Sonic Youth), Tom Morello, Dave Mustaine (Megadeth), Brendan O'Brien (Producer), Joe Perry, Vernon Reid (Living Colour), Robbie Robertson, Rich Robinson (The Black Crowes), Carlos Santana, Kenny Wayne Shepherd, Marnie Stern, Stephen Stills, Andy Summers, Mick Taylor, Susan Tedeschi, Vieux Farka Touré, Derek Trucks, Eddie Van Halen, Joe Walsh, Nancy Wilson (Heart).<sup>109</sup>

veremos que sólo hay cuatro chicas, siendo la principal tarea de tres de ellas, en sus respectivas formaciones, la de cantante.<sup>110</sup>

Una reacción a esta abrumadora mayoría masculina la podemos encontrar en el fenómeno *Riot Grrrl*<sup>111</sup> (chica de los disturbios), que comenzó a principios de los noventa en Washington DC, al que se asocian grupos integrados principalmente por chicas que abordan temáticas feministas en un estilo *underground hardcore punk*.



Bikini Kill, fotografía de Ebet Roberts/Redferns<sup>112</sup>.

Podemos observar en este fenómeno que se utiliza la guitarra como instrumento de lucha (lo que anticipa un tema del que nos ocuparemos más adelante), que su estilo no contempla sofisticados solos de guitarra y que se integra a chicos con frecuencia, aunque no de forma mayoritaria, en sus formaciones.

Un precedente de este fenómeno lo encontramos en *The Slits*, que en su primera etapa, de 1976 a 1982, se movieron entre el *Reggae* y el *Punk*, compartiendo giras con grupos como *The Clash*.

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*

<sup>110</sup> Aunque Nancy Wilson también canta, dicha función es asumida normalmente en el grupo Heart por su hermana Ann, por lo que podemos decir que su principal tarea es la de guitarrista.

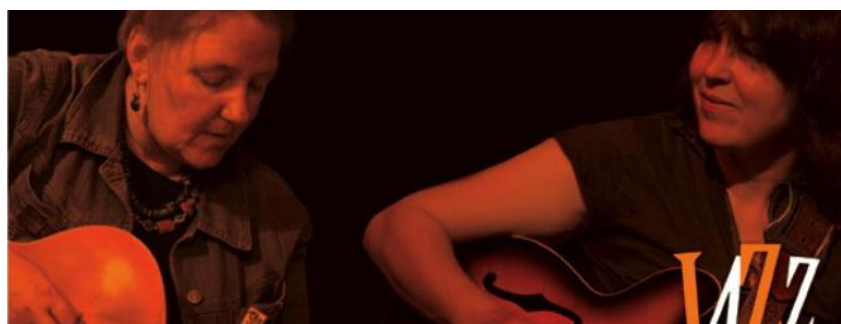
<sup>111</sup> Su manifiesto en "Riot Grrrl Manifesto", [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://onewarart.org/riot\\_grrrl\\_manifesto.htm](http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm).

<sup>112</sup> Bikini Kill, 2011, fotografía de Ebet Roberts/Redferns, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.theguardian.com/music/2011/jun/14/riot-grrrl-get-noticed>.



The Slits en *The Electric Circus*, Manchester, 1977.<sup>113</sup>

En el terreno del *jazz*, las mujeres guitarristas protagonistas no abundan, pero existen<sup>114</sup>.



Kathy Dyson y Deirdre Cartwright en *Jazz Guitar Life*, Mayo de 2010.<sup>115</sup>

Es en el mundo de la guitarra clásica donde se observa, y aun muy lejos de la paridad, un mayor grado de integración. Y así, en la lista de 112 guitarristas clásicos “modernos” que ofrece la Wikipedia en su versión en inglés, 15 son mujeres<sup>116</sup>, quedando ligeramente por encima del 10%, que a excepción del *country* actual y del fenómeno *Riot Grrrl* es casi lo más elevado que hemos encontrado. No obstante, en la página *web* de *Guitars International*<sup>117</sup>, de los 56 guitarristas que comunican que han presentado en su serie de conciertos entre 2000 y 2015, el número de mujeres asciende a 16, lo que se acerca al 30%. Esto es relevante porque hablamos de una programación en el mundo real. Sin embargo, y como sucede en otras profesiones, los componentes de una hipotética lista de los pocos que gozan del máximo reconocimiento, serían en su totalidad varones.

<sup>113</sup> The Slits en *The Electric Circus*, Manchester, 1977, fotografía de Kevin Cummings/Getty, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.theguardian.com/music/2013/jun/24/how-we-made-cut-the-slits>.

<sup>114</sup> Una prueba de su calidad en Sheryl Bailey, Kathy Dyson and Deirdre Cartwright: 'Softly As In A Morning Sunrise', [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=rg9I7SHYH6E>.

<sup>115</sup> Kathy Dyson y Deirdre Cartwright en *Jazz Guitar Life*, Mayo de 2010, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.jazzguitarlife.com/kathy-dyson-and-deirdre-cartwright-jazz-guitar-life-interview-part-1/>.

<sup>116</sup> “List of classical guitarists – Modern”, [en línea] consulta: 15-09-2015, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_classical\\_guitarists#Modern](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_classical_guitarists#Modern).

<sup>117</sup> *Guitars International*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.guitarsint.com/artists>.



## 1.6. LA GUITARRA COMO SÍMBOLO DE ESPAÑA.

Pero también existe la identidad de grupo: “La música puede simbolizar, posicionar y ofrecer la experiencia inmediata de identidad colectiva”<sup>118</sup>

Respecto de la capacidad de la guitarra para remitir a un país, de antiguo viene su asociación con España. Volviendo a la entrada de José Rey “Guitarra” podemos leer:

“...Nicolao Doizi de Velasco (*Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, 1640) atribuye la invención o añadido de la nueva cuerda, que según estos autores sería la prima, al literato y músico Vicente Espinel (1550-1616). Doizi afirma: «Espinel [a quien yo conocí en Madrid] le acrecentó la quinta, a que llamamos prima, y por estas razones la llaman justamente en Italia Guitarra española» [...] Gaspar Sanz (1674) copia a Doizi [...] «Antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas, y en Madrid el maestro Espinel, le acrecentó la quinta y por eso...los franceses, italianos y demás naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra la quinta y por eso la llamaron guitarra española»”.<sup>119</sup>

Y el mismo José Rey, en un correo electrónico fechado el 30 de Noviembre de 2011, nos escribió: “...el nombre de «guitarra española» lo pusieron los italianos del 1500 para diferenciar el instrumento en forma de ocho (recién importado por los españoles) de la «Chitarra» entonces usada en Italia, que tenía la forma de un pequeño laúd, o sea, de media pera.”<sup>120</sup>

Desde entonces se ha mantenido internacionalmente el nombre de guitarra española a lo largo de la historia, como podemos observar en la portada del manual inglés que ha aparecido en la página 62, y podríamos decir que con justificado merecimiento: la sexta cuerda se añadió también en España según algunas fuentes y según otras en Alemania<sup>121</sup>; la consolidación de la construcción moderna tanto de la guitarra española como de la guitarra flamenca la aportó Torres); los guitarristas españoles de la primera mitad del siglo XX, y destacando especialmente entre ellos Andrés Segovia, fueron los principales responsables de la introducción de la guitarra española en el circuito de la música clásica.

En la actualidad sigue vigente la asociación de ideas guitarra-España entre los extranjeros, como demuestra María Ángeles González Lobo en una investigación comercial publicada en 2000, según la cual la imagen de la guitarra fue la segunda más

---

<sup>118</sup> FIRTH, Simon, citado en VILA, Pablo “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 2, Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología e IASPM-España, nº 2, 1996, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

<sup>119</sup> REY, José, “Guitarra” en CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 94.

<sup>120</sup> REY, José, comunicación personal por e-mail, recibido el 30 de noviembre de 2011.

<sup>121</sup> Wikipedia lo atribuye a Jacob Otto en su entrada “Guitarra”, [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra>. Otras fuentes dicen que ya existía en España desde el siglo XVI, como “Historia de la guitarra española”, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.azheavymetal.com/especiales/guitarra0.php>.

escogida para representar a España por detrás de la imagen del toro.<sup>122</sup> Pero dentro de España tal asociación ha podido llegar a ser controvertida, según opina Leopoldo Neri de Caso en su artículo “La guitarra como símbolo nacional”: de la música a la ideología en la España franquista”, en el que concluye:

“La guitarra española es parte consustancial de nuestra cultura. El arte ha encontrado en ella inspiración inagotable a lo largo de los siglos. Pero, su consideración ideologizada a lo largo de la Guerra Civil la convirtió en un elemento necesario para la construcción del nuevo imperio [...] En definitiva, la coyuntura histórica transformó a la guitarra de la rica e imaginativa metáfora al símbolo militante, nacionalista y patrio.”<sup>123</sup>

Sin embargo no nos consta que aquello provocase rechazo a la guitarra por parte de la población disidente durante la dictadura, como sí lo hubo hacia la bandera de los Reyes Católicos que el dictador se arrogó como propia o hacia la Guardia Civil, que existía desde 1844. Sí sabemos, en cambio, que en el lado republicano también había gran afinidad hacia la guitarra, como prueban las creaciones de artistas como Federico García Lorca o Pablo Picasso.

Los aires de modernización que se vivieron en las ciudades españolas durante los años sesenta trajeron el éxito comercial de grupos como *Los Brincos*. Celsa Alonso nos explica algunas de las claves de su buena acogida:

“Muchos jóvenes españoles de ascendencia burguesa, aunque mayoritariamente apolíticos, deseaban alejarse de la moral nacionalcatólica, y lo hicieron público a través del consumo de la música pop, con la adopción de ritmos foráneos y un rechazo a la copla y al flamenco. Ahora bien, eso no significa que aquellos jóvenes hubieran de renunciar al conjunto de estereotipos nacionales que aún funcionaban en la sentimentalidad colectiva. El hecho de que no se sintiesen identificados con el flamenco, la copla y el toreo, que miraran hacia Europa y sus libertades, y que estuvieran ávidos de alegría, modernidad y nuevas formas de ocio no significa que rechazasen frontalmente el conjunto de iconos nacionales consagrados por la cultura popular.”<sup>124</sup>

*Flamenco* fue su primer sencillo y obtuvo un gran éxito. “La canción (letra y música de Fernando Arbex y Marini Callejo) comienza con una introducción instrumental que no es sino una cadencia andaluza en la guitarra eléctrica.”<sup>125</sup> Pues bien, sobre los acordes de guitarra eléctrica corre un punteo de guitarra española que se destaca como motivo principal de la introducción. Esto nos indica que no había rechazo hacia la guitarra española por parte de muchos jóvenes que “deseaban alejarse de la moral nacionalcatólica”<sup>126</sup>, que miraban a Europa y rechazaban el flamenco, la copla y

---

<sup>122</sup> GONZÁLEZ, María Ángeles, *Investigación comercial: 22 casos prácticos y un apéndice teórico*, Madrid: Esic Editorial, 2000, p. 395.

<sup>123</sup> NERI DE CASO, José Leopoldo (2006) “La guitarra como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista”, *Congreso de la Guerra Civil Española 1936 – 1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006, pp. 18-19, [en línea] consulta 15-09-2015, [http://www.researchgate.net/researcher/21159736\\_Jose\\_Leopoldo\\_Neri\\_de\\_Caso](http://www.researchgate.net/researcher/21159736_Jose_Leopoldo_Neri_de_Caso)

<sup>124</sup> ALONSO, Celsa, “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: entre la representación y la negación” en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Oviedo: Ediciones del ICCMU, 2010, pp. 222 y 223.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 222.

el toreo y que seguramente encontraron atractivo que se tomaran elementos del flamenco para alejarlos de sus concepciones más puristas.

Tras la llegada de la democracia, la guitarra española era algo bastante popular en España, como apunta el hecho de que *Mecano*, uno de los grupos de mayores ventas en aquellos años, la incluyese entre su instrumental y la exhibiese en sus directos.



Mecano, *Por la cara*, concierto, 1988<sup>127</sup>

Pero si observamos la portada del libro en el que aparece el artículo de Celsa Alonso al que nos hemos referido, nos daremos cuenta de que el traje nos remite a España, pero la guitarra, ahora eléctrica, no.



Portada del libro coordinado por Celsa Alonso  
*Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*.<sup>128</sup>

La guitarra eléctrica se asocia principalmente con Estados Unidos. Ahora bien, la primera guitarra eléctrica que obtuvo éxito comercial en la historia fue la Gibson ES-150, lanzada en 1936, siendo “ES” las iniciales de las palabras *Electric Spanish*.

---

<sup>127</sup> Mecano, *Por la cara*, concierto, 1988, [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=IHtEkBSK0kw>, [imagen capturada del vídeo].

<sup>128</sup> Portada del libro coordinado por Celsa Alonso *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.elargonauta.com/libros/creacion-musical-cultura-popular-y-construccion-nacional-en-la-espana-contemporanea/978-84-89457-45-4/>.



Suplemento del catálogo AA de Gibson, 1940.<sup>129</sup>

Y es que aunque Orville Gibson (1856-1918), fundador de la compañía Gibson, con la intención de aumentar el volumen de sonido, hubiera introducido en torno a 1900 novedades tomadas de otros instrumentos, como la tapa curva, las efes y la combinación cordal-puente del violín y, presumiblemente, también las cuerdas metálicas de la mandolina<sup>130</sup>, aquello seguía siendo considerado, en los años treinta del siglo XX, una guitarra española, a la que se le habían añadido captadores de sonido eléctricos.

Esta circunstancia no nos debe extrañar si consideramos que la influencia de España (y más tarde de países independientes ex-coloniales) en el sur de Estados Unidos ha sido grande y constante a lo largo de la historia. Esto es algo que se hace evidente si miramos un mapa del Virreinato de Nueva España en 1810, en el que podremos ver que más del 60% de lo que hoy es EE.UU. era territorio español, aunque posteriormente fue cambiando de manos según tratados, procesos de independencia y guerras.

<sup>129</sup> Suplemento del catálogo AA de Gibson, 1940, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.gibson-prewar.com/gibson-prewar-electric-guitars/>.

<sup>130</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press LTD, 1977, p. 221.



Virreinato de Nueva España en 1810.<sup>131</sup>

Es muy probable que la guitarra se extendiese por toda el área de dominio español, pero también por las tierras de dominio inglés y francés, ya que nuestro instrumento había alcanzado enorme popularidad en esos países.

Fotografías tomadas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX nos indican que la industria cinematográfica nos ha transmitido una imagen del mundo de los “vaqueros del lejano Oeste” no demasiado fiel a la realidad. El texto de la siguiente imagen reza:

“Muchos vaqueros no eran anglos, sino afro-americanos, mexicanos y amerindios. Sin embargo, sólo los vaqueros blancos han sido ampliamente incluidos en el folklore del Oeste. Los vaqueros mexicanos vivían en el territorio de Nuevo México mucho antes que los colonos estadounidenses. En esta foto, hombres navajos montan «a pelo» en Denver, CO.”

These photos were taken across the American West between the late 1800s and the early 1900s.



Denver Public Library

Many cowboys were not Anglo, but African-American, Mexican, and Native American. However, only the white cowboys have been largely included in western folklore. The Mexican vaqueros lived in the New Mexico Territory well before American settlers. In this photo, Navajo men race bareback in Denver, CO.

Vaqueros navajos, fotografía del Archivo de la Biblioteca Pública de Denver.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Virreinato de Nueva España en 1810, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [https://es.wikipedia.org/wiki/Virreinato\\_de\\_Nueva\\_España](https://es.wikipedia.org/wiki/Virreinato_de_Nueva_España).

<sup>132</sup> Vaqueros navajos, fotografía del Archivo de la Biblioteca Pública de Denver, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/photo-gallery/billy/?flavour=mobile>.



Efectivamente, si observamos, en una fotografía de archivo, el interior de un “salón” de Texas entre finales del siglo XIX y principios del XX, apreciaremos un ambiente bastante más mexicano del que podríamos encontrar en cualquiera de las películas exitosas del género *western* filmadas entre los años treinta y los años setenta del pasado siglo.

These photos were taken across the American West between the late 1800s and the early 1900s.



#### Haley History Center

Saloons, frequently outnumbering other establishments two to one, attracted cowboys from miles around. Inevitably, they also became centers of frontier violence. Billy the Kid's first murder occurred in a saloon similar to this one in Peco, TX.



“Salón” en Peco, Texas. Fotografía del archivo del *Haley History Center*.<sup>133</sup>

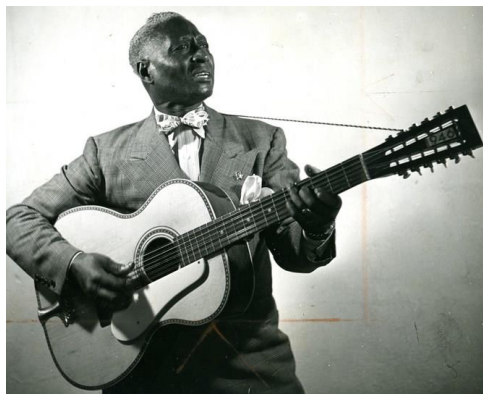
En cualquier caso, David Evans nos habla de vías de entrada de la guitarra en lo que se suele llamar “el sur profundo” de EE.UU. durante el siglo XIX:

“Aunque son casi imposibles de trazar casos de influencia específica en el desarrollo de la tradición del *blues*, sabemos que tanto los italianos como los mexicanos tenían tradición arraigada de música de guitarra y podrían, por lo menos, haber ayudado a la introducción del instrumento en las regiones del sur. El contacto con los mexicanos de Texas y con la cultura española del suroeste se intensificó cuando muchos negros fueron a Texas a trabajar como vaqueros en la creciente industria de la ganadería o a servir como soldados en fuertes del oeste de Texas, Nuevo México y Arizona en ese periodo, para combatir los levantamientos indios y las incursiones mexicanas. Indudablemente la popularidad de la guitarra de doce cuerdas entre los negros de todo el sur durante el principio del siglo veinte, se debió, por lo menos en parte, al contacto con la cultura del Texas mexicano, en la que esa variedad de instrumento juega un importante papel en el folklora indígena y en la música popular.

Nuevos contactos con la tradición guitarrística de las tierras de habla hispana fueron aportados por los muchos soldados negros que sirvieron en Cuba y en Puerto Rico durante la guerra hispanoamericana de 1898 y su posguerra. Otros negros del sur trabajaron en la marina mercante y en la marina militar de EE.UU. en el Pacífico, llegando hasta las Filipinas, los mares del sur y Hawái, donde los españoles, los portugueses y los puertorriqueños habían introducido la guitarra”.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> “Salón” en Peco, Texas. Fotografía del archivo del *Haley History Center*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/photo-gallery/billy/?flavour=mobile>.

<sup>134</sup> EVANS, David, “The Guitar in the Blues Music of the Deep South” en BENNETT, Andy y DAWE Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001, p. 19.



Lead Belly con su guitarra de 12 cuerdas.<sup>135</sup>

Todo esto nos lo cuenta el autor para explicar posibles vías de llegada de la guitarra a la población negra del delta del Misisipi. Pero de sus palabras se deduce que en Texas, y presumiblemente también en California, la guitarra ya estaba bien establecida.

Precisamente en California se produjo, según numerosas fuentes, la electrificación de la guitarra (ver **pág. XXX**).



Frying pan guitar, 1931<sup>136</sup>

Al modelo de guitarra eléctrica hawaiana de la casa Rickenbacker (que se tocaba en posición horizontal sobre las piernas), siguieron varios modelos exitosos comercialmente de guitarras eléctricas basadas en la guitarra española destinados a músicos que se integraban en las formaciones que practicaban los estilos de músicas populares propios de los años 30, como la Gibson ES-150 y posteriormente las guitarras de cuerpo sólido como la Fender Stratocaster, protagonista indiscutible del fenómeno *rock* a partir de los años 60.

---

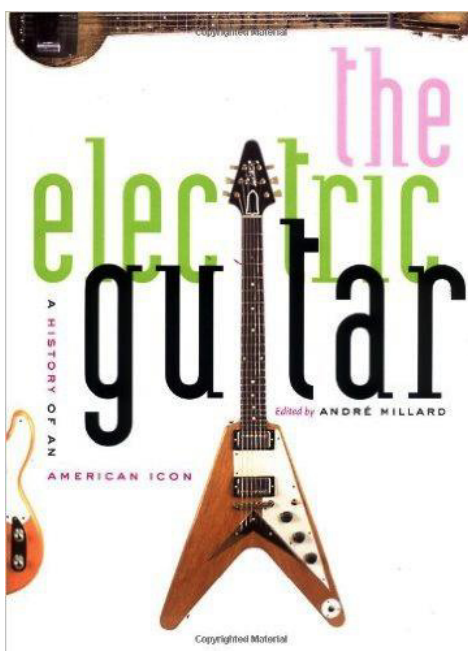
<sup>135</sup> Lead Belly con su guitarra de 12 cuerdas, Tamiment Library/Robert F. Wagner Labor Archives, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://theconversation.com/lead-bellys-music-defied-racial-categorization-38462> .

<sup>136</sup> Frying pan guitar, 1931, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.lightningjoes.com/lappedalsteelsii.html>.



Fender Stratocaster, 1953<sup>137</sup>

Desde entonces la guitarra eléctrica remite inequívocamente a EE.UU. La existencia de un libro llamado *The Electric Guitar: A History of an American Icon*, habla claramente en esa dirección.



Portada del libro de André Millard *The Electric Guitar: a history of an American icon* <sup>138</sup>.

Algunos luthiers se han tomado tan en serio este hecho como para llegar a construir guitarras eléctricas como la que mostramos a continuación.

---

<sup>137</sup> Fender Stratocaster, 1953, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://thehub.musiciansfriend.com/guitar-buying-guides/stratocaster-buying-guide>.

<sup>138</sup> Portada del libro de André Millard *The Electric Guitar: a history of an American icon*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.amazon.com/The-Electric-Guitar-History-American/dp/0801878624>.





Guitara eléctrica de Glen Burton con forma de mapa de EE.UU y pintada con su bandera.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Guitara eléctrica de Glen Burton con forma de mapa de EE.UU y pintada con su bandera [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://cooldiscountinstruments.com/glen-burton-united-states-of-america-shaped-flag-electric-guitar-red-white-blue.html>.

## 1.7. LA GUITARRA EN EL ARTE PLÁSTICO Y LITERARIO

La guitarra ha sido representada en la pintura y en la literatura desde que existe. Lázaro dedica unas páginas en su libro para referirse a la guitarra en la literatura, en la publicidad, en el cine y en la pintura. Tras analizar unos cuantos poemas de autores españoles, llega a la conclusión de que:

“Dentro de la poesía suele ser bastante común encarnar en la guitarra la noche, la luna, la tristeza y también la melancolía. Hecho este curiosamente contradictorio ya que igualmente se la identifica con la alegría propia de las fiestas populares.”<sup>140</sup>

Como veremos más adelante (1.9.) esto corrobora la idea acerca de la multitud de empatías que es capaz de despertar la guitarra y constata que los poetas se sirven de ella para referirse a diversos estados de ánimo.

La prosa aporta también multitud de casos en los que recurre a la guitarra. La literatura costumbrista nos ofrece interesantes testimonios de tipos, usos, costumbres, valoraciones sociales y retratos psicológicos. Esto sucede, por ejemplo, cuando Gustavo Adolfo Bécquer describe al pordiosero común de las puertas de las iglesias de Toledo:

“El mendigo, cuya cabeza típica y pintorescos harapos inspiraron a más de un artista fantásticas siluetas, se ha transformado, al contacto de la civilización, en el vulgar acogido de San Bernardino, con su uniforme de bayeta oscura y su sombrero de hule. Al imponerles la chapa y la guitarra a los que aún permanecen, merced a no sabemos qué privilegio, a las puertas de las iglesias, los han despojado de la originalidad y multitud de atavíos, lesiones, actitudes y arengas en que despleaban su inagotable fantasía.”<sup>141</sup>

Contemplamos en esta escena cómo la guitarra era asociada al pordiosero de aquellos días en Toledo, por imposición. A los pocos a los que se les permitió permanecer a las puertas de las iglesias, se les dispensó un uniforme y una guitarra. Una vez más vemos a la guitarra asociada a la pobreza.

En la revista *Arte joven*, de la que Pablo Picasso fue director artístico, apareció en abril de 1901 un artículo de Nicolás María López llamado “La psicología de la guitarra”. En él dice entre otras cosas: “La psicología de la guitarra es la psicología del alma popular [...] La guitarra es un símbolo del alma popular, un símbolo del sentimiento”<sup>142</sup>.

En el teatro, el ballet y la ópera, la guitarra fue indispensable durante el barroco en países como España y Francia. En muchísimas de las obras que Lully estrenaba para

---

<sup>140</sup> LÁZARO, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2010, p. 59.

<sup>141</sup> BÉCQUER, Gustavo A., *Obras completas*, Madrid: Aguilar, S. A. De Ediciones, 1969, p. 1151-1152.

<sup>142</sup> GARCÍA MARCO, Cecilia, “El impulso creativo de la música. Análisis de la presencia de la música en la pintura cubista de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914”, *La torre del virrey. Revista de estudios culturales*, L’Elia, Valencia: Instituto de Estudios Culturales Avanzados, verano 2009, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros\\_verano09/pdf/123.pdf](http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros_verano09/pdf/123.pdf).

el Rey Sol, la guitarra era imprescindible<sup>143</sup>. Se recurría con frecuencia a conjuntos de guitarras, que a veces sonaban desde el escenario. Luis XIV recibía clases de guitarra de Francesco Corbetta, quien tenía entre sus alumnos a miembros destacados de varias coronas europeas.<sup>144</sup> Contemplamos ahora a la guitarra en un contexto de máximo esplendor. En la cima de la pirámide social, a la que llega repetidamente a lo largo de la historia, pero en la que no es capaz de permanecer con la estabilidad que sí consiguieron los instrumentos de cuerda frotada y los de tecla.

En el siguiente cuadro de Bayeu, vemos a la guitarra en una escena de campo, de recreo, en la que un majo toca para unas damas. La guitarra como instrumento de cortejo es una constante en la literatura, la pintura y la música. Varias versiones de *Don Juan*, incluida la correspondiente al *Don Giovanni* de Mozart, hacen de la guitarra una de las armas principales del conquistador.



Ramón Bayeu, *El majo de la guitarra*, óleo sobre lienzo, 1786, Madrid, Prado<sup>145</sup>

Siguiendo con la ópera, según nos enseña Russell, en *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, a Susana se le abre la posibilidad de entregarle la carta al conde, porque suena un fandango, que fue la primera música que bailaron tanto los nobles como los vasallos, y en ocasiones en el mismo espacio. Con las músicas que venían sonando en los momentos previos, una marcha y una canción rústica, representando respectivamente la música de los nobles y la de las amigas de Susana, nunca se hubiera podido aproximar la sirvienta al conde<sup>146</sup>. El fandango surgió en España de la guitarra y se convirtió en el

<sup>143</sup> RUSSELL, Craig H., “Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar”, en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 163.

<sup>144</sup> RUSSELL, Craig H., “Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar”, en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 172.

<sup>145</sup> BAYEU, Ramón, *El majo de la guitarra*, óleo sobre lienzo, 1786, Madrid, Prado, [imagen en línea] consulta 15-09-2015,

[http://www.ildefonsosuares.es/Arte2bat/Tema\\_Neoclasico\\_al\\_Realismo.Goya/Imagenes\\_Neoclasico\\_al\\_https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bayeu-y-subias-ramon/55cfa6a7-4608-4435-91c8-54b714400d9d](http://www.ildefonsosuares.es/Arte2bat/Tema_Neoclasico_al_Realismo.Goya/Imagenes_Neoclasico_al_https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bayeu-y-subias-ramon/55cfa6a7-4608-4435-91c8-54b714400d9d).

<sup>146</sup> RUSSELL, Craig H., “Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar”, en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 174.

ritmo de moda en toda Europa. La guitarra deshizo, como en tantas otras ocasiones de la historia, barreras culturales y sociales.

Son innumerables las obras plásticas de la primera mitad del siglo XX en las que aparece la guitarra, pero nos referiremos únicamente a dos de ellas, ambas de autores españoles, y que representan dos visiones muy contrastantes de la vida y de la estética. Pablo Picasso pintó y esculpió un gran número de instrumentos dentro de su gran aportación al mundo de las artes plásticas: el cubismo. Desde la perspectiva del presente estudio, podríamos considerar su *Maqueta de guitarra* de 1912 como un ejemplo de heterodoxia de la guitarra dentro de las artes plásticas. Pero su fecha de realización es anterior a la que acota este trabajo. Con todo, no podemos dejar de citarlo y lo hacemos dentro de este encuadre social y artístico.



Pablo Picasso, *Maqueta de guitarra*, 1912<sup>147</sup>.

Creemos posible que tanto la obra de Picasso como la de otros artistas cubistas haya ejercido cierta influencia sobre algunos diseños de guitarras eléctricas de cuerpo sólido que aparecieron alrededor de medio siglo después<sup>148</sup>.

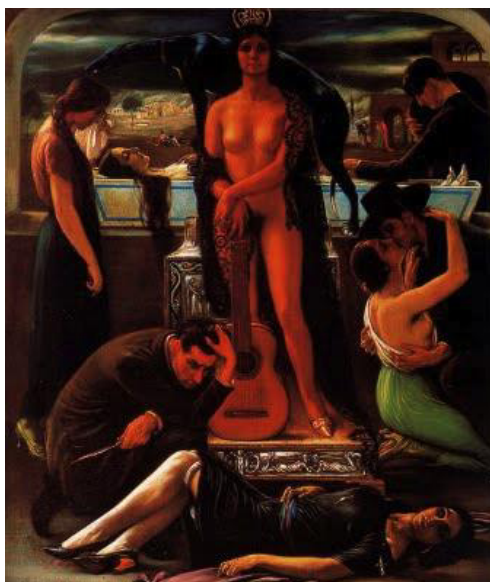
Según Francisco Zueras<sup>149</sup>, Julio Romero de Torres, en su cuadro, *Cante Hondo*, idealizó todos los ingredientes que componen el cante andaluz. La mujer desnuda en el eje de simetría sostiene una guitarra que simboliza el flamenco. A través de una visión trágica, costumbrista, sexista y simbolista el artista retrata un mundo en el que la guitarra es el instrumento rey.

---

<sup>147</sup> Picasso, *Maqueta de guitarra*, 1912, [imagen en línea] consulta 15-09-2015, <http://3.bp.blogspot.com/-5DvmhyxiI3E/UY9qOrMA7pI/AAAAAAAAAB5s/BqLftM2fjy0/s1600/guitarrapicasso.gif>.

<sup>148</sup> FERRER-MOLINA, “Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa”, en *Actas del Congreso en el XIX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro y del 25 aniversario de la Asociación de Música Electroacústica de España, Valencia 13 al 18 de noviembre de 2012*, 55-66, Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2013.p.3 (Ver anexo 2).

<sup>149</sup> ZUERAS, Francisco, *Julio Romero de Torres y su mundo*, Córdoba: Cajasur, 1987, p.104.



Julio Romero de Torres, *Cante hondo*, óleo y temple sobre lienzo, 1929, Córdoba<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> ROMERO DE TORRES, Julio, *Cante hondo*, 1929, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres, [imagen en línea] consulta 15-09-2015, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cante\\_hondo\\_by\\_Julio\\_Romero\\_de\\_Torres.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cante_hondo_by_Julio_Romero_de_Torres.jpg).

## 1.8. LA GUITARRA EN LA PUBLICIDAD

La guitarra fue durante mucho tiempo el instrumento con el que los medios de comunicación nos presentaron a muchos de los que nos proponían como ídolos. Y en parte hoy eso aún sigue sucediendo. Visualizamos con ella, en directo o a través de los *mass media*, a gente que se lo está pasando realmente bien o que alcanza el éxtasis, y en algunos casos con acaudaladas fortunas y en la cima del prestigio social.

Los publicistas son conscientes de todo esto y recurren a la guitarra, sobre todo la eléctrica, para asociar euforia, sensación de poder, de rebeldía, de libertad, etc. a los productos que desean vender:

“La sensación de poder implícita en el volumen y el ataque de la guitarra eléctrica les ha funcionado muy bien a los publicistas de automóviles. [...] los *babyboomers* siguen siendo un grupo de consumidores muy importante, especialmente sensibles al atractivo de la guitarra rock. No hay nada como el gemido de una guitarra distorsionada para animar a los consumidores de cierta edad a buscar sus tarjetas de crédito.”

“La libertad en general tiene una fuerte atracción sobre los publicistas: «*I'm Free*» (de *The Who* y de los *Soup Dragons*) es una banda sonora muy recurrente en los anuncios de coches.”

“Productos de consumo como los 4x4, los ordenadores personales, y los equipos estéreo son también representados como ‘máquinas de la libertad’ en los anuncios, y la guitarra eléctrica ayuda a conseguir el punto.”

“un *riff* de guitarra distorsionada, como el de la introducción de «*Rock'nRoll Part 2*» (grabado por Gary Glitter y ahora usado para vender coches Mercedes) aporta una sensación de poder, de rebelión y de euforia”.<sup>151</sup>

Sin embargo:

“Las notas de *blues* asociadas a B. B. King, que nos persuaden para que comamos galletas *Little Debbie*, son amigables, familiares y relajantes. Sugieren un entorno más rural que tenso y urbano, y nos dan una sensación más de bienestar que de drama.”<sup>152</sup>

Tras observar cómo se utiliza el sonido de la guitarra eléctrica con fines publicitarios, dirigimos nuestra atención a su imagen.

En el mundo de la publicidad gráfica se sigue utilizando la guitarra por sus dimensiones simbólicas y, en un doble juego, se refuerzan en la población los esquemas de admiración hacia la figura del roquero y el culto a la guitarra eléctrica. En la siguiente campaña de publicidad del diario *El País* se habla de “los dioses de la música”, mientras se muestra la imagen de un músico, a quien contemplamos desde abajo, con el torso desnudo, y que abre los brazos triunfalmente mientras recibe un haz de luz desde las alturas. El efecto es bastante místico y recuerda a algunas portadas de discos de música clásica de los años cincuenta, que a su vez utilizaban recursos de la pintura religiosa con la intención de mistificar a compositores como Gustav Mahler.

---

<sup>151</sup> MILLARD, André, *The Electric Guitar: a history of an American icon*, Baltimore Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 10.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 9.



Publicidad del diario *El País*<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> Publicidad del diario *El País* del jueves 19 de marzo de 2009, p. 48, [imagen escaneada].



## 1.9. SIGNIFICADOS Y PODER EMPÁTICO DE LA GUITARRA

Intentaremos a continuación descubrir los significados de la guitarra y su poder empático. Para ello podemos establecer una comparativa con el piano, que es, junto con el violín, el instrumento rey de la música clásica y sugiere inmediatamente a un caballero con un frac que toca en un auditorio. El piano se asimila como un instrumento pro-sistema que defiende el poder en manos de quien lo tiene, al igual que ocurre con la orquesta:

“La representación de la música es un espectáculo total. También da forma a lo que ve la gente. Nada en ello es inocente. Cada elemento incluso cumple una precisa función social y simbólica: convencer al pueblo de la racionalidad del mundo y de la necesidad de su organización [...] La constitución de la orquesta y su organización son también representaciones del poder de la economía industrial”<sup>154</sup>.



Thibaudet con la Orquesta de Valencia dirigida por Maximiano Valdés en el Palau de la Música de Valencia, 2015.<sup>155</sup>

En cambio, la guitarra se recibe como un instrumento de lucha del pueblo contra el poder. Los grupos de *rock* han usado las guitarras eléctricas y los cantautores han usado las guitarras acústicas:



Wayne Kramer, guitarrista de MC5<sup>156</sup>

<sup>154</sup> ATTALI, Jaques, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 65 y 66.

<sup>155</sup> Thibaudet con la Orquesta de Valencia dirigida por Maximiano Valdés en el Palau de la Música de Valencia, 2015, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://ocio.levante-emv.com/agenda/noticias/nws-419690-palau-musica-acoge-concierto-piano-orquesta-ravel-thibaudet.html>.

<sup>156</sup> Wayne Kramer, guitarrista de MC5, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://motorcity.dustbowlharmonicas.com/photo/18/>.



“El propio Dylan es el principal responsable de negar su condición de «Cantante protesta» que intenta cambiar el mundo con sus canciones, pero por mucho que se preocupe, es indudable que su aportación a esta tendencia es tan importante como innegable...”<sup>157</sup>



Bob Dylan<sup>158</sup>

Tanto el guitarrista de *rock* como el cantautor se vieron convertidos en héroes sociales porque ambos fenómenos se vivieron, por parte de una generación, como una forma de expresión en la que se podían pregonar, muy alto y muy claro, nuevas formas de orden y abandonar modelos antiguos en favor de otros nuevos que se proponían. Se normalizaban así nuevas conductas.



Plastic Ono Band, *Give Peace a Chance* (de John Lennon), Montreal, 1969.<sup>159</sup>

Pero no siempre había sido así:

“La protesta, como huella de la desterritorialización en un océano sonoro, no estaba planeada por los pioneros de la guitarra [eléctrica] de los años treinta y cuarenta: hombres como Les Paul, Chet Atkins, George Beuchamp, y Doc Kauffman eran una

---

<sup>157</sup> JOVÉ, Josep Ramón, “Les cançons i les idees”, en *Música i ideologies*, Barcelona: Univeritat de Lleida, 2003, p. 73.

<sup>158</sup> Bob Dylan, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://s573.photobucket.com/user/soydelmonton4/media/Bob\\_Dylan\\_Stockholm\\_66\\_protest.jpg.html](http://s573.photobucket.com/user/soydelmonton4/media/Bob_Dylan_Stockholm_66_protest.jpg.html).

<sup>159</sup> Plastic Ono Band, *Give Peace a Chance* (de John Lennon), Montreal, 1969, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://beatlesinmind.blog101.fc2.com/blog-date-200901.html>.

mezcla de «profesor chiflado» e instrumentista virtuoso; constructores de bricolaje eléctrico que no se preocupaban por los mitos, sino por problemas técnicos»<sup>160</sup>



Les Paul reparando una consola de un estudio de grabación.<sup>161</sup>

Volvamos sobre la imagen de Mary Ford y Les Paul de la página 64 y comprobaremos que su puesta en escena no desentonaba en absoluto de las convenciones de la época. Su intención era sencillamente ofrecer entretenimiento.

Según Sawyer<sup>162</sup>, la gran virtud de la guitarra eléctrica es unificar en un sólo objeto primitivismo y tecnología. Autores como Waksman<sup>163</sup>, Ryan<sup>164</sup> y Millard<sup>165</sup> han estudiado la guitarra eléctrica como icono. Sus reflexiones nos hacen darnos cuenta de que la guitarra tiene un significado sexual y representa tanto al cuerpo de la mujer como al falo del varón. Puede remitir a la patria o a la pertenencia a una etnia, a una subcultura o a una tribu urbana. Es relativamente sencillo aprender sus rudimentos básicos y acceder a la práctica musical a través de ella, pero a su vez permite llegar a altísimos grados de virtuosismo, sólo alcanzables para unos pocos escogidos a los que se les profesa verdadera admiración y hasta veneración. Además son muchos los que la consideran un objeto hermoso en sí. Da voz a las clases sociales más desfavorecidas. Se

---

<sup>160</sup> MEISSGANG, Tomas, “La mítica hacha del dios con prótesis”, en MATT, Gerald; MIESSGANG, Thomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003, p. 16-29.

<sup>161</sup> Les Paul reparando una consola de un estudio de grabación, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/gallery/2009/08/13/GA2009081302334.html>.

<sup>162</sup> WAKSMAN, Steve, “Ekstase in Echtzeit”, en MATT, Gerald; MIESSGANG, Thomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003, p.31.

<sup>163</sup> WAKSMAN, Steve, “Ekstase in Echtzeit”, en *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Gerald Matt, Thomas Mießgang, Wolfgang Kos, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003.

<sup>164</sup> RYAN, John y PETERSON, Richard A., “The Guitar as an Artifact an Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation” en BENNETT, Andy y DAWE Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001.

<sup>165</sup> MILLARD, André, *The Electric Guitar: a history of an American icon*, Baltimore Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004, 2004.

asocia con juventud, rebeldía, lucha, paz y búsqueda del placer. La “eléctrica”, además, representa una época de cambio hacia lo tecnológico y hacia las libertades individuales.

Otros autores han expresado puntos de vista más subjetivos o emocionales, como Tomas Miessgang:

“Esa «catedral del ruido» (Joachim-Ernst Berendt) se erigió como templo pagano al que el público alzaba como ofrendas sus problemas cotidianos. ¿Qué me importaba a mí el insuficiente en latín si en ese momento hubiera podido arrancar las gafas al profesor y aplastarlas delante de sus narices? El rock como fantasía todopoderosa a través de la guitarra como medio y transmitida al público por ondas sonoras. La música como masaje de los afectos, como arte transgresor que no se dirigía al intelecto, sino al animal que había en mí.”<sup>166</sup>

En resumen, LA GUITARRA REUNE EN UN SÓLO OBJETO HEDONISMO, TECNOLOGÍA, SEXO, LUCHA, PAZ E IDENTIDAD. Esta extraordinaria polisemia representa un abanico suficientemente amplio de posibilidades para que cada cual escoja aquello que más le seduzca y en general satisfaga a todos. “[La] narrativa [...] completa una total autonomía del individuo para asignar e interpretar en la música el significado que más se ajuste a sus necesidades.”<sup>167</sup>

El significado y el poder de evocación de la guitarra, y sobre todo de la guitarra eléctrica, son por todo ello diferentes a los de cualquier otro instrumento musical. Este factor es el que tienen en cuenta muchos artistas cuando en sus propuestas incorporan el elemento guitarra, suene ésta o no, tal y como veremos en el siguiente capítulo.

---

<sup>166</sup> MEISSGANG, Tomas, “La mítica hacha del dios con prótesis”, en MATT, Gerald; MIESSGANG, Tomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003, p. 16-29.

<sup>167</sup> REVILLA, Sara, “Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico” en *Cuadernos de Etnomusicología n.º1*, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2011, p. 10, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>.

## **2. PATRONES DE NUEVOS USOS EN HETERODOXIA DE LA GUITARRA**

Proponemos a continuación una ordenación de las distintas tendencias en los usos no heterodoxos de la guitarra. No se trata de casos aislados sino de convergencias en la manera de proceder de varios artistas con los comunes denominadores de la guitarra y algún adjetivo. En cada apartado haremos referencia a algunos ejemplos con nombres de autores y obras, fotografías, pequeñas descripciones y cuadros de información.

Evidentemente, una obra puede tener cabida en varias tendencias y de hecho en algunos casos escogeremos una misma propuesta como ejemplo de dos tendencias diferentes. Por supuesto que hay muchísimas más obras de las citadas. Las que aparecen no son necesariamente ni las más reconocidas ni las primeras cronológicamente, pero sirven bien para los fines explicativos que pretendemos.

Así pues, no nos proponemos hacer una catalogación de obras basadas en usos heterodoxos de la guitarra, ni una historia de la heterodoxia de la guitarra ni tampoco una cronología definitiva.

Solo pretendemos reflejar el hecho de que son muchos los artistas que se han fijado en la guitarra en las últimas seis décadas y muchas las obras creadas a partir de sus usos heterodoxos. Incidir en el hecho de que hay maneras de proceder comunes entre ellos e incluso algunas líneas filogenéticas. Observar cuáles son las tendencias principales y clasificar algunas obras dentro de las mismas.

Las tendencias que explicaremos no están necesariamente en la mente de los creadores ni en la de los receptores. Cada obra es un todo sinestésico. Mediante el análisis se establecen cortes y parcelas que no existen en la realidad. Pero para poder reflexionar, necesitamos dividirla en segmentos analizables. Por ello una pieza puede pertenecer a varias tendencias a la vez. Un ejemplo claro sería una **escultura sonora** que se pueda alojar en una **instalación sonora**, que haga uso de **electrónica** y algunos componentes **robóticos** y con la que el autor (u otra persona) pueda hacer un **concierto o performance**.

Empezaremos por el mundo de las artes visuales, en el que muchos artistas han continuado en la segunda mitad del S XX y principios del S XXI con la larga tradición de representar la guitarra en sus creaciones, pero encontrando nuevos caminos y medios. Podríamos reunir todas estas propuestas bajo el nombre de “re-visiones plásticas”.

## 2.1 RE-VISIONES PLÁSTICAS

Guitarras re-contextualizadas dotan de nuevas significaciones a las narrativas en las que son introducidas. Son objetos reconocibles, pero inútiles como instrumentos musicales y que sin embargo juegan con nuestra memoria conceptual y sonora. Objetos encontrados cargados de pasado y emocionalidad.

Tal es el caso de esta serigrafía de **Rafael Canogar** en la que sustituye las armas de unos soldados por guitarras, abriendo todo un nuevo campo de significados. Esto se aprecia con claridad en el soldado que está en el centro de la composición. El hecho de que sea la guitarra la que redefine al soldado, liberándolo de significados amenazantes y reconvirtiéndolo en un pacificador, nos da una idea de la fuerte potencia del concepto de guitarra que existe en nuestra sociedad. No se transforma en cambio la guitarra en algo terrible por estar en manos de un soldado.



Rafael Canogar, *Soldados músicos*, serigrafía sobre papel fotográfico, 1972<sup>1</sup>.

Autor	Rafael Canogar	Título	<i>Soldados músicos</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1972
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Re-visiones plásticas

<sup>1</sup> CANOGAR, Rafael, *Soldados músicos*, 1972, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.tallerdelprado.com/tienda/ver.asp?id=2374>.

**Christian Marclay**, en su obra *Prosthesis*<sup>2</sup> copia en goma la forma de una Fender Stratocaster o un Precision Bass de manera que no se sostiene rígida y su mástil se dobla para descansar sobre el suelo. Evoca los relojes blandos de Dalí mezclándolos con todo el universo *rock*, al que le roba su fuerza.



Christian Marclay, *Prosthesis*, goma de silicona y apoyo metálico para guitarra, 2001<sup>3</sup>.

Autor	Christian Marclay	Título	<i>Prosthesis</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2001
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Re-visiones plásticas

<sup>2</sup> GONZÁLEZ, Jennifer, *Christian Marclay*, Hong Kong: Phaidon Press Limited, 2005, p. 73.

<sup>3</sup> MARCLAY, Christian, *Prosthesis*, goma de silicona y apoyo metálico para guitarra, 2001, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.myspace.com/citysonicsmons/photos/40721036#%7B%22ImageId%22%3A40721036%7D>.



**Giuseppe Chiari** introduce una guitarra real como un elemento del *collage* en su obra *Composizione con Chitarra*. Pega sobre ella papeles y cintas. Algunos de los mismos contienen grafía musical. Alude a prácticas que frecuentaron Picasso y Braque pero respetando la forma original de la guitarra.



Giuseppe Chiari, *Composizione con Chitarra*, técnica mixta con instrumento, s/f<sup>4</sup>.

Autor	Giuseppe Chiari	Título	<i>Composizione con chitarra</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	s/f
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Re-visiones plásticas

<sup>4</sup> CHIARI, Giuseppe, *Composizione con Chitarra*, técnica mixta con instrumento, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.arsvalue.com/webapp/galleriearte/sites/sites\\_artisti/dettaglio\\_opera.aspx?st=708&opr=12928219](http://www.arsvalue.com/webapp/galleriearte/sites/sites_artisti/dettaglio_opera.aspx?st=708&opr=12928219).



El artista francés **Arman** (Pierre Fernandez Armand), hijo de padre español que era músico amateur, perteneció al grupo de los nuevos realistas franceses y, entre otros tipos de trabajos, realizó frecuentemente acumulaciones. En muchas de sus esculturas el material de partida eran instrumentos reales y entre ellos guitarra. En *Allegro con brio* encontramos amontonadas más de cincuenta guitarras sobretodo acústicas, pero también españolas y flamencas.

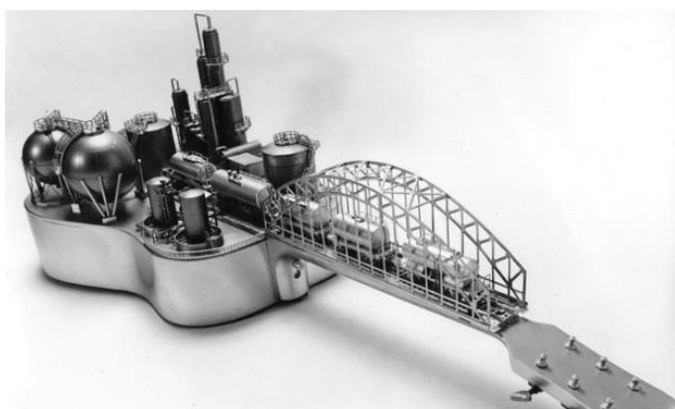


Arman, *Allegro con brio*, 1977 <sup>5</sup>.

Autor	Arman	Título	<i>Allegro con brio</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1977
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Acústica Española Flamenca
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Re-visiones plásticas

<sup>5</sup>ARMAN (Pierre Fernandez Armand), *Allegro con brio*, 1977, Acumulación de guitarras, 195 x 160 x 145 cm. París, Exposición en la galería Vallois, 2008, [imagen en línea], consulta: 15-09-2015, <http://artnews.org/vallois/?exi=10742>.

Como hemos comentado en el primer capítulo, la guitarra ha sido entre muchas otras cosas un importante instrumento de lucha. Esta circunstancia también ha llegado al mundo de la creación plástica, con obras como las que mostramos a continuación. El artista Fluxus **Robin Page** presentó en 1973 su obra *Protest Song I*, (*Canción protesta I*), como protesta en contra de los ensayos nucleares<sup>6</sup>. Como decimos anteriormente, la guitarra acústica ha sido la más empleada por los cantautores, y es precisamente sobre una de ellas donde Page construye una maqueta de instalaciones industriales que recuerdan a una planta nuclear. La textura metalizada se extiende hasta la propia guitarra.



Robin Page, *Protest Song I*, 1973<sup>7</sup>.



Robin Page creando *Protest Song II*<sup>8</sup>.

Autor	Robin Page	Título	<i>Protest Song</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1973
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Acústica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Re-visiones plásticas

<sup>6</sup> DARWENT, Charles, “Robin Page obituary” en *The Guardian*, 03-06-2015, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/03/robin-page>

<sup>7</sup> PAGE, Robin, *Protest Song I*, [imagen en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.bluebeardvenue.com/1972-gallery/>.

<sup>8</sup> Robin Page creando *Protest Song II*, [imagen en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.bluebeardvenue.com/1972-gallery/>.

## 2.2 CONCIERTO HETERODOXO

En los siguientes ejemplos encontraremos a la guitarra en situaciones de concierto propias de las músicas occidentales clásica y *rock* pero fusionadas y presentando características que las alejan de lo convencional. También se introducen elementos propios de culturas no occidentales.

La guitarra se usa como un instrumento de percusión en la obra *Ko-Tha* de **Giacinto Scelsi**. El compositor indica que la guitarra se debe colocar de manera horizontal. Elena Càsoli usa dos guitarras en su versión. La posición de la intérprete no es nada convencional. Sentada en el suelo nos hace recordar escenas de música hindú. No en balde *Ko-Tha* significa “danza de Shiva”.



Elena Càsoli interpretando *Ko-Tha* de Giacinto Scelsi, París, Salabert, 1967<sup>9</sup>.

Autor	Giacinto Scelsi	Título	<i>Ko-Tha</i>
Procedencia	Composición	Año	1967
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Ejecución por el autor	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (intérprete)	Heterodoxia en timbre	sí (percusión)
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>9</sup> SCELSEI, Giacinto, *Ko-Tha*, interpretación de Elena Càsoli, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=6kZ4zh138aU&feature=related>, [imagen capturada del vídeo].

Bastante percusivo resulta también el dúo para guitarras *Salut für Caudwell* del compositor alemán **Helmut Lachenmann**, de 1977. Cada guitarrista sostiene sobre sus piernas su guitarra en posición horizontal hasta poco antes del final (la obra dura casi 25 minutos). Los únicos elementos provenientes del lenguaje heredado a partir de notas musicales son algunos acordes de Mi mayor y algunos acordes de La menor, y esto sucede muy hacia el final. Algún pizzicato Bartok sería el siguiente elemento que entronca con la tradición (ya de 2ª mitad del XX). La sucesión de acordes Mi mayor/La menor es algo muy convencional en la guitarra, por lo que tras más de 20 minutos sin poder adscribir lo que escuchamos en su organización armónica ni al sistema tonal tradicional ni al sistema dodecafónico, la pieza concluye con un sabor a Mi mayor.



Timm Roller y Thilo Ruck interpretan *Salut für Caudwell* de Helmut Lachenmann en el *Stuttgart International Classic Guitar Festival*, Stuttgart, 2014<sup>10</sup>.

Autor	Helmut Lachenmann,	Título	<i>Salut für Caudwell</i>
Procedencia	Composición	Año	1977
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>10</sup>LACHENMANN, Helmut, *Salut für Caudwell*, interpretación de Timm Roller y Thilo Ruck, Stuttgart International Classic Guitar Festival, Stuttgart, 2014 [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://vimeo.com/101114434>, [imagen capturada del vídeo].

En ese mismo año y con influencias tanto del minimalismo como de la música *punk*, **Rhys Chatham** estrenó su *Guitar Trio*, una composición para tres guitarras eléctricas y batería que supera los 20 minutos de duración con un solo acorde de Mi menor. La partitura es un conjunto de instrucciones y no prescribe una longitud concreta<sup>11</sup>. Sus tres secciones son: tocar sobre la cuerda grave, sobre las tres cuerdas más graves y sobre las 6 cuerdas. Rasgando las cuerdas con púa a las alturas del 5º, 7º, 9º y 15º trastes se obtiene variedad en el espectro armónico. Uno de sus guitarristas en las primeras interpretaciones fue Glenn Branca, quien posteriormente crearía obras desarrollando su propio estilo.



Rhys Chatham, *Guitar Trio*, 1977<sup>12</sup>.

Autor	Rhys Chatham	Título	<i>Guitar Trio</i>
Procedencia	Composición	Año	1977
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i> Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>11</sup> CHATHAM, Rhys, partitura de *Guitar Trio* (1977) for three electric guitars, electric bass and drums by Rhys Chatham [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.rhyschatham.net/g3english/GuitarTrioScore.pdf>.

<sup>12</sup> CHATHAM, Rhys, *Guitar Trio* [imagen en línea] consulta: 15-09-201, <http://www.artinliverpool.com/rhys-chathams-a-crimson-grail-kayleigh-davies/rhys-chatham-a-crimson-grail-liverpool-biennial-anglican-cathedral-1-2/>.



A lo largo de su carrera, **Rhys Chatham** fue aumentando el número de guitarras eléctricas de sus conjuntos hasta llegar a las 400 en *A Crimson Grail*, estrenada en París en 2005<sup>13</sup>.



Rhys Chatham, *A Crimson Grail* (versión para 100 guitarras), catedral de Liverpool, 2012<sup>14</sup>.

Autor	Rhys Chatham	Título	<i>A Crimson Grail</i>
Procedencia	Composición	Año	2005
Presentación	Espacios abiertos	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí	Heterodoxia en timbre	sí (en grupo)
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>13</sup> CHATHAM, Rhys, interpretación de *A Crimson Grail* [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://pitchfork.com/reviews/albums/9883-a-crimson-grail-for-400-electric-guitars/>

<sup>14</sup> CHATHAM, Rhys, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.artinliverpool.com/rhys-chathams-a-crimson-grail-kayleigh-davies/rhys-chatham-a-crimson-grail-liverpool-biennial-anglican-cathedral-1-2/>.

**Glenn Branca** dirige desde los años 80 a nutridos conjuntos de guitarras y bajos eléctricos. Los músicos reaccionan en tiempo real a sus gestos. En 1983 comenzó a componer sus sinfonías<sup>15</sup> y recientemente ha estrenado la número 16. El esquema de funcionamiento consistente en un director sin instrumento que conduce la ejecución de un grupo numeroso de instrumentistas es típico de la música clásica. Los conjuntos de *rock* no suelen llevar un director no instrumentista. Branca parece llegar al trance.



Glenn Branca, *Symphony 5*, New York, 1984<sup>16</sup>.

Autor	Glenn Branca	Título	<i>Symphony No.1</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i> Teatro	Año	1983
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>15</sup> “Glen Branca”, [en línea] consulta: 15-09-2015, [https://es.wikipedia.org/wiki/Glenn\\_Branca](https://es.wikipedia.org/wiki/Glenn_Branca).

<sup>16</sup> BRANCA, Glenn, compositor y guitarrista norteamericano interpretando *Symphony 5*, New York, 1984, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=0ICzLvJAoQM&feature=related>.

En la obra de la que pasamos a ocuparnos, del neoyorquino de adopción **Phill Niblock**, la actividad de los guitarristas presentes en el estudio, mas el sonido todas las pistas pregrabadas de guitarra eléctrica en el ordenador, se limita a la emisión de una sola nota de larguísima duración gracias al empleo de los e-bows (arcos electrónicos). Las pequeñas diferencias transitorias de entonación que se producen entre las diferentes fuentes sonoras se traducen en un rico espectro fluctuante de armónicos agudos. Es una propuesta musical muy minimalista, a la que se suma la emisión de películas de personas realizando trabajos.



Phill Niblock, *Directo en Roulet TV*, Nueva York, 2000<sup>17</sup>.

Autor	Phill Niblock	Título	<i>Directo en Roulet TV</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2000
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí (en grupo)
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>17</sup> NIBLOCK, Phill, *Directo en Roulet TV*, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=UdABiBX3Oao&feature=related>, [imagen capturada del vídeo].



**Fausto Romitelli** fue un compositor de música contemporánea que se declaraba aficionado al sonido duro de algunas corrientes del *rock*. Compuso su obra *Trash TV Trance*, para guitarra eléctrica y pedales de efectos en 2002. En ella se juega con el sonido del cable de *Jack* desenchufado y puesto en contacto con el metal de la guitarra, se utiliza distorsión, *wah-wah*, *delay* y *loop sampler*<sup>18</sup>. Utiliza también una máquina de afeitar eléctrica cerca de una pastilla de la guitarra para que el sonido de su mecanismo sea engrosado por el amplificador. Al acercar y alejar la afeitadora se producen crescendos y decrescendos, respectivamente<sup>19</sup>.



Tom Pauwels interpretando *Trash TV Trance*, de Fausto Romitelli, Bienal de Venecia, 2011<sup>20</sup>.

Autor	Fausto Romitelli	Título	<i>Trash TV Trance</i>
Procedencia	Composición	Año	2002
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo Guitarra retroalimentada

<sup>18</sup> SCHNEIDER, John, *The Contemporary guitar*, Nueva York: Rowman&Littlefield, 2015, p. 250.

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 239.

<sup>20</sup> PAUWELS, Tom, interpretación de *Trash TV Trance*, del compositor italiano Fausto Romitelli, en la Bienal de Venecia, 2011 [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=5NLvaJ-UXrA> [imagen capturada del vídeo].

El excomponente del grupo de *rock* Sonic Youth<sup>21</sup>, **Lee Ranaldo**, en algunas de sus actuaciones suspende su guitarra de una cuerda y la hace pendular; la golpea con baquetas de batería y, tras desatarla la frota contra el suelo, todo ello con sonido distorsionado y tratado con efectos y a muy elevado volumen<sup>22</sup>.



Lee Ranaldo actuando en Spaceland, Silver Lake, California, 2009<sup>23</sup>.

Autor	Lee Ranaldo	Título	Actuación en Spaceland
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2009
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i> Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>21</sup> Ver Sonic Youth en el epígrafe “Guitarra retroalimentada”.

<sup>22</sup> RANALDO, Lee, actuación en Spaceland, Silver Lake, California, 2009 [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TM0o8IhWru4>, [imagen captura del vídeo].

<sup>23</sup> *Ibíd.*

Desde 2011 la agrupación **Sinfonity**<sup>24</sup> se dedica a interpretar grandes obras de la música clásica con la peculiaridad de que sus instrumentos no son los propios de ese tipo de música, sino guitarras eléctricas. Pablo Salinas es su creador y director musical, y cuenta con el apoyo de otros destacados miembros como **Mané Larregla**. Reorquestan las partituras según las tesituras de la guitarra eléctrica, la guitarra eléctrica barítono y la guitarra eléctrica baja, a la vez que desarrollan un cuidadoso trabajo tímbrico, que acerca los sonidos de sus instrumentos a las sonoridades de cada familia de instrumentos originales sin perder por ello su esencia de guitarra eléctrica.



Sinfonity reinterpretando la *Obertura de Guillermo Tell*, de Rossini<sup>25</sup>.

Autor	Sinfonity	Título	<i>Obertura de Guillermo Tell, de Rossini</i>
Procedencia	Composición <i>Pop-rock</i>	Año	2011
Presentación	Auditorio teatro	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>24</sup>SINFONITY, *Sinfonity: the first electric guitar orchestra*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.sinfonity.es/>.

<sup>25</sup> SINFONITY, reinterpreta música clásica con guitarras eléctricas y moderna tecnología de sonido, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=7Xy5XNf4c4k>, [imagen capturada de web].

El mundo del flamenco cuenta con artistas innovadores como **El niño de Elche**, que desarrolla espectáculos propios y colaboraciones en entornos de flamenco, música *pop*, galerías, centros multidisciplinares y espacios alternativos. Plantea con frecuencia puestas en escena que se alejan de los cánones del flamenco, como por ejemplo proyecciones de cuadros de Francis Bacon o la inclusión de máquinas propias de gimnasios<sup>26</sup>.



El niño de Elche y Fernando Junquera (Negro), *Canción del levantado*, Sevilla, ZEMOS98, 2015<sup>27</sup>.

Autor	El niño de Elche	Título	<i>Canción del levantado</i>
Procedencia	Flamenco	Año	2015
Presentación	Auditorio Concierto <i>pop-rock</i> Concierto flamenco Centro multidisciplinar Galería-museo teatro	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>26</sup> *Niño de Elche*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.ninodeelche.net>.

<sup>27</sup> El niño de Elche y Fernando Junquera (Negro), *Canción del levantado*, Sevilla, ZEMOS98, 2015, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=vhDK50p1kdU&feature=share>, [imagen capturada del vídeo].



**Gustavo Matamoros** concibió en 2005 una obra para cuatro guitarras y cuatro piedras ovaladas cuya partitura, dada su brevedad, copiamos a continuación:

“*GUITARRAS DE PIEDRA* (2005)

Gustavo Matamoros

Una piedra en forma ovalada se perturba en manera natural y continua sobre las cuerdas de cada una de cuatro guitarras eléctricas, explorando por oído todas las posibilidades de tono y timbre a lo largo de la longitud total de las cuerdas, desde la orilla del puente al borde del cuello, todo ello en un plazo razonable de tiempo.

El sonido de cada guitarra sale por un solo altavoz localizado en una esquina diferente a los otros y rodeando al público<sup>28</sup>.

Ha ido siendo estrenada en diferentes versiones. Combinando sonidos en vivo con sonidos grabados. La versión para cuatro guitarras en directo se estrenó el 12 de septiembre de 2015 en Audiotheque, en Miami Beach<sup>29</sup>.



Gustavo Matamoros, *Stone Guitars*, 2005<sup>30</sup>.

Autor	Gustavo Matamoros	Título	<i>Stone Guitars</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2005
Presentación	Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo

<sup>28</sup> MATAMOROS, Gustavo, partitura enviada por comunicación personal por e-mail, recibido el 13 de octubre de 2015.

<sup>29</sup> MATAMOROS, Gustavo, comunicación personal por e-mail, recibido el 19 de octubre de 2015.

<sup>30</sup> MATAMOROS, Gustavo, *Stone Guitars*, [imagen cedida por Gustavo Matamoros].

## 2.3 GUITARRA RETROALIMENTADA

Una guitarra eléctrica situada cerca de su amplificador con suficiente volumen, producen un efecto de bucle de sonido. Este fenómeno recibe el nombre de retroalimentación en castellano y es frecuente también nombrarlo por el término inglés “feedback”. Lo que en un principio pudo considerarse un error o un efecto indeseable, pronto pasó a ser utilizado por los artistas como una fuente sonora valiosa.

**Hendrix**, en su concierto en Monterey de 1967, pide al público que escuche antes de empezar a jugar con el *feedback*. Parece tener en todo momento conciencia de estar creando música valiosa y viviendo intensamente la experiencia. De la forma en la que se comunica con la audiencia y de su forma de proceder se podría deducir que la parte experimental introducida dentro de un tema clásico del *Rock and Roll*, para él tiene la misma importancia, o incluso mayor, que la parte convencional.



Jimi Hendrix, *Wild Thing*, Live at Monterey, 1967<sup>31</sup>.

Autor	Jimi Hendrix	Título	Feedback en <i>Wild Thing</i> <i>Live</i> , Monterey
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	1967
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo Guitarra retroalimentada

<sup>31</sup> HENDRIX, Jimi, *Wild Thing*, Live at Monterey, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=rqIq-n2zCk4>, [imagen capturada del vídeo].

La versión que los componentes del grupo **Sonic Youth** ofrecieron de su tema *Teenage Riot* (Disturbio adolescente) en el concierto del que están sacados la imagen que vemos a continuación y el vídeo que aparece en el DVD, cuenta en su tramo final con una sección de más de cinco minutos de constante y variada retroalimentación de todos los instrumentos amplificadas. Esto parece ser algo esencial de su propuesta estética y parece también que así lo recibe el público.



Sonic Youth, *Teenage Riot*, Belfort, Eurockéennes, 2005<sup>32</sup>.

Autor	Sonic Youth	Título	Sección de feedback en <i>Teenage Riot</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2005
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (co-autora)	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo Guitarra retroalimentada

<sup>32</sup> SONIC YOUTH, *Teenage Riot*, Enigma Records, 1988, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=tdeTQPgh9SE> [imagen capturada del vídeo].

En el siguiente ejemplo de **Enjambre de guitarras**, también observamos una puesta en escena de tipo concierto de *rock*, pero los músicos que se dan cita en su escenario no interpretan nada que pueda ser entendido como canción ni que contenga las bases rítmicas o armónicas de dicho estilo. Se entregan a fondo a la consecución de un denso manto evolucionante de sonidos retroalimentados a altísimo volumen. El elemento discursivo es la tímbrica. La atención se dirige a la masa sónica en clara relación con un alto número de propuestas del arte sonoro.



Enjambre de Guitarras, *Improvisación 26-6-2011*, Buenos Aires, Festival Noche en vela, 2011<sup>33</sup>.

Autor	Enjambre de guitarras	Título	<i>Improvisación 26-6-2011</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2011
Presentación	Espacios abiertos	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo Guitarra retroalimentada

<sup>33</sup> ENJAMBRE DE GUITARRAS, *Improvisación 26-6-2011*, [en línea] consulta: 15-09-2015, [imagen capturada del video] <http://www.youtube.com/watch?v=AmM-PvOjeZY>.



En la propuesta de **Federico Barabino** que vemos a continuación, la fuente de sonido es la misma. Se aprecia con claridad a la izquierda de la imagen la guitarra eléctrica a muy corta distancia de su amplificador. Pero aquí ya no hay ninguna alusión al *Rock and Roll* ni en la escenificación, que tiene más que ver con concierto de electroacústica o de *laptop*, ni en el resultado sonoro, que consiste en el procesado lento de un espectro armónico y que tiene mucho que ver con algunas obras del minimalismo Neoyorquino.



Federico Barabino, *Electric guitar + no input mixer*, La plata, Buenos Aires, 2009<sup>34</sup>.

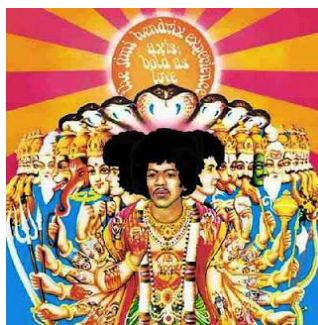
Autor	Federico Barabino	Título	<i>Electric guitar + no input mixer</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2009
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra retroalimentada

<sup>34</sup> BARABINO, Federico, interpretando *Electric guitar + no input mixer*, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.youtube.com/watch?v=p6jH2\\_xKV8w](http://www.youtube.com/watch?v=p6jH2_xKV8w), [imagen capturada del video].

## 2.4 GUITARRA CONCRETA

Fue Pierre Schaffer<sup>35</sup> quien acuñó el término “Música concreta” para referirse a sonidos que habían sido fijados en una cinta magnetofónica. Desde entonces, además de con propósitos documentales, se ha recurrido a la técnica de la grabación del sonido con fines creativos. Y la guitarra ha sido frecuentemente la productora de los sonidos que pasarían a ser fijados.

En 1967, **Jimi Hendrix** abrió su LP *Axis: Bold as Love*<sup>36</sup> con el corte *EXP*<sup>37</sup>. En él encontramos un montaje multipista de solos y sonidos producidos con su guitarra eléctrica cuya suma sería muy difícil de obtener en directo. Se trata de una obra fijada en un soporte de audio, a partir de sonidos de guitarra eléctrica, y que requiere el empleo de un medio de reproducción mecánica para poder ser escuchada. La grabación no es una copia de una interpretación. La grabación es la obra.



Jimi Hendrix, Portada del LP *Axis: Bold as Love*<sup>38</sup>.

Autor	Jimi Hendrix	Título	<i>EXP</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	1967
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra concreta Guitarra retroalimentada

<sup>35</sup> SCHAEFFER, Pierre, [1966] *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza música, 1988.

<sup>36</sup> HENDRIX, Jimi, *Axis: Bold as Love*, MCA Records, 1967.

<sup>37</sup> HENDRIX, Jimi, *EXP* en *Axis: Bold as Love*, MCA Records, 1967 [LP], [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=uvzZ79dC-Gg>.

<sup>38</sup> HENDRIX, Jimi, *Axis: Bold as Love*, MCA Records, 1967, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://cebollacristal.blogspot.com.es/>, [imagen capturada de web].

**Adolfo Núñez** crea su obra *Jurel*, con la que obtiene el Grand Prix International de Musique Électroacoustic en Bourges en 1994<sup>39</sup>. En ella se procesa electroacústicamente el material obtenido a partir de guitarreos y palmas flamencas. Dicho procesado no hace que se lleguen a perder los vínculos con la música flamenca de la que procede, pero nos presenta todo su universo en una reformulación electrónica.



Fotografía de rasgueo flamenco<sup>40</sup>.

Autor	Adolfo Núñez	Título	<i>Jurel</i>
Procedencia	Composición	Año	1994
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Flamenca
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra concreta

<sup>39</sup> NUÑEZ, Adolfo, *Jurel*, 1994, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.musicalia.com/site/images/catalogo\\_nunez.pdf](http://www.musicalia.com/site/images/catalogo_nunez.pdf)

<sup>40</sup> Fotografía de rasgueo flamenco, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.joaquinherrera.com/clases\\_guitarra\\_flamenca.htm](http://www.joaquinherrera.com/clases_guitarra_flamenca.htm).

Pasamos ahora a describir dos propuestas en las que la guitarra, además de haber sido concretizada en cinta magnetofónica, es interpretada en vivo. Empezaremos por la obra de **Steve Reich** *Electronic Counterpoint*<sup>41</sup>, en la que un solo guitarrista toca sobre una grabación de numerosas guitarras y algunos bajos con estructuras repetitivas propias del estilo minimalista del autor. La densidad sonora alcanzada contrasta con la imagen de un solo músico en el escenario. La obra fue dedicada al guitarrista norteamericano **Pat Metheny**, quien la estrenó en 1987.



Pat Metheny estrena *Electronic Counterpoint* de Steve Reich, Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 1987<sup>42</sup>.

Autor	Steve Reich	Título	<i>Electronic Counterpoint</i>
Procedencia	Composición	Año	1987
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra concreta Concierto heterodoxo

<sup>41</sup> REICH, Steve, *Electronic Counterpoint*, Brooklyn Academy of Music, Nueva York.

<sup>42</sup> REICH, Steve, *Electronic Counterpoint*, interpretación de Pat Metheny, Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 1987, [video en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=eSozG1HQgq4>, [imágenes capturadas del video], Y HAUKES, Boosey, “Reich, Steve: Electric Counterpoint (1987)”, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?site-lang=en&musicid=7542&langid=1](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?site-lang=en&musicid=7542&langid=1).

Pero ya en el año 1965 **Josep María Mestres Quadreny** había planteado un uso del proceso de grabación durante la ejecución en su obra *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu*<sup>43</sup>. Conviene recordar que la primera obra en la que se usó la electrónica en vivo fue *Mikrophonie I* que **Karlheinz Stockhausen** presentara tan solo un año antes. *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* fue estrenada en su versión para piano, como decimos, en 1965, pero en 1974 se presentó una versión para guitarra eléctrica, que por su capacidad de conducir el sonido por cable sin necesidad de micrófono, daba muchos menos problemas en directo que el piano.



Mestres Quadreny, *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu*, Palau de la Música Catalana, 1965<sup>44</sup>.

El dispositivo consistió en tres magnetofones por los que corría una sola cinta. Uno de ellos grababa las notas que iba introduciendo el instrumentista y los otros dos las reproducían en forma de doble canon. Al permitir el magnetofón añadir nuevos sonidos a la grabación sin borrar los ya fijados, se consiguió ir aumentando por acumulación la densidad de eventos sonoros a medida que avanzaba el tiempo de ejecución.

Autor	Josep Maria Mestres Quadreny	Título	<i>Tres Cànonns en Homenatge a Galileu</i> (versión para guitarra eléctrica)
Procedencia	Composición	Año	1974
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra concreta Concierto heterodoxo

<sup>43</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego, *Josep María Mestres Quadreny: obra gráfica*, trabajo de investigación (Departamento de Historia del Arte y Musicología) dirigido por Marta Cureses de la Vega, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006. p. 48.

<sup>44</sup> MESTRES QUADRENY, *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu*, Palau de la Música Catalana, 1965, fotografía tomada del DEA de GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego, *Josep María Mestres Quadreny: obra gráfica*, trabajo de investigación (Departamento de Historia del Arte y Musicología) dirigido por Marta Cureses de la Vega, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006. p. 49.



En 1975 el líder del grupo de *rock*, **The Velvet Underground**, lanzó en solitario un doble LP llamado *Metal Machine Music*. En palabras de Reed “Estaba tratando de hacer el solo de guitarra definitivo. Y no quería estar encerrado en un ritmo de batería concreto, o patrón, o tonalidad concreta o *beat* que fuese la idea. Sólo guitarras, guitarras, guitarras”<sup>45</sup>. En su día se recibió muy mal por parte de la crítica de *rock* y algunos de sus pocos compradores (sólo salieron 1500 unidades) intentaron devolver el disco a la tienda pensando que se trataba de un producto defectuoso. Sin embargo, parece haber sido el punto de partida de tendencias musicales posteriores, como la música *noise*. En palabras de Masami Akita, de Merzbow “*Metal Machine Music* de **Lou Reed** es uno de los inspirados discos que me llevó a hacer música sólo con ruidos y sonidos generados únicamente por no instrumentos”<sup>46</sup>.



Portada del doble LP de Lou Reed *Metal Machine Music*<sup>47</sup>.

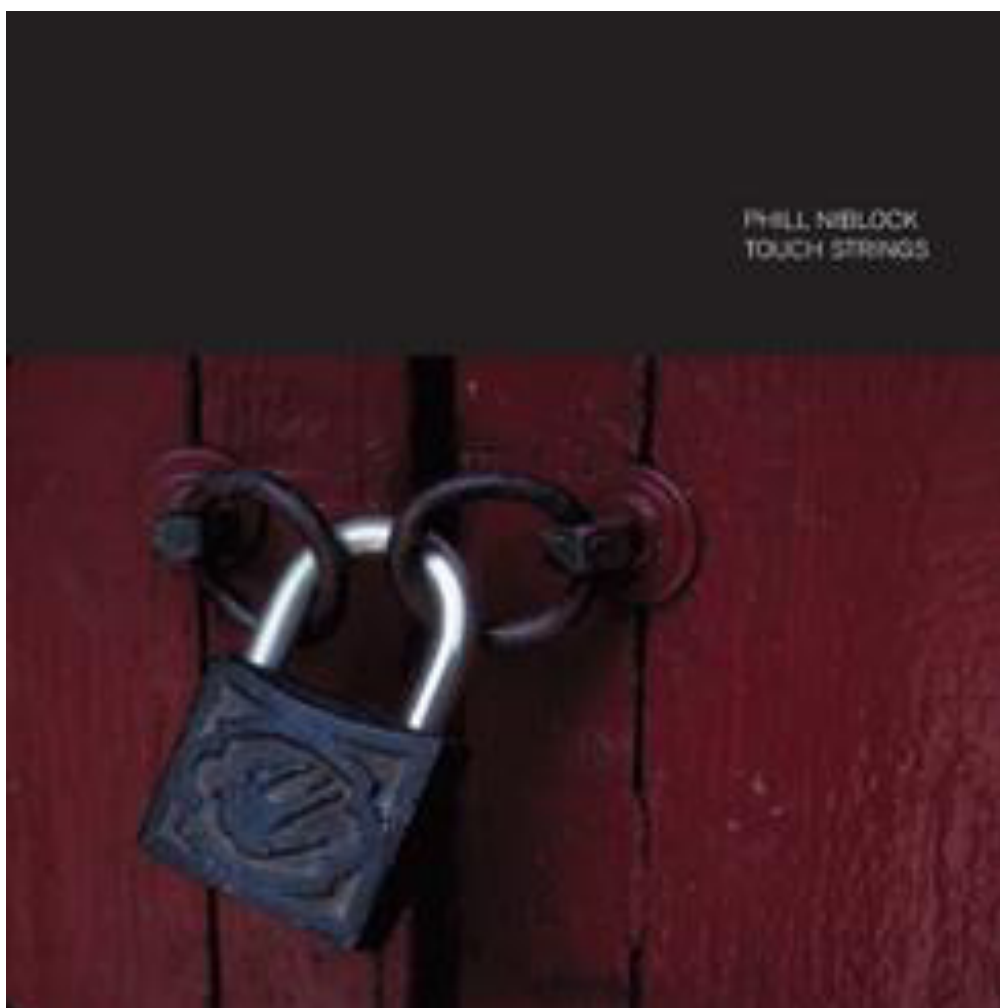
Autor	Lou Reed	Título	<i>Metal Machine Music</i>
Procedencia	Pop-rock	Año	1975
Presentación	Concierto pop-rock	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra concreta Guitarra retroalimentada

<sup>45</sup> REED, Lou, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://thequietus.com/articles/04037-lou-reed-interview-metal-machine-music>.

<sup>46</sup> AKITA, Masami, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/lou-reed-1942-2013\\_merzbow](http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/lou-reed-1942-2013_merzbow).

<sup>47</sup> REED, Lou, *Metal Machine Music*, Nueva York: RCA Records, 1975.

**Phill Niblock** considera como estado final de la obra el formato CD en su obra *Stosspeng*<sup>48</sup>, en la que múltiples pistas de guitarra y bajo juegan en torno a desviaciones microtonales que tienen como centro la nota Fa, durante los 59:03 minutos que dura la pieza.



Portada del CD de Phill Niblock, *Touch Strings*, Touch Music MCPS, 2009<sup>49</sup>.

Autor	Phill Niblock	Título	<i>Stosspeng</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2009
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí (en grupo)
		Tendencias	Guitarra concreta

<sup>48</sup> NIBLOCK, Phill, *Touch Strings*, Nueva York, Touch Music MCPS, 2009 [CD].

<sup>49</sup> Portada del CD de Phill Niblock, *Touch Strings*, Touch Music MCPS, 2009, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.touchmusic.org.uk/catalogue/to79\\_phill\\_niblock\\_touch\\_strin\\_1.html](http://www.touchmusic.org.uk/catalogue/to79_phill_niblock_touch_strin_1.html).



## 2.5 GUITARRA EMULADA

Se puede observar un conjunto de obras basadas en cuerdas largas paralelas, que emulan y trascienden la guitarra. El hecho de que, en el título de la obra, los autores incluyan las palabras “guitarra eléctrica” no deja margen a la duda en la obra de **Ertorteguy, Valente y Fukuda (CargoGuitar)**, *Room-sized electric guitar*. Pero lo que podemos contemplar dista bastante de una guitarra eléctrica convencional. Por un lado aumentan su tamaño al propio de una gran habitación. Por otro reducen sus elementos a un juego de cuerdas paralelas, que sufren una torsión que haría imposible la ejecución en un instrumento original, y que no son seis, sino ocho. Permiten, además, que sean los visitantes quienes extraigan sonidos de esta sobredimensionada guitarra.



Marcelo Ertorteguy, Sara Valente y Akahiro Fukuda, *CargoGuitar, Room-sized electric guitar*, Kobe Biennale, Kobe, 2011<sup>50</sup>.

Autor	Marcelo Ertorteguy, Sara Valente y Akahiro Fukuda	Título	<i>CargoGuitar, Room-sized electric guitar</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2011
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (co-autora)	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra emulada Guitarra instalada

<sup>50</sup> ERTORTEGUY, Marcelo , VALENTE, Sara y FUKUDA, Akahiro, *Room-sized electric guitar*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/17393/marcelo-ertorteguy-sara-valente-takahiro-fukuda-room-sized-electric-guitar.html>.

La disposición de un juego de cuerdas en paralelo del que **Paul Panhuysen** extrae armónicos al frotarlas con las manos, más otro juego de cuerdas que es accionado por púas de guitarra mecanizadas, nos lleva al universo conceptual y sónico de lo guitarrístico. Desde 1982 este artista ha venido desarrollando ininterrumpidamente una serie de instalaciones basadas en juegos de cuerdas largas dispuestas en el espacio<sup>51</sup>.



Paul Panhuysen, *A Master of Strings*, Exhibition MFSK, Netherlands, 1991<sup>52</sup>.

Autor	Paul Panhuysen	Título	<i>Long Strings</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1982
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	No identificable
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra emulada Guitarra instalada Luthería

<sup>51</sup> KUIJPER, J.A., *Paul Panhuysen: Long Strings 1982-2011*, Eindhoven: Apollohuis, 2012.

<sup>52</sup> PANHUYSEN, Paul, *A master of Strings*, 1991, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=e6GrEMzbR0Q>, [imágenes capturadas del video].

Una enorme guitarra para ser pisada, agrandada por la longitud y cantidad de sus cuerdas, nos propone **Henderson**. Si bien podría remitir también a un arpa en lo visual, el sonido resultante es emitido por un conjunto de amplificadores de guitarra eléctrica y conserva algunas de las características de ésta. A cada paso, el visitante, acciona unas cuantas cuerdas asumiendo el papel de la mano derecha de un guitarrista convencional. Pero también, al pisar las cuerdas las divide en dos secciones de diversas longitudes, lo que se traduce en las distintas alturas de las notas resultantes, por lo que al mismo tiempo hace el papel de la mano izquierda.



Douglas Henderson, *Play back. no rewind button*. Daadgalerie, Berlín, Deutschland, 2008<sup>53</sup>.

Autor	Douglas Henderson	Título	<i>Play back. no rewind button</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2008
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra emulada Guitarra instalada

<sup>53</sup> HENDERSON, Douglas, *Play back. no rewind button*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.douglashenderson.org/playback1.html>.

## 2.6 GUITARRA PREPARADA

La invención por parte de John Cage del piano preparado en 1940<sup>54</sup>, aunque con precedentes en Eric Satie entre otros, trajo consecuencias en el mundo de la guitarra. A mediados de los años 60, **Keith Rowe** empezó a probar con técnicas parecidas en su guitarra eléctrica<sup>55</sup>, dentro del campo de la música experimental<sup>56</sup>. Introducir muelles entre las cuerdas y aproximar radios a las pastillas, fueron y siguen siendo algunas de sus técnicas más frecuentadas. En 1966 aparece el primer disco de su grupo AMM<sup>57</sup>.



Keith Rowe, *Power of Making*, Londres, Sound 323, 2001<sup>58</sup>.

Autor	Keith Rowe	Título	<i>Tabletop prepared guitar</i>
Procedencia	Artes plásticas <i>Jazz</i>	Año	1964
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo Guitarra preparada

<sup>54</sup> ZÚÑIGA CHANTO, Fernando, *John Cage: Sonatas e interludios para piano preparado* 2007 [en línea] consulta 15-09-2015, <http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-31-1/kanina-31-1-14.pdf>.

<sup>55</sup> “Keith Rowe realizó sus estudios en Bellas Artes, especializándose en pintura. Ahí es donde encontró la fuente de inspiración para profundizar en nuevas vías creativas. Por influencia de Jackson Pollock y los expresionistas abstractos americanos empezó a tocar la guitarra sobre la mesa, a la manera en que Pollock trabajaba sus lienzos desplegados en el suelo. El instrumento era separado del cuerpo del intérprete y así se creó un nuevo estilo, muy extendido hoy en día: el tabletop guitar.” en MANTZISIDOR URÍA, Jon, *Prácticas conceptuales y performativas en la escena de la Improvisación Libre* (tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2013, p.15.

<sup>56</sup> NYMAN, Michael, *Música experimental. De John Cage en adelante*, Gerona: Documenta universitaria, 2006.

<sup>57</sup> AMM, *AMM Music*, Londres, ReR Megacorp, 1966 [LP].

<sup>58</sup> ROWE, Keith, *Power of Making*, Londres, Sound 323, 2001, [video en línea] consulta: 15-09-2015, <http://vimeo.com/27117055>, [imagen capturada del video].

En el año 1967, **Jimmy Page**, guitarrista de Led Zeppelin atacó las cuerdas de su guitarra eléctrica con un arco de violín dentro del campo de la música *Rock*.



Jimmy Page, *Guitar solo with violin bow*, New York, 1967<sup>59</sup>.

Autor	Jimmy Page	Título	<i>Guitar solo with violin bow</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	1967
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Concierto heterodoxo Guitarra preparada

<sup>59</sup> PAGE, Jimmy, *Guitar solo with violin bow*, [imagen en línea] consulta 15-09-2015, <http://findingzoso.blogspot.com.es/2012/03/dazed-and-confused.html>; [vídeo en línea] consulta 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=AIHAbvURnPk..>

En el 1969 **David Bedford** compone la que según los autores Elgart y Yates es la primera obra para guitarra clásica preparada<sup>60</sup>. En ella se hace uso de algunas de las técnicas de guitarra preparada, como la inserción de un trozo de corcho por debajo de las cuerdas junto al puente, (lo que produce un efecto de *staccato*), dentro una composición que comienza con sonoridades convencionales<sup>61</sup>.



Timothy Walker interpretando *You asked for it* de David Bedford, s/f.<sup>62</sup>

Autor	David Bedford	Título	<i>You Asked for it</i>
Procedencia	Composición	Año	1969
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra preparada

<sup>60</sup> ELGART, Matthew y YATES, Peter, *Prepared guitar techniques*, Aguora Hills, California Guitar Archives, 1990, p. 19.

<sup>61</sup> BEDFORD, David, *You asked for it*, Viena, Universal Edition, 1969.

<sup>62</sup> BEDFORD, David, *You asked for it*, interpretación de Timothy Walker, [vídeo en línea] consulta 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=kMmPT-ApDSo>, [imagen capturada del vídeo].



**Eduardo Polonio**, también en 1969, compuso su obra *Rabelaisiennes*, para guitarra clásica preparada y cinta previamente grabada con sonidos de esa misma guitarra preparada<sup>63</sup>. Estando las dos obras fechadas en el mismo año, la del compositor español presenta mayor complejidad y sofisticación en su preparación:

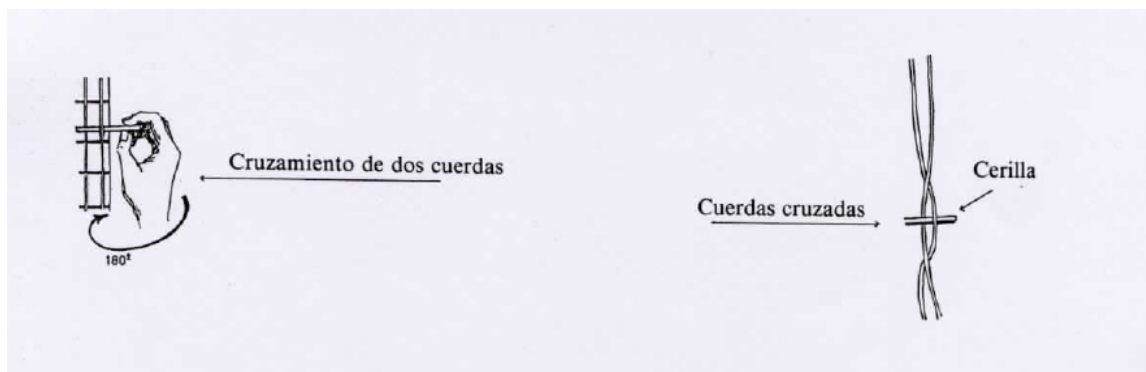


Imagen de la partitura de *Rabelaisiennes*, 1969<sup>64</sup>.

“Eduardo Polonio compuso en 1969 su obra *Rabelaisiennes*, para guitarra clásica preparada. En su versión en directo deben superponerse los sonidos creados en vivo por el guitarrista con otros previamente grabados con el mismo instrumento en cinta magnética. La preparación se realiza con cerillas desprovistas de sus cabezas, palillos de dientes de madera, de sección redonda, y una regla de plástico de 30 cm. plana y fina. Se exige el uso de medios electroacústicos para amplificar la guitarra y se recomienda el empleo de filtros, o cualquier otro artificio, para modificar su sonido. En cambio, no se debe alterar el de la guitarra preparada que suena a través de la cinta magnética.<sup>65</sup>”.

Autor	Eduardo Polonio	Título	<i>Rabelaisiennes</i>
Procedencia	Composición	Año	1969
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra preparada Concierto heterodoxo

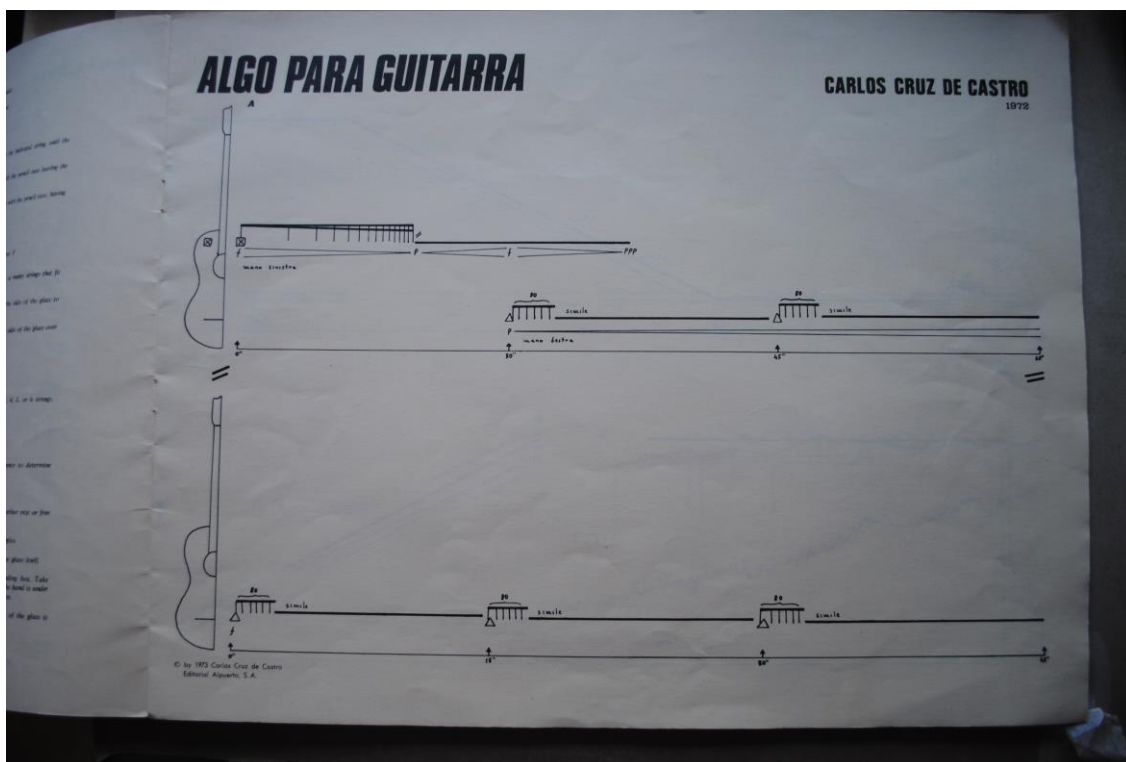
<sup>63</sup> FERRER-MOLINA, “Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa”, en Actas del Congreso en el XIX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro y del 25 aniversario de la Asociación de Música Electroacústica de España, Valencia 13 al 18 de noviembre de 2012, 55-66, Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2013.p.60 (Ver anexo 2).

<sup>64</sup> *Ibíd.*

<sup>65</sup> *Ibíd.*



En 1972, **Carlos Cruz de Castro** hace lo propio componiendo *Algo para guitarra*, en la que se precisa que la guitarra debe ser amplificada. Se debe contar, además, con un vaso de cristal y un lápiz. Las sonoridades que se buscan se alejan tanto de los sonidos tradicionales de la guitarra como de los sonidos percusivos del piano preparado de Cage y algunos de sus imitadores. Evidentemente se busca todo un nuevo mundo de sonidos prescindiendo de los tradicionales, que solo aparecen en el último evento de la partitura, cuando el intérprete pulsa simultáneamente las notas Mi de la sexta y la primera cuerdas, ambas al aire. Es destacable que se plantee la necesidad de la amplificación.

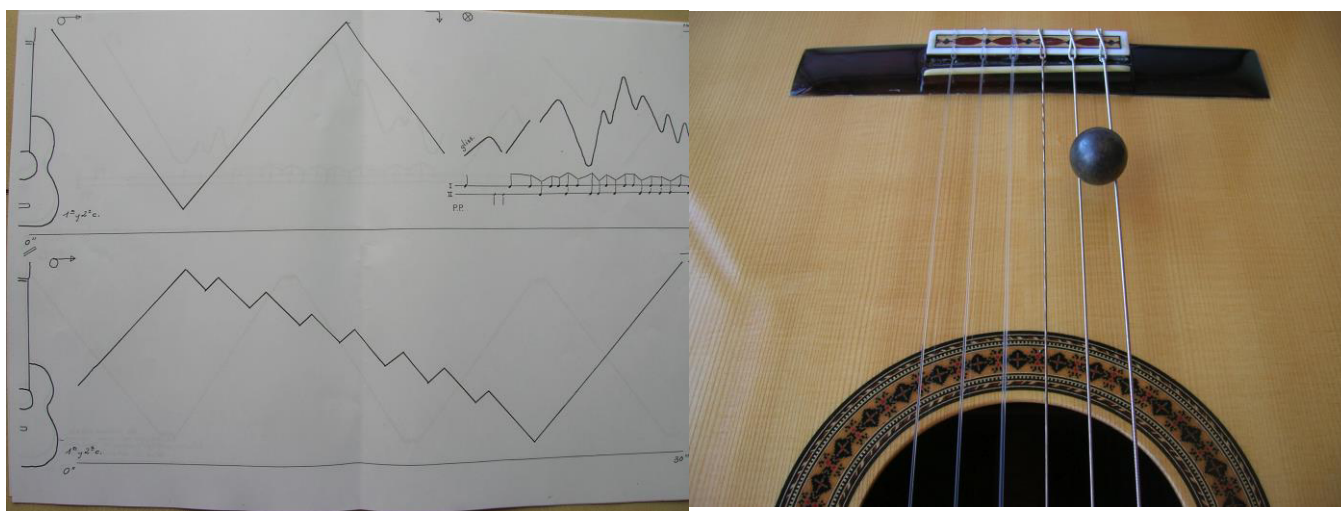


Cruz De Castro, *Algo*, fotografía de la partitura, Editorial Alpuerto Madrid, 1973<sup>66</sup>.

Autor	Carlos Cruz de Castro	Título	<i>Algo</i>
Procedencia	Composición	Año	1973
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra preparada Concierto heterodoxo

<sup>66</sup> CRUZ DE CASTRO, Carlos, *Algo*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Editorial Alpuerto SA., 1973, [fotografía de la partitura].

En 1973, **Ramón Ramos** compuso una obra para guitarra y bola de dos centímetros de diámetro. La guitarra la sostiene el intérprete horizontalmente sobre sus piernas con las cuerdas hacia arriba. La bola se desliza a derecha e izquierda, es decir desde el puente hasta el clavijero, y viceversa, respondiendo a ligeras inclinaciones que provoca el guitarrista siguiendo una partitura gráfica. Se exploran de esta manera unas posibilidades tímbricas inéditas. Se pide también amplificación y se especifica que la toma de sonido se debe realizar con un micrófono de contacto. El estreno en España fue a cargo de Vicente Cuadrado en 1990, en el Club Diario Levante de Valencia.



Partitura de *Declinaciones*, para guitarra, de Ramón Ramos<sup>67</sup>.

Guitarra y bola de 2 cm<sup>68</sup>.

Autor	Ramón Ramos	Título	<i>Declinaciones, para guitarra</i>
Procedencia	Composición	Año	1973
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra preparada Concierto heterodoxo

<sup>67</sup> RAMOS, Ramón, Partitura de *Declinaciones*, para guitarra, de Ramón Ramos, 1973, [fotografía de una fotocopia de la partitura manuscrita original].

<sup>68</sup> Guitarra y bola de 2 cm., *.Declinaciones, para guitarra*, de Ramón Ramos, 1973

En 1979, **Javier Darías** compone su obra *Alogías. Tema y variaciones*. Podemos decir en palabras de Ruvira que “Esta guitarra preparada es la primera de la que se tiene constancia discográfica en nuestro país”<sup>69</sup>. Hablaremos de dicha obra en el apartado correspondiente a “Guitarra destruida”.

---

<sup>69</sup> Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., 1990, p. 114.

## 2.7 GUITARRA INSTALADA

La instalación sonora también ha recibido interesantes aportaciones basadas en el uso de la guitarra.

En *From here to ear* de **Céleste Boursier-Mougenot**, un conjunto de guitarras y bajos eléctricos conectados a sus respectivos amplificadores, mas unos cuantos platos de batería, son los lugares a los que acuden a posarse los pájaros que habitan en la sala. Cuando se mueven sobre las cuerdas o echan a volar producen sonidos.



Céleste Boursier-Mougenot, *From here to ear*, París, 2008<sup>70</sup>.

Autor	Céleste Boursier-Mougenot	Título	<i>From here to ear</i>
Procedencia	Composición	Año	2008
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra instalada

<sup>70</sup> BOURSIER-MOUGENOT, Céleste, *From here to ear*, París, Galería Xippas, 2008, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://designthatmakesmebreathe.blogspot.com.es/2011/06/celeste-boursier-mougenot.html>.

Otro universo de sonoridades nos aporta **Rubén D'hers** utilizando guitarras acústicas principalmente, pero también alguna española, al ser accionadas por ventiladores suspendidos por cables del techo. Las guitarras permanecen inmóviles en posición horizontal y en el suelo, con las cuerdas hacia arriba. Las ligeras variaciones en la distancia entre los puntos de acción de los ventiladores y los puentes de las guitarras, debido a la longitud de los cables y la energía de los propios ventiladores, aportan la fluctuación en el espectro armónico resultante.



Rubén D'hers, *Cascada*, Karlsruhe, Institut für Musik und Akustik, 2011<sup>71</sup>.

Autor	Rubén D'hers	Título	Cascada
Procedencia	Artes plásticas	Año	2001
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Acústica Española
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí (en grupo)
		Tendencias	Guitarra instalada

<sup>71</sup> D'HERS, Rubén *Cascada*, Karlsruhe, ZKM - Institut für Musik und Akustik, 2011, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=hGp0o7J0OCI>, [imagen capturada del video].

Desde principios de los años 80, **Remko Scha** suspende guitarras en el aire y provoca su sonido con cables que golpean contra sus cuerdas al moverse accionados por motores. También las instala en otro tipo de disposiciones, como guitarras en sus soportes que son atacadas por pequeños motores.



Remko Scha, *The Machines*, Eindhoven, 1980<sup>72</sup>.

Autor	Remko Scha	Título	<i>The Machines</i>
Procedencia	Artes plásticas <i>High tech</i>	Año	1980
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra instalada Guitarra a distancia

<sup>72</sup> SCHA, Remko *The Machines* Poort van Kleef, Eindhoven, Guerilla Support Act for *Bauhaus*, 1980, [imagen en línea] consulta 15-09-2015, <http://iaaa.nl/music/machines.html>.



La siguiente instalación, de **Douglas Henderson**, consiste en una guitarra eléctrica Gibson Les Paul sumergida hasta su cintura en un bloque de cemento. Del bloque sale su cable, que llega hasta un enorme amplificador que permanece encendido. El cemento bloquea las cuerdas, que no pueden vibrar, por lo que no llegan sonidos desde la guitarra al amplificador. Todo lo que se escucha es el zumbido constante del amplificador. Ante la grandiosidad del amplificador y el silencio, el visitante evoca un pasado glorioso de leyendas de la guitarra que no volverá.



Douglas Henderson, *Stop*. Daadgalerie, Berlin Daadgalerie, 2007<sup>73</sup>.

Autor	Douglas Henderson	Título	<i>Stop</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2007
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra instalada

<sup>73</sup>HENDERSON, Douglas, *Stop*. Berlín, Daadgalerie, 2007, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://soundart.zkm.de/en/stop-2007-douglas-henderson/>



**Christoph Rothmeier** rediseña guitarras eléctricas plegándolas sobre sí mismas de manera que sus cuerdas también se dividen en varios tramos como si la guitarra en cuestión tuviera varios puentes. Combinando varias de ellas realizó una instalación sonora en habitaciones y escaleras del Brettbox Performance Space de Hamburgo en 2008<sup>74</sup>.



Christoph Rothmeier, *re-guitar*, Hamburgo, Brettbox Performance Space, 2008<sup>75</sup>.

Autor	Christoph Rothmeier	Título	<i>re-guitar</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2008
Presentación	Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra instalada Luthería Escultura sonora

<sup>74</sup> ROTHMEIER, Christop, *re-guitar*, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=emDUUvA5hHk>

<sup>75</sup> ROTHMEIER, Christop, *re-guitar*, [imágenes en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.christophrothmeier.de/w1gui.html>

Como señala Nicola Collins, el concepto de guitarra eléctrica comprende a la propia guitarra, al amplificador y a una infinita variedad de posibilidades de modificación del sonido entre ambos<sup>76</sup>. El líder del grupo de *rock* **Talking Heads**, presentó en Tokyo en 2010 una instalación interactiva en la que de invitaba a los visitantes a caminar sobre un *set* de 96 pedales de guitarra eléctrica, conectados entre sí y con una guitarra eléctrica como señal de entrada y un amplificador al final del circuito. Los pedales son activados al caminar sobre ellos, introduciendo efectos que modifican el sonido y que se suman a cualquier otro efecto ya activado previamente y que siga operando en ese momento dado<sup>77</sup>.



David Byrne, *Guitar Pedals*, Tokyo, galería VACANT, 2010<sup>78</sup>.

Autor	David Byrne	Título	<i>Guitar Pedals</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2010
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra instalada

<sup>76</sup> Entrevista a Nicolas Collins (Anexo 5).

<sup>77</sup> Página personal de David Byrne, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://davidbyrne.com/archive/art/guitar\\_pedals/](http://davidbyrne.com/archive/art/guitar_pedals/).

<sup>78</sup> David Byrne, *Guitar Pedals*, Tokyo, galería VACANT, 2010, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://davidbyrne.com/archive/art/guitar\\_pedals/](http://davidbyrne.com/archive/art/guitar_pedals/).

El artista mexicano **Manuel Rocha Iturbide** presentó en 2013 su instalación *La tensión extendida*<sup>79</sup>, para guitarra eléctrica, cuerdas metálicas y amplificador, en *Lelaboratoire*. Según palabras del autor:

“Se trata de un instrumento dotado de un karma ligado a la idea de la tensión en el Rock and Roll. Es la tensión de las cuerdas, la tensión del guitarrista que busca el desahogo, la tensión del oyente que busca la catarsis para encontrar luego la distensión en la resonancia del último ataque guitarrístico de la canción.

La tensión en esta instalación se extiende en el espacio a través del elemento originador del sonido, las cuerdas, cuya longitud no está delimitada por el diámetro del brazo de la guitarra. Su extensión depende por completo del espacio en el que la guitarra se encuentra abarcando así su totalidad. La guitarra queda en suspensión, tensada, y el rasgueo de cualquiera de sus cuerdas extendidas no solo produce un sonido que se debe a esa extensión, sino que además mueve a la propia guitarra en el espacio. La guitarra vibra en cuerpo entero al mismo tiempo que sus cuerdas. El objeto guitarra eléctrica es sobrepasado por ellas y deja de ser el cuerpo originario para convertirse en el corazón del nuevo objeto expandido”.<sup>80</sup>



Manuel Rocha, *La tensión extendida*, San Antonio Texas, *Three Walls Gallery*, 2013<sup>81</sup>.

Autor	Manuel Rocha	Título	<i>La tensión extendida</i>
Procedencia	Composición	Año	2013
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra instalada

<sup>79</sup> ROCHA, Manuel, *La tensión extendida*, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=EtQYu-uhdmA>.

<sup>80</sup> LE LABORATOIRE, *La tensión extendida*, Manuel Rocha Iturbide, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://lelaboratoire.mx/index.php/15-expos/72-expo2013-03>.

<sup>81</sup> ROCHA, Manuel, *La tensión extendida*, 2013, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.border.com.mx/?portfolio=manuel-rocha-iturbide-la-tension-extendida-2>.

## 2.8 GUITARRA EXPANDIDA

Los instrumentos musicales cuyo sonido es intervenido en tiempo real por ordenadores reciben el calificativo de expandidos. Programas como “Max-Msp” o “Pure Data” permiten un sinfín de posibilidades de procesamiento de audio y funcionan en base a “patches” que cada autor configura según sus necesidades. La guitarra ha recibido también este tipo de tratamiento. Presentamos a continuación algunos ejemplos.

**Karlheinz Essl**, en su obra *Sequitur VIII for electric guitar and electronics* siempre mantiene lo que toca el ejecutante en un nivel audible, lo que deja al sonido procesado como una especie de contrapunto, como un conjunto de efectos sobre el reconocible sonido de la guitarra y su gestualidad.



Karlheinz Essl, *Sequitur VIII for electric guitar and electronics*, Worcester, Clark University, USA, 2009<sup>82</sup>.

Autor	Karlheinz Essl	Título	<i>Sequitur VIII for electric guitar and electronics</i>
Procedencia	Composición <i>High tech</i>	Año	2009
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra expandida Luthería

<sup>82</sup> ESSL, Karlheinz, *Sequitur VIII for electric guitar and electronics*, Worcester, Clark University, USA, Festival The Extensible Electric Guitar, [video en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=cpR9cRNkcRk>.

**Hans Tammen** expande con su ordenador las posibilidades de su guitarra, guitarra preparada en este caso. La acciona con sus dedos, con diversos objetos y la procesa en su Mac, pero en ningún momento del ejemplo deja de ser reconocible la esencia sónica de la guitarra.



Hans Tammen, *Endangered guitar*, México D.F. TRÁNSITO MX, 2005<sup>83</sup>.

Sin embargo el título que pone a la pieza, *Endangered guitar*, se puede traducir como “La guitarra en peligro” o incluso “La guitarra en peligro de extinción”. El resultado sonoro lo asimila el oyente como “guitarra que ejecuta piezas imposibles de tocar”.

Autor	Hans Tammen	Título	<i>Endangered Gutar</i>
Procedencia	Composición	Año	2005
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra preparada Guitarra expandida Luthería

<sup>83</sup> TAMMEN, Hans, *Endangered guitar*, México D.F., Festival TRANSITIO MX, 2005, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, [imagen capturada del video], <http://www.youtube.com/watch?v=O9Fa5pBYiKY&feature=relmfu>.





## 2.9 GUITARRA DESTRUIDA

Con precedentes de destrucciones de instrumentos musicales en el mundo del arte, como *One for Violín Solo*<sup>85</sup> del miembro de **Fluxus** **Nam June Paik** en 1962, las estrellas del *Rock* comenzaron a finales de los años sesenta a destruir sus guitarras eléctricas. Especial trascendencia tuvo la que protagonizó **Jimi Hendrix** en el Festival de Monterey en 1967.



Jimy Hendrix, *Live in Monterey*, Monterey International Pop Festival, 1967<sup>86</sup>.

Autor	Jimi Hendix	Título	<i>Live in Monterey</i> (guitarra quemada)
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	1967
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra destruida Concierto heterodoxo Guitarra en <i>performance</i>

<sup>85</sup> SEE THIS SOUND PROJECT, “One for Violin Solo” [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://see-this-sound.at/works/540>.

<sup>86</sup> HENDRIX Jimmy, *Live in Monterey*, Monterey International Pop Festival Show, 1967 [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.whydonthipstersdance.com/2010/02/who-shot-rock-and-roll.html>.



Lo insólito fue la forma de destrucción, quemándola, pero no el hecho de destruirla, que ya era una práctica bastante extendida en el año 67 y frecuentada por grupos como The Animals, The Yardbirds y The Who. Podemos ver al guitarrista de este último grupo, Pete Townshend, en una actuación en televisión de ese mismo año rompiendo la guitarra eléctrica con la que toca, su amplificador y la guitarra acústica del presentador<sup>87</sup>.

Pero ya se habían dado destrucciones de guitarra en el mucho de las artes plásticas. El mismo año en que Nam June Paik destruyó un violín en Düsseldorf, 1962, en Londres, en el Misfits Festival, organizado por el Fluxus Robert Filliou, **Robin Page** estrenó su acción *Block Piece Guitar*. Fue una acción en la que el propio Page pateó una guitarra desde la One Gallerey hasta la calle y dio una vuelta a la manzana, siempre pateando la guitarra, que paulatinamente fue destruyéndose<sup>88</sup>.



*Block Piece Gutar* en el Yam Festival, New York City<sup>89</sup>

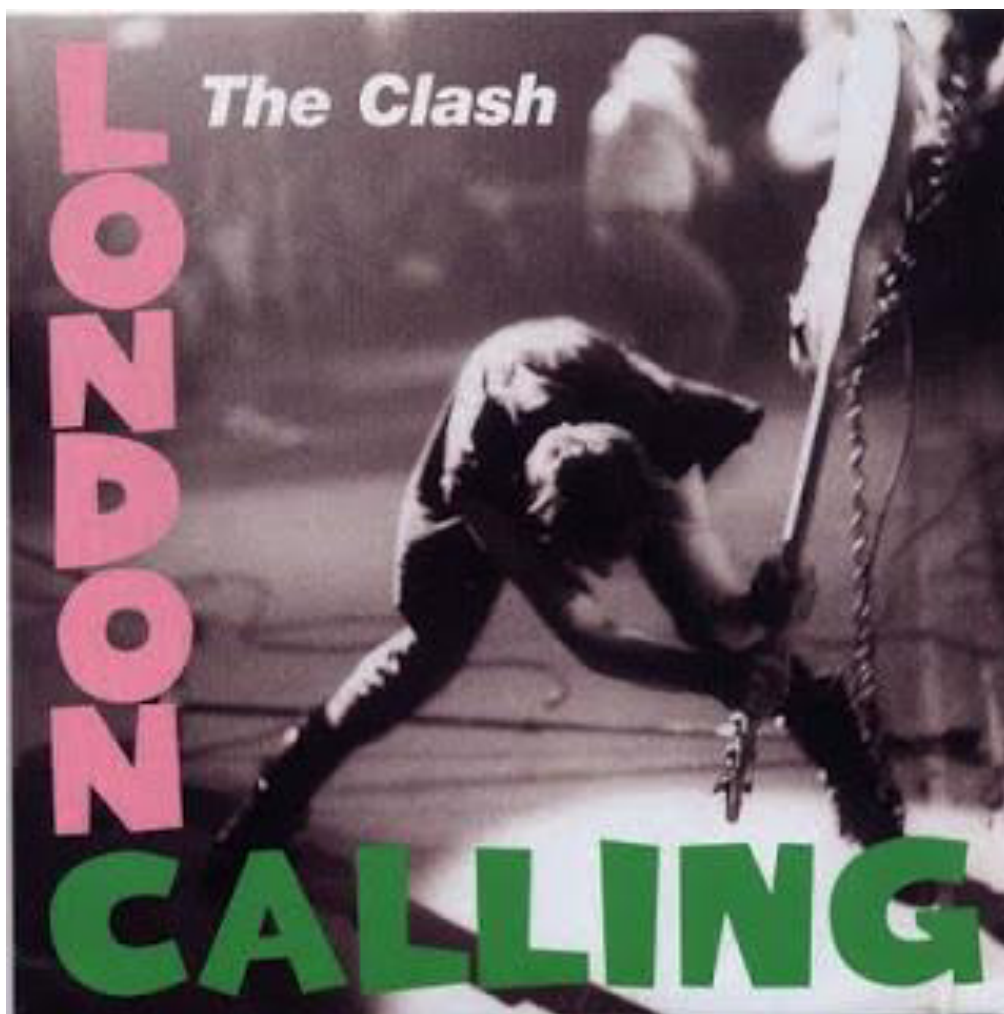
Autor	Robin Page	Título	<i>Block Piece Guitar</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1962
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	acústica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra destruida Guitarra en <i>performance</i>

<sup>87</sup> THE WHO, *My generation*, Smothers Brothers Comedy Hour TV Show, 1967, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=YMTIHOU4ODw>.

<sup>88</sup> HOME, Stewart, *El asalto a la cultura : movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*, Barcelona: Virus, 2002, p.115.

<sup>89</sup> PAGE, Robin, *Block Piece Guitar*, Yam Festival, New York City, May 1965, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.metamute.org/editorial/mute-music/listener-operator-2>.

Años más tarde, en 1979 se hizo enormemente popular la portada del single *London Calling* del grupo **The Clash**, en la que se captura el momento previo a que **Paul Simonon**, bajista del grupo, estampe su instrumento contra el suelo.



Portada del single *London Calling* de The Clash, 1979<sup>90</sup>.

Autor	The Clash	Título	Portada del single <i>London Calling</i>
Procedencia	Pop-rock	Año	1979
Presentación	Concierto pop-rock	Tipo de guitarra	Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra destruida Concierto heterodoxo

<sup>90</sup> SMITH, Pennie, *London Calling*, Nueva York, Palladium, 1979, portada de single de The Clash, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://meetland.blogspot.com.es/2011/05/clash-spanish-bombs.html>.

**Wendy O. Williams**, en las actuaciones que ofrecía junto a su **grupo The Plasmatics** a principios de los años ochenta, asociaba siempre a su canción *Butcher Baby* una *performance* en la que serraba una guitarra eléctrica hasta dividirla en dos trozos. Se observa en la fotografía que podemos ver a continuación el cable del instrumento, puesto que el sonido que se producía en el momento del serrado era captado y amplificado como parte del show.

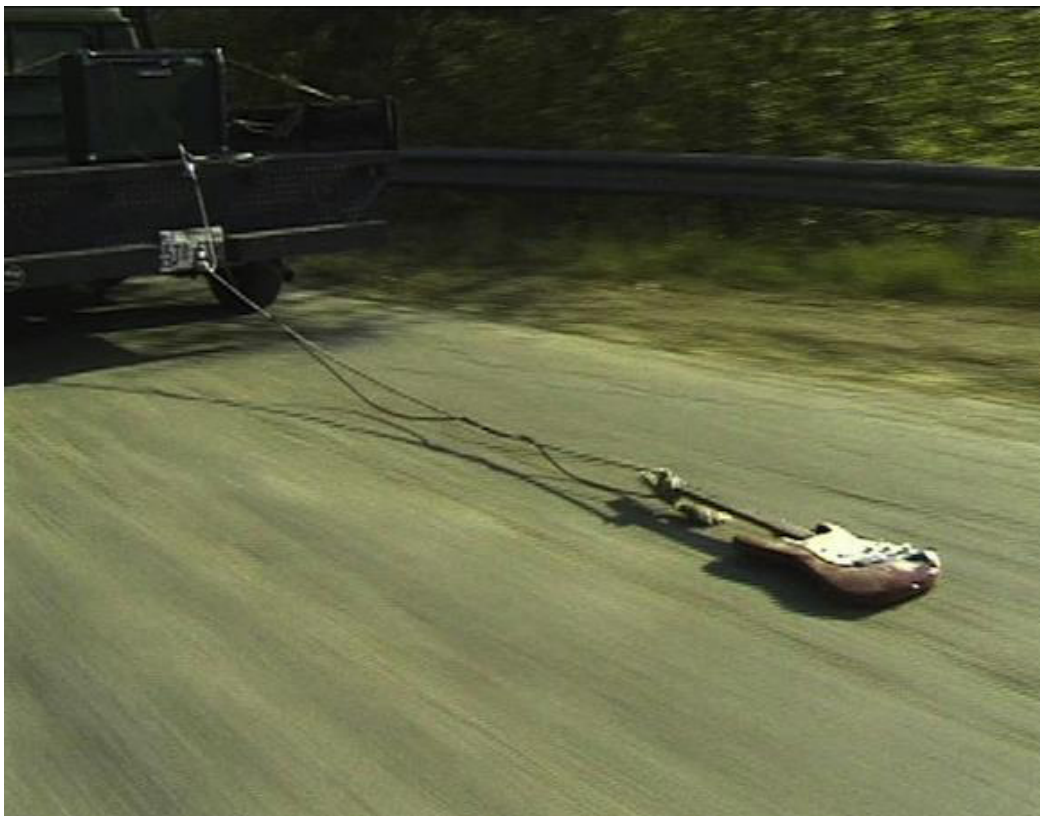


Wendy O. Williams and the Plasmatics, *Butcher Baby*, 1980<sup>91</sup>.

Autor	Wendy O. Williams	Título	<i>Butcher Baby</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1980
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (autora)	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra destruida Concierto heterodoxo Guitarra en <i>performance</i> <i>Eros Guitar</i>

<sup>91</sup> WILLIAMS, Wendy O. and the PLASMATICS (1980), *Butcher Baby*, Stiff Records [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://streptos-music.noblogs.org/files/2010/12/wow-sawing-guitar.jpg>, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=X1gmbBrRoEs&feature=related>.

**Christian Marclay**, ya en el año 2000, saca la destrucción de la guitarra del concierto de *Rock* en su obra *Guitar Drag*<sup>92</sup>, montaje de video que se distribuye en formato DVD, en el que se ve y se escucha cómo el artista arrastra por carreteras y campos una Fender Stratocaster atada a una camioneta que él conduce, hasta que queda gravemente destruida. El sonido de todas las fricciones y golpes que recibe la guitarra se emite por un amplificador situado en la parte trasera del vehículo.



Christian Marclay, *Guitar Drag*, 2000<sup>93</sup>.

Autor	Christian Marclay	Título	<i>Guitar Drag</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2000
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra destruida Guitarra en <i>performance</i> Guitarra a distancia

<sup>92</sup> GONZÁLEZ, Jennifer, *Christian Marclay*, Hong Kong: Phaidon Press Limited, 2005, p.76.

<sup>93</sup> MARCLAY, Christian, *Guitar Drag*, [en línea] consulta: 15-09-2015, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://arttorrents.blogspot.com.es/2008/07/christian-marclay-guitar-drag-2000.html>, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.ubuweb.com/film/marclay\\_guitar.html](http://www.ubuweb.com/film/marclay_guitar.html).



Dentro del campo de la música clásica contemporánea, **Javier Darías** estrenó en 1979 su obra *Alogías, tema y variaciones*<sup>94</sup>, en la que, en su sección final, pide al guitarrista que toca la guitarra preparada que vaya cortando las cuerdas de su guitarra hasta que al final de la obra ya no queda ninguna y ya no puede tocar. De esta manera, termina la obra destruyendo el instrumento<sup>95</sup>. Y destruye también, de forma conceptual, otros elementos, como expresa el autor en el texto del LP que contiene la pieza “...la sugerencia plástica en *Alogías* del la formación, desarrollo, y disolución de la partitura, de la obra resultante y del instrumento empleado”<sup>96</sup>.



Tijeras cortando cuerda de guitarra<sup>97</sup>.

Autor	Javier Darías	Título	<i>Alogías, tema y variaciones</i>
Procedencia	Composición	Año	1979
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra preparada Concierto heterodoxo Guitarra destruida

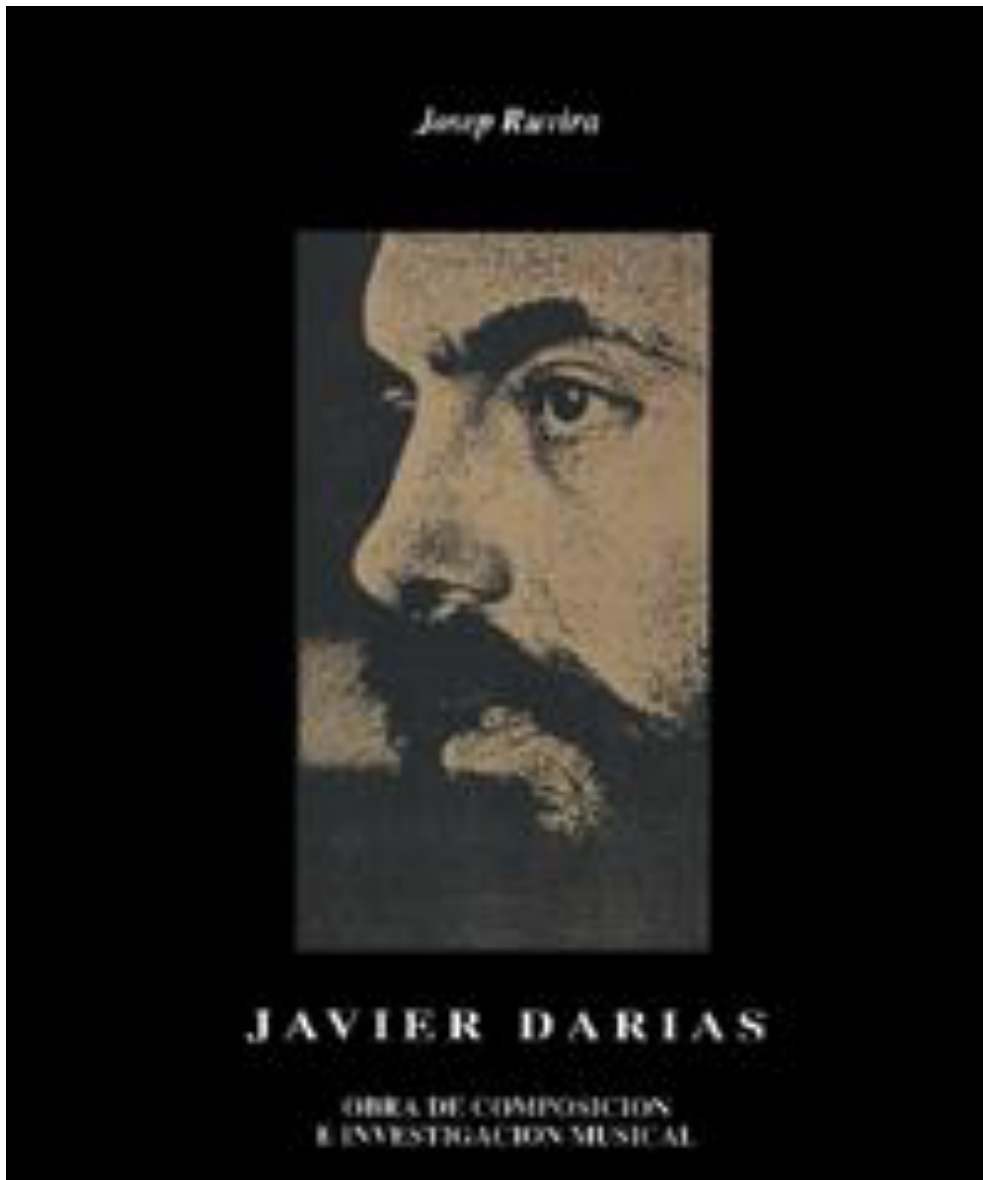
<sup>94</sup> DARIAS, Javier, *Alogías, Tema y variaciones*, Valencia, Ed. Euskal Bidea, 1979 [LP].

<sup>95</sup> RUVIRA, Josep, Javier Darías. *Obra de composición e investigación musical*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., 1990, p. 113-115.

<sup>96</sup> DARIAS, Javier, *Alogías, Tema y variaciones*, Valencia, Ed. Euskal Bidea, 1979 [LP].

<sup>97</sup> Fotografía propia.

Recordamos que, en palabras de **Ruvira** “Esta guitarra preparada es la primera de la que se tiene constancia discográfica en nuestro país”<sup>98</sup>.



Portada del libro de Josep Ruvira *Javier Darías: obra de composición e investigación musical*<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> RUVIRA, Josep, Javier Darías. *Obra de composición e investigación musical*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., 1990, p. 114.

<sup>99</sup> GRAU, Francisco, portada del libro de Josep Ruvira *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical* [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://alcoy.upv.es/ECCA/ECCA/marco%20pyl.htm>.

**Rubén Barroso** realizó en 2012, en un entorno especialmente silencioso, una acción en la que destruyó una guitarra eléctrica sin amplificación:

“Rubén Barroso ha realizado varias acciones con guitarras. En una de ellas destruyó, en 2012, una guitarra eléctrica en un lugar de la Sierra de Huelva, especialmente silencioso, sin que ésta estuviera conectada a un amplificador. El sonido del golpe quedó rápidamente absorbido por el silencio, pervirtiendo la tradición de la destrucción de guitarras eléctricas, que suele estar asociada a sonidos potentes y escenarios de rock. En una acción anterior, no documentada, de 2009, destruyó copas de vidrio con los sonidos emitidos por una guitarra eléctrica”<sup>100</sup>.



*Performance* de Rubén Barroso, Huelva, Centro de Arte Sierra, 2012<sup>101</sup>.

Autor	Rubén Barroso	Título	<i>Performance</i> (sin título)
Procedencia	Artes plásticas	Año	2012
Presentación	Centro multidisciplinar Galería-museo Espacios abiertos	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra destruida Guitarra en <i>performance</i>

<sup>100</sup> FERRER-MOLINA, “Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa”, en Actas del Congreso en el XIX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro y del 25 aniversario de la Asociación de Música Electroacústica de España, Valencia 13 al 18 de noviembre de 2012, 55-66, Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2013.p.65 (Ver anexo 2).

<sup>101</sup> *Ibíd.*



Varuma Teatro presentó en la Bienal del Flamenco de Sevilla de 2012 un espectáculo en un mercado<sup>102</sup> en el cual las personas que allí se encontraban pudieron ver y escuchar cómo se destruía una guitarra de flamenco al ser cortada con un serrucho al ritmo de un martinete. La idea fue de **Jorge Barroso “Bifu”** y **Alex Peña**.

Como se explica en uno de los programas del espectáculo “El Martinete es un palo libre que está dentro del grupo de las tonás (Cantes sin acompañamiento) El “no acompañamiento” se convierte en compás por seguidilla por el sonido que causa el serrucho al cortar la guitarra. Emulando al timbre del yunque en la fragua”<sup>103</sup>.



Jorge Barroso “Bifu” y Alex Peña, *Martinete para serrucho*, en *El síndrome de Stendhal*, Bienal del Flamenco, Sevilla, 2012<sup>104</sup>

Autor	Jorge Barroso “Bifu” y Alex Peña	Título	<i>Martinete para serrucho</i>
Procedencia	flamenco	Año	2010
Presentación	Espacio abierto	Tipo de guitarra	flamenca
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra destruida

<sup>102</sup> Según palabras de Jorge Barroso, director de Varuma Teatro: “...Estas piezas se realizaban en espacios singulares, donde buscábamos que el público estuviera de una forma natural y por mera casualidad, para poder así romper con la armonía del lugar y que no estuvieran predispuestos a contemplar un espectáculo. (El hall de un hotel, una parada de autobús, una plaza, veladores de un bar, balcones...)”, en *El Teatro Alhambra presenta NS/NC, de la compañía Varuma Teatro*, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.ideal.es/granada/planes/201505/18/teatro-alhambra-presenta-compania-20150518152552.html>.

<sup>103</sup> Programa del festival 48Noches: cultura abierta en la UNIA 2010, Sevilla, [en línea], consulta: 15-09-2015, [http://www.old.unia.es/images/stories/Ac\\_Culturales/programa\\_48noches\\_sevilla.pdf](http://www.old.unia.es/images/stories/Ac_Culturales/programa_48noches_sevilla.pdf)

<sup>104</sup> TVE, *La tarde en 24horas*, 24,25 y25-09-2012, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-26-09-12/1536940/> [imágenes capturadas del vídeo].

## 2.10 LUTHERÍA

La segunda mitad del siglo XX y los principios del XXI han visto nacer diseños de guitarras que rompen absolutamente con la forma de ocho y el mástil único que definían al instrumento hasta entonces. Como ejemplos, presentamos a continuación los diseños de una luthier que ha mirado a las vanguardias históricas, un artista visual que ha mirado al *Rock and Roll* y un cantautor que ha reciclado armas de guerra.



Jimmy Page con su guitarra de dos mástiles Gibson EDS-1275<sup>105</sup>.

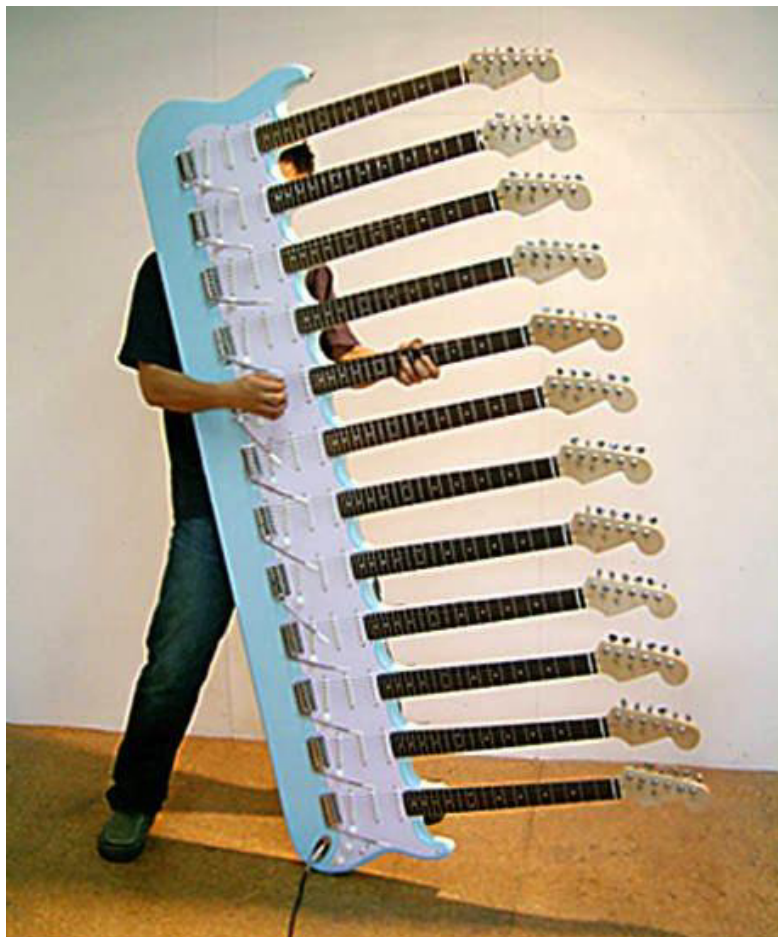
Para poder tocar en directo su canción *Stairway to heaven*<sup>106</sup> tal y como la habían grabado en el estudio con técnica de grabación multipista, **Jimmy Page**, guitarrista del grupo **Led Zeppelin**, se vio obligado a utilizar una guitarra con dos mástiles. Uno tenía seis cuerdas y el otro doce, para poder tocar así las partes correspondientes a estrofas, estribillos y solos con dos tipos de guitarra diferentes y un solo guitarrista. El diseño alcanzó enorme popularidad. Había empezado lo que se llamaría “la guerra de mástiles”.

---

<sup>105</sup> PAGE, Jimmy, *Stairway to heaven*, 1971, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.supanet.com/mens-room/electric-guitars-that-changed-music-forever-25536p9.html>.

<sup>106</sup> LED ZEPPELIN IV, Londres, Atlantic records, 1971, [LP].

Muchos han querido poner el punto final a esa lucha pensando en un instrumento todavía más versátil al tener algún mástil más, pero en 2002, el artista **Yoshihito Satoh**, ganó el Kirin Art Prize de Japón con su obra *Present Arms*, una Stratocaster de doce mástiles. Es interesante observar que se trata de doce mástiles iguales.



Yoshihiko Satoh, *Present Arms*, Kirin Art Prize, Tokio, 2002<sup>107</sup>.

Autor	Yoshihito Satoh	Título	<i>Present Arms</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2002
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Luthería Re-visiones plásticas Escultura sonora

<sup>107</sup> SATOH, Yoshihiko, *Present Arms*, 2002, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.wcrs.com/blog/20070223/duodecuple-guitar/>.

El cantautor pacifista **César López**, tras el ataque terrorista al Club “El Nogal” de Bogotá en 2003, decidió convertir armas que habían servido para matar en instrumentos de paz. Buscó la ayuda del luthier Alberto Paredes y en el mismo año presentaron lo que llamaron *Escopetarra*. Consiste en un mástil y un puente de guitarra montados sobre una ametralladora, de forma que se pueda colocar en ellos un juego de cuerdas y ser usado todo ello como una guitarra.



César López, *Escopetarra*, Bogotá, 2003<sup>108</sup>.

Autor	César López	Título	<i>Escopetarra</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2003
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Luthería

<sup>108</sup> LOPEZ, César, *Escopetarra*, realizada por el Luthier Alberto Paredes, Bogotá, 2003, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.un.org/disarmament/education/Movies/ak47\\_guitar/](http://www.un.org/disarmament/education/Movies/ak47_guitar/), [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=xvB1FKAV10>.



En 1984 el guitarrista Pat Metheny le pidió a la luthier **Linda Manzer** una guitarra que tuviera tantas cuerdas como fuera posible. La guitarrera desarrolló entonces un instrumento al que llamó *Pikasso Guitar*, inspirada claramente en las guitarras cubistas que pintó y esculpió Pablo Picasso.



Linda Manzer, *Pikasso Guitar*, Toronto, 1984<sup>109</sup>.

Autor	Linda Manzer	Título	<i>Pikassi Guitar</i>
Procedencia	Luthería	Año	1984
Presentación	--	Tipo de guitarra	Acústica
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	sí (autora)	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Luthería

<sup>109</sup> MANZER, Linda, (1984) *Pikasso Guitar*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.taringa.net/posts/info/2763492/Guitarra-de-42-cuerdas.html>;

Página personal de Linda Manzer, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.manzer.com/guitars/index.php?Itemid=24&id=25&option=com\\_content&view=article](http://www.manzer.com/guitars/index.php?Itemid=24&id=25&option=com_content&view=article).

Pat Metheny tocando la *Pikasso Guitar* [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=KK7U6qMd7Ew>.

## 2.11 GUITARRA EN ACCION/PERFORMANCE

En ocasiones, los *performers* han recurrido a la guitarra, precisamente por su condición de objeto cotidiano y familiar, para sacarla de sus usos habituales y proponer paradojas o alteraciones de la normalidad<sup>110</sup>.

Entre 1967 y 1970 el compositor argentino afincado en Alemania, **Mauricio Kagel**, escribió una serie de acciones de secuencia indeterminada a la que llamó *Repertoire*, que puede ser interpretada tanto por instrumentistas como por actores<sup>111</sup>. En varias de ellas aparece la guitarra española. En la número 87 aparecen dos personas caminando muy juntas, una de ellas tocando en una guitarra tiempos de tango o músicas callejeras y la otra percutiendo un muelle que sale de la guitarra. Deben caminar con los cuerpos encorvados<sup>112</sup>. En la número 88 aparece un guitarrista cubierto por un tul y con zapato ortopédico que debe interpretar cualquier música de Kagel para guitarra española o eléctrica. Siempre con la cabeza inclinada, debe detenerse varias veces y proseguir la marcha<sup>113</sup>.



Mauricio Kagel, *Repertoire*, Staatstheater, Colonia, 1970<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> FERRANDO, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia: Ediciones Mahali SL., 2009.

<sup>111</sup> SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013*, Granada: Centro José Guerrero, 2013, p. 352.

<sup>112</sup> *Ibíd.* p. 363 y 370.

<sup>113</sup> *Ibíd.* p. 363 y 370.

<sup>114</sup> KAGEL, Mauricio, *Repertoire*, Staatstheater, Colonia [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=IuM8sYuZPp8>.



Autor	Mauricio Kagel	Título	<i>Repertoire</i>
Procedencia	Composición	Año	1970
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar Galería-museo Teatro	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra en <i>performance</i> Concierto heterodoxo

En 1994, **Otomo Yoshihide** actuó solo con una guitarra eléctrica y un objeto con el que incidía sobre sus cuerdas y pastillas en su mano derecha. El resultado recuerda en algo a una escena de música *Rock*. Pero observamos cómo no hay escenario, por lo que el nivel del suelo que pisan el artista y el público es el mismo, y tampoco hay iluminación especial ni ningún elemento típico de la puesta en escena del *Rock*, más allá de la guitarra eléctrica y el amplificador. El sonido resultante no contiene nada de ritmo, melodía o armonía propios del *Rock*. Tan solo nos remitiría a sus tendencias más experimentales pero aislando la guitarra y sacándola de su contexto.



Otomo Yoshihide, *Guitar solo*, Tokio. P3, 1994<sup>115</sup>.

Autor	Otomo Yoshihide	Título	<i>Guitar solo</i>
Procedencia	<i>Jazz</i>	Año	1994
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra en <i>performance</i> Concierto heterodoxo

<sup>115</sup> YOSHIHIDE, Otomo, *Guitar solo*, Tokio, P3, 1994, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=E-DXwxKIE2I>, [imagen capturada del video].

**Herma Auguste Wittstock** en su *performance Duo* comparte una camisa con otro *performer* de forma que cada uno saca uno de sus brazos por una de las mangas y deja oculto el otro, haciéndonos recordar con ello la imagen de unos de gemelos siameses. Tocan la guitarra entre los dos aportando cada uno la mano de la que dispone. Cantan canciones en las que dicen que se sienten solos.



Herma Auguste Wittstock, *Duo* Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, 2003<sup>116</sup>.

Autor	Herma Auguste Wittstock	Título	<i>Duo</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2003
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Acústica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (autora)	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra en <i>performance</i> Concierto heterodoxo

<sup>116</sup> WITTSTOCK, Herma Auguste, *Duo*, Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.hermaauguste.de/catalogue/art/duo>.

El *performer* de la siguiente propuesta va situando cada una de las tres guitarras de flamenco que utiliza sobre sus respectivas sillas y les va acoplando un ventilador que se encarga de producir el sonido. Cuando están las tres dispuestas, abandona el escenario durante varios minutos y las deja sonando. La guitarras están afinadas en scordatura para producir la quinta justa re-la en sus cuerdas graves. De la fricción constante de las aspas de los ventiladores resulta un rico manto de armónicos superiores. Pasado un tiempo, el *performer* vuelve al escenario y va desmontando uno tras otro cada set de guitarra+silla+ventilador. Cuando ha terminado y ya no suena ninguna guitarra recibe el aplauso del público y saluda.



Raúl Cantizano, y Santiago Barber: *Bulos y taías. Tercera acción*, Valencia, Sinberifora Associació Cultural, 2008<sup>117</sup>.

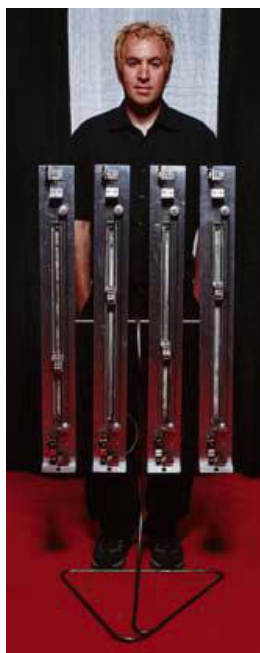
Autor	Raúl Cantizano, Santiago Barber	Título	<i>Bulos y tanguerías, Tercera acción,</i>
Procedencia	Flamenco Artes plásticas	Año	2008
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Flamenca
Ejecución por el autor	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra en <i>performance</i> Concierto heterodoxo Guitarra instalada

<sup>117</sup> CANTIZANO, Raul y BARBER, Santiago, *Bulos y tanguerías. Tercera acción*, Valencia, Sinberifora Associació Cultural, 2008, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=fkJa-CHqll0&feature=related>, [imagen capturada del video].

## 2.12 GUITARRAS Y ROBÓTICA

Hay toda clase de híbridos entre el robot y la guitarra. Algunos de los resultados preservan el sonido o la forma de la guitarra. Otros nos descubren algo nuevo en cambio, tras haber tenido a la guitarra como punto de partida.

Tal es el caso del instrumento *Guitarbot*, construido por **Eric Singer**. Inspirado en la forma de producción de sonido de la guitarra, el *Guitarbot*, consta de cuatro cuerdas, cada una de ellas con su propio soporte. Ni hay forma de ocho, ni un cuerpo sólido que unifique la percepción visual del instrumento. Cada cuerda tiene un mecanismo pulsador y otro que acorta su longitud. Todo es controlable desde el ordenador.



Eric Singer, *Guitarbot*, Nueva York, Lemur, 2002<sup>118</sup>.

Autor	Eric Singer	Título	<i>Guitarbot</i>
Procedencia	Hihg tech.	Año	2002
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	No identificable
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra y robótica Luthería

<sup>118</sup> SINGER, Eric, *Guitarbot*, Nueva York, Lemur, 2002, [en línea] consulta: 15-09-2015, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://lemurbots.org/>; [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=HxLTJmmyqn4&feature=related>.

Pero también hay robots que tocan la guitarra. Muchos de ellos son antropomórficos, como el que trataremos a continuación, que hasta tiene nombre propio. Se llama **Maxon Ford “el pata”** y toca una guitarra de flamenco mientras se acompaña rítmicamente con el pie. Es uno de los músicos-robots del *Automatic Noise ensemble* que llevó a cabo **Carlos Corpa** con la colaboración de **Enrique Tomás** en la parte de programación. También hay otro que toca el bajo con arco de instrumento de cuerda.



Carlos Corpa, Automatic Noise Ensemble, 2005<sup>119</sup>.

Autor	Carlos Corpa	Título	<i>Automatic Noise Ensemble</i>
Procedencia	Artes plásticas <i>High tech</i>	Año	2005
Presentación	Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Flamenca Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra y robótica Concierto heterodoxo Guitarra instalada

<sup>119</sup> CORPA, Carlos, *Automatic Noise ensemble*, 2005, [imagen en línea] consulta: 215-09-2015, <http://www.carloscorpa.net/ane/index-en.html>, [vídeo en línea] consulta: 215-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=MaHSN7qfKp0>.



Otros, en cambio, no intentan imitar la forma humana. El equipo de ingenieros holandeses **The Dare**, desarrolló en 2008 un robot en cuyo interior alberga una guitarra a la que es capaz de tocar melodías y acompañamientos de canciones pop conocidas. Cada cuerda tiene su propia púa mecanizada. Cada traste tiene un dedo artificial por cuerda, que solo interviene cuando la nota que debe sonar es la que le corresponde<sup>120</sup>. Ganó el segundo premio en el ATREMIS Orchestra Contest de 2008.



The Dare, *Guitar played by robot*, Eindhoven, ARTEMIS Orchestra Contest, 2008<sup>121</sup>.

Autor	The Dare	Título	<i>Guitar played by robot</i>
Procedencia	Hihg tech.	Año	2008
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra y robótica

<sup>120</sup> The Dare *Guitar placed by robot*, Eindhoven, ARTEMIS Orchestra Contest, 2008 ,[imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=u8WJu6MNfSg&feature=related>; [vídeo en línea] consulta: 215-09-2015, <http://www.teamdare.nl/>.

<sup>121</sup> The Dare *Guitar placed by robot*, Eindhoven, 2008, [vídeo en línea] consulta 15-09-2015, [http://www.youtube.com/watch?v=ldZScO5Xv5c&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=ldZScO5Xv5c&feature=player_embedded), [imagen capturada del video].

## 2.13 GUITARRA ACCIONADORA

El rostro de **Arthur Elsenaar** es deformado con extrañas y exageradas muecas en la propuesta *Arthur and the Selenoids* que **Remko Scha** llevó a Ars Electronica en 1997. La electroestimulación se consigue mediante electrodos aplicados al rostro del *performer*. Un ordenador controla los selenoides que hacen sonar la guitarra y a la vez mueven la musculatura facial provocando una coreografía algorítmica que es emitida por una gran pantalla y que nos crea la ilusión de que es la guitarra quien controla la gestualidad de Arthur.

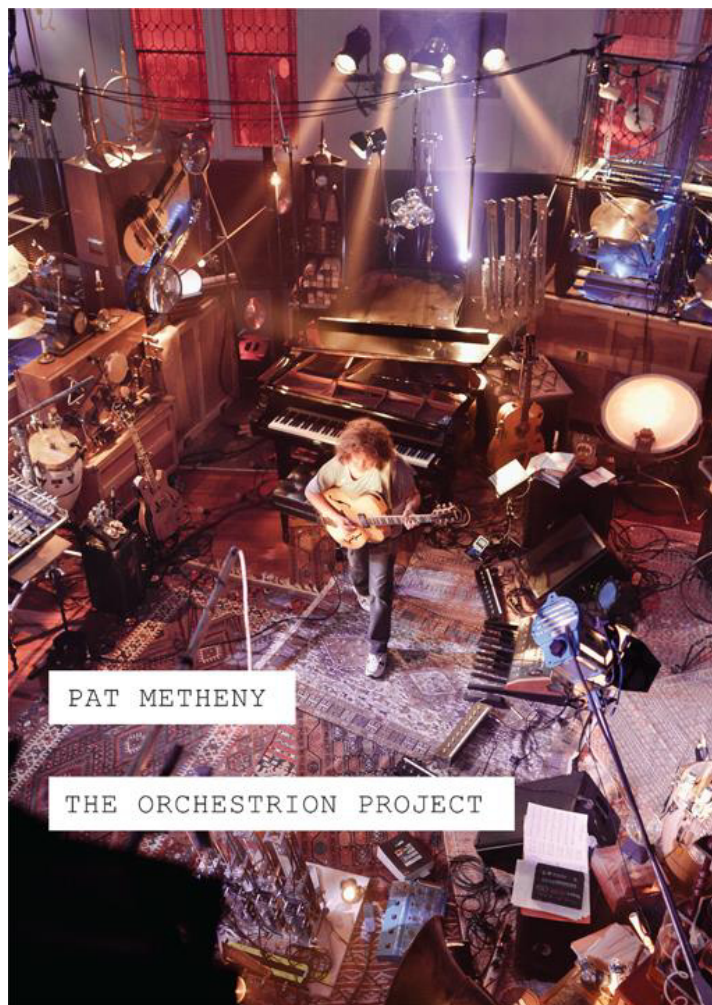


Arthur Elsenaar en *Arthur and the Selenoids* de Remko Scha, Linz, Ars Electronica, 1997<sup>122</sup>.

Autor	Remko Scha	Título	<i>Arthur and the Selenoids</i>
Procedencia	Artes plásticas Hihg tech.	Año	1997
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra accionadora Concierto heterodoxo Guitarra en <i>performance</i>

<sup>122</sup> SCHA, Remko, *Arthur and the selenoids*, Linz, Ars Electronica, 1997, [vídeo en línea] consulta: 15-09-201, <http://www.youtube.com/watch?v=ogallrd33Js>, [imagen capturada del video].

**Pat Metheny** vivió su infancia fascinado por la pianola de su abuelo. La ejecución automática de la música le cautivó y muchos años después desarrolló un complejo sistema de instrumentos a los que podía dar órdenes desde su propia guitarra al que llamó *The Orchestration Project*.



Pat Metheny, *The Orchestration Project*, portada del DVD<sup>123</sup>.

Autor	Pat Metheny	Título	<i>The Orchestration Project</i>
Procedencia	<i>Jazz</i>	Año	2012
Presentación	Concierto <i>jazz</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra accionadora

<sup>123</sup> Pat Metheny: *The Orchestration Project*, portada del DVD. Eagle Rock Entertainment, 2012. <http://www.jambase.com/Articles/97425/Pat-Metheny-The-Orchestrion-Project-2DVD-2D.3D-Blu-ray>.



El título que **Julio Adán** dio a la instalación con la que participó en el Festival SON, en el Auditorio Nacional de Madrid, es muy revelador. La palabra *Ecografía* sugiere sonido en sus dos primeras sílabas (eco) y pintura en el resto de la palabra (grafía). Y realmente sucede que cada acorde de la guitarra pinta un nuevo cuadro.

Ésta es accionada con la rotación de un pequeño brazo mecánico. Su sonido se transmite a través de un cable a un amplificador, que se sitúa en el suelo con el cono apuntando hacia el techo. Se consigue así una superficie horizontal sobre la que se coloca una arenilla oscura. Cada vez que suena la guitarra, la tela que cubre el cono se mueve, provocando variaciones en la imagen que pinta la arenilla. Es el teclado el que hace sonar el acorde de La menor al que hace referencia el título, la guitarra está un semitono por encima.



Julio Adán, *Ecografía (La menor)*, Madrid, SON, 2011<sup>124</sup>.

Autor	Julio Adán	Título	<i>Ecografía (La menor)</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2011
Presentación	Autor implicado en la ejecución	Tipo de guitarra	Eléctrica
Ejecución por el autor	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra accionadora

<sup>124</sup> ADÁN, Julio, *Ecografía (la menor)*, Madrid, Auditorio Nacional de Música, Festival SON-MUSICADHOY, 2011, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://vimeo.com/22383859>, [imagen capturada del video].

## 2.14 EROS GUITAR

Al parecer la guitarra eléctrica tiene fuertes connotaciones sexuales, que han sido estudiadas por autores como Waksman<sup>125</sup> y con ella se ofician todo tipo de rituales que celebran la provocación y el onanismo, o simulan el coito, la eyaculación o la castración.

En su concierto en Monterey de 1967, antes de proceder a la celebérrima quema de la guitarra, **Hendrix** se aproxima al amplificador y realiza contra él movimientos sexuales. Es una especie de coito entre él y el amplificador con la guitarra en medio, friccionando sus cuerdas y produciendo sonidos nada convencionales hasta entonces.



Jimi Hendrix, *Wild Thing Live*, Monterey, 1967<sup>126</sup>.

Autor	Jimi Hendrix	Título	<i>Wild Thing Live</i> (acción con el amplificador)
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	1967
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	<i>Eros Guitar</i> Concierto heterodoxo Guitarra en <i>performance</i>

<sup>125</sup> WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1999.

<sup>126</sup> HENDRIX, Jimi *Wild Thing Live at Monterey*, 1967, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=rqIq-n2zCk4>, [imagen capturada del video],

Los integrantes del grupo **Dissonoisex**, entrecruzan las palabras “son” y “onanismo” para dar título a la obra de la que pasamos a ocuparnos. Según afirma uno de sus integrantes, **Miguel Álvarez-Fernández**, los “solos de guitarra procedentes de canciones de rock” son “representaciones paradigmáticas del onanismo en la cultura popular”<sup>127</sup>

Se le pide al visitante que se siente, que se ponga un gorro con varios conos y respire a través de una mascarilla. Tiene la sensación de que un enjambre de solos de guitarra aumenta de intensidad cuando aumenta la frecuencia de su respiración.



Dissonoisex, *Sonanismo*, In-Sonora II, Madrid, 2006<sup>128</sup>.

Autor	Dissonoisex	Título	<i>Sonanismo</i>
Procedencia	Composición Artes plásticas <i>High tech</i>	Año	2006
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (co-autora)	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	<i>Eros Guitar</i> Guitarra instalada

<sup>127</sup> ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel, Del diálogo a la ilusión de control: Procesos interactivos en la instalación sonora *Sonanismo*, 2006, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://dissonoisex.org/files/publications/sonanismo\\_cimtec\\_2006.pdf](http://dissonoisex.org/files/publications/sonanismo_cimtec_2006.pdf).

<sup>128</sup> DISSONOISEX (ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel; KERSTEN, Stefan y PIÁSCIK, Asia), *Sonanismo*, 2006, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=PQfWu2TAEyY>, [imagen capturada del video].



Pero hay propuestas mucho más explícitas. Tal es el caso de la obra *solo*, de **Christian Marclay**. En ella, la cantante y actriz **Tree Carr** juega con una Fender Stratocaster como si nunca hubiera tocado una, mientras se va quitando ropa hasta quedarse completamente desnuda. La guitarra está conectada a un amplificador y no deja de emitir sonidos provocados por el contacto con la actriz.



Christian Marclay, *Solo*, TOD's Art Plus Film Party, Whitechapel Art Gallery  
Londres, 2008<sup>129</sup>.

Autor	Christian Marclay	Título	<i>Solo</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2008
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí ( <i>performer</i> )	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	<i>Eros Guitar</i> Guitarra en <i>performance</i>

<sup>129</sup> MARCLAY, Christian, *Solo*, Londres, TOD's Art Plus Film Party, Whitechapel Art Gallery, 2008, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.paris-la.com/7036>.

Todas estas connotaciones sexuales de la guitarra eléctrica, no parecen haberle pasado desapercibidas a la marca **Gibson**, quien presentó un diseño de guitarra eléctrica basado en el logotipo de la revista erótica Playboy.



Gibson Playboy Bunny Head<sup>130</sup>.

Autor	Gibson Guitar Corporation	Título	Gibson Playboy Bunny Head
Procedencia	Luthería	Año	s/f
Presentación	--	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	<i>Eros Guitar</i> Luthería

<sup>130</sup> Gibson Playboy Bunny Head, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.taringa.net/posts/imagenes/1316480/Gibsons-Guitars\\_.html](http://www.taringa.net/posts/imagenes/1316480/Gibsons-Guitars_.html).

Fue Waksman<sup>131</sup> quien definió la guitarra eléctrica como un tecnofalo, pero fue **Jaume Bored**, quien actuando bajo su seudónimo **Tirant lo Blanc**, llevó la idea hasta sus últimas consecuencias en su obra *Guitarra-polla que se corre sobre el respetable*. En una guitarra de su propia fabricación a la que dotó de testículos, instaló a nivel del clavijero un artilugio capaz de conseguir el efecto que se produce tras abrir una botella de champagne agitada. Durante el transcurso de su actuación vierte el líquido a presión sobre el público.



Jaume Bored (Tirant lo Blanc), *Guitarra-polla que se corre sobre el respetable*, Funtastic Dracula Carnival V, Benidorm, 2009<sup>132</sup>.

Autor	Jaume Bored (Tirant lo Blanc)	Título	<i>Guitarra-polla que se corre sobre el respetable</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2009
Presentación	Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	<i>Eros Guitar</i> Concerito heterodoxo Guitarra en <i>performance</i> Luthería

<sup>131</sup> WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1999, p. 189.

<sup>132</sup> BORED, Jaume (LO BLANC, Tirant) *Guitarra-polla que se corre sobre el respetable*, 2009, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=KF7oxfgcWoA>, [imágenes capturadas del video].

Y el efecto contrario a la idealización de un orgasmo masculino es el que consigue **Wendy O. Williams** en su canción-*performance* *Butcher Baby*. Siempre que la tocaba en directo, en la sección instrumental colocaba una guitarra eléctrica sobre un soporte. A continuación se proveía de una sierra eléctrica que sujetaba con su mano derecha. Se acercaba a la guitarra y hacía poses lascivas, como acariciarse un seno o sacar la lengua. Luego acariciaba con su mano izquierda el mástil como si masturbara un pene. En ese momento comenzaba a serrar la guitarra eléctrica hasta que la partía en dos. Teatralizaba claramente una castración. La guitarra estaba enchufada y los amplificadores emitían el sonido que producía al ser serrada.



Wendy O. Williams and The Plasmatics, *Butcher Baby*, CBGB, Nueva York, 1980<sup>133</sup>.

(Tabla de esta pieza en 2.9. Guitarra destruida).

---

<sup>133</sup> WILLIAMS, Wendy O. and the PLASMATICS *Butcher Baby*, 1980, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=Q2eynNh5xHM>, [imagen capturada del video].

## 2.15 SIN GUITARRA

**Hajnal Nemeth** usa una funda de guitarra en su instalación *Chance*. No sabemos si dentro de ella hay una guitarra o no, pero suponemos que sí la hay. A su lado una placa negra tiene recortadas las letras que rezan un título de canción del grupo de música Depeche Mode “It’s just a question of time”. Nos hace suponer que es cuestión de tiempo que la guitarra salga de la funda para ser usada. Sin embargo la instalación congela sus elementos tal y como están y al menos durante la exposición, la guitarra no saldrá de la funda.



Hajnal Nemeth, *Chance*, placa negra con letras recortadas y funda de guitarra, 2006<sup>134</sup>.

Autor	Hajnal Nemeth	Título	<i>Chance</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2006
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	sí	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	sí (autora)	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Sin guitarra Guitarra instalada

<sup>134</sup> NEMETH, Hajnal, *Chance*, 2008, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.hajnalnemeth.com/#/2008/>.

**Christian Marclay** consigue con su instrumento *Phonoguitar*<sup>135</sup>, que presentó por primera vez en la *performance Guitar Crash*, transmitir la idea de que toca una guitarra con un tocadiscos, gracias a la cinta con la que se lo puede colgar en bandolera y al dispositivo controlador que le ha acoplado a modo de mástil, en el que posiciona su mano izquierda. La búsqueda de la gestualidad del guitarrista de *Rock* parece evidente.



Christian Marclay, *Guitar Crash*, Nueva York, 1982<sup>136</sup>

Autor	Christian Marclay y Yoshiko Chuma	Título	<i>Phonoguitar</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1982
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Sin guitarra Guitarra en <i>performance</i>

<sup>135</sup> SARMIENTO, José Antonio, *La música del vinilo*, Madrid: Centro de Creación Exerimental, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 2009, p. 33.

<sup>136</sup> MARCLAY, Christian y CHUMA, Yoshiko (1982), *Guitar Crash*, Nueva York, Danceteria, 1982, (González, 2005: 117) [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.wallpaper.com/gallery/art/guest-editors-2011-christian-marclay-works/17052609/49735>.



El guitarrista y compositor **Taku Sugimoto**, en su CD *Tori*<sup>137</sup> recogió un conjunto de improvisaciones que fue ofreciendo entre los meses de Febrero y Marzo de 2001, en la galería de arte de Tokio Off Site. Concretamente en la del 9 de Marzo los instrumentos que utilizó fueron la funda de su guitarra y unos micrófonos de contacto. Algunas sonoridades de la grabación nos permiten deducir que la guitarra estaba dentro de la funda.



Funda de Guitarra<sup>138</sup>

Autor	Taku Sugimoto	Título	<i>Tori</i>
Procedencia	<i>Jazz</i>	Año	1982
Presentación	Galería-museo Concierto <i>jazz</i>	Tipo de guitarra	Acústica
Ejecución por el autor	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Sin guitarra

<sup>137</sup> SUGIMOTO, Taku *Tori*, Tokio, Off Site, 2001 [CD].

<sup>138</sup> Funda de Guitarra [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musiciansfriend.com/accessories/ibanez-ael50c-ael-and-ew-series-guitar-case>.

Los silencios entre las canciones de un vinilo de Bob Dylan son la base de la composición de **José Iges**, *Dylan in between*<sup>139</sup>. En una clara alusión a Cage, su duración es de 4 minutos y 33 segundos y su contenido, los sonidos del frito y los chasquidos del vinilo que se pueden escuchar en los supuestos silencios. El simple hecho de que la palabra Dylan aparezca en el título nos activa la memoria sonora. Cuando en los últimos segundos de la pieza aparecen breves acordes de guitarra troceados, ya hace mucho que los sonidos de su guitarra y de su voz vienen resonando en nuestra cabeza.



Imagen de un LP de vinilo<sup>140</sup>.

Autor	José Iges	Título	<i>Dylan in between</i>
Procedencia	Composición	Año	2001
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar Galería.museo	Tipo de guitarra	Acústica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Sin guitarra Guitarra concreta

<sup>139</sup> IGES, José, *Dylan in between*, Madrid, Museo Inmaterial Studio, 2001, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://joseiges.com/?page\\_id=41](http://joseiges.com/?page_id=41).

<sup>140</sup> Imagen de un LP de vinilo, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://blog.rtve.es/elojo/2012/04/el-vinilo-nunca-muere.html>.

Agustín Castilla-Ávila<sup>141</sup> en su trabajo de 2007 *A Piano Piece for Guitar Player*<sup>142</sup>, utiliza técnicas de mano derecha de guitarrista sobre las teclas del piano, como el rasgueo. Es algo que un pianista sin formación en guitarra no podría hacer. Se escucha además el sonido de las uñas de guitarrista sobre las teclas del piano.



Elisa Villa interpretando *A Piano Piece for Guitar Player*, de Agustín Castilla-Ávila, 2007<sup>143</sup>.

Autor	Agustín Castilla-Ávila	Título	<i>A Piano Piece for Guitar Player</i>
Procedencia	Composición	Año	2007
Presentación	Auditorio	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Sin guitarra Concierto heterodoxo

<sup>141</sup> Página personal de Agustín Castilla-Ávila, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.castilla-avila.com/works.html>.

<sup>142</sup> CASTILLA-ÁVILA, Agustín, *A Piano Piece for Guitar Player*, interpretación Elisa Villa, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BuZnD6Iwc18>.

<sup>143</sup> CASTILLA-ÁVILA, Agustín, *A Piano Piece for Guitar Player*, interpretación Elisa Villa, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BuZnD6Iwc18>, [imagen captada del vídeo].

**Truna (Andrés Blasco)**, tras haber sido el bajista del grupo de *post-punk* Carmina Burana <sup>144</sup> en los años ochenta, se dedica a la música experimental. Confecciona sus propios instrumentos o adapta instrumentos viejos a las necesidades de su poética. Cuando toda el chelo, lo hace en bandolera, como si se tratase de un bajo o guitarra eléctrica, y modifica su sonido, que ya puede ser por si mismo diferente del habitual por la forma en que es producido, con un set de efectos con forma de maleta de su propia fabricación.



Truna, actuación de Jop en la sala negra del Teatro Principal, Festival Nits d'Aielo i Art, Valencia, 2014<sup>145</sup>

Autor	Truna (Andrés Blasco)	Título	Actuación de Jop en Nits d'Aielo i Art 2014
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	2014
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	eléctrica
Ejecución por el autor	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Sin guitarra Concierto heterodoxo

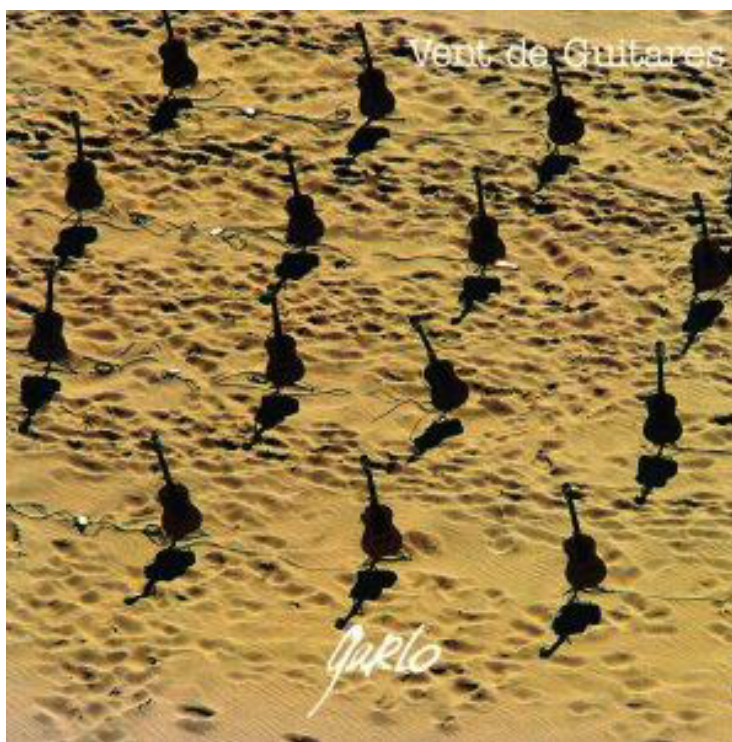
<sup>144</sup> NUEVA OLA 80 “Grupos nacionales”, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://no80s-gruposnacionales.blogspot.com.es/2008/06/carmina-burana.html>; “Carmina Burana - El castillo - Planta Baja, Valencia, 1984”, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=S5nyjIAbTAA> .

<sup>145</sup> Truna, actuación de Jop en la sala negra del Teatro Principal, Festival Nits d'Aielo i Art, Valencia, 2014, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=miFwdqXm978> .



## 2.16 LAND-ART

El *Land Art* también ha tenido a la guitarra como inspiración o punto de partida de alguna de sus propuestas. Tal es el caso de *Vent de guitares*, obra de Garlo de 1995, que recoge en un CD las grabaciones procedentes de multitud de guitarras expuestas en una duna, dotadas de micrófonos que registraban los sonidos que producía el roce del aire sobre sus cuerdas<sup>146</sup>.



Portada del CD *Vent de guitares* de Garlo<sup>147</sup>.

Autor	Garlo	Título	<i>Vent de guitares</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i>	Año	1995
Presentación	grabación	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	<i>Land Art</i> Guitarra concreta Guitarra instalada

<sup>146</sup> GARLO, *Vent de guitares*, Bordeaux, Cipaudio, 1995, [CD] [en línea] consulta: 15-09-2015. [http://www.cipaudio.com/eng\\_label\\_vent\\_de\\_guitares.htm](http://www.cipaudio.com/eng_label_vent_de_guitares.htm).

<sup>147</sup> BOYER, Bruno, *Vent de guitares*, 1995, Portada del CD *Vent de guitares* de Garlo, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://1d-aquitaine.com/fr/sites/default/files/imagecache/300x300/imageupload/image\\_square/79160-vent-guitares-ven-12182009-1630.jpg](http://1d-aquitaine.com/fr/sites/default/files/imagecache/300x300/imageupload/image_square/79160-vent-guitares-ven-12182009-1630.jpg).

Pero al igual que sucede con tantos otros ejemplos de *Land Art*, la *Guitarra hecha de árboles*, cultivada por **Pedro Martín Ureta** durante los años ochenta como homenaje a su difunta esposa Graciela Iraizoz, está concebida para ser vista desde el aire. La mencionamos porque es de ella de quien partió la idea original. Ureta copió las proporciones exactas de una guitarra y plantó un tipo de árbol diferente para cada elemento con el fin de que resultasen distinguibles sus cuerdas, clavijero, caja, etc.



Pedro Martín Ureta, *Guitarra hecha de árboles*.<sup>148</sup>

Autor	Pedro Martín Ureta	Título	<i>Guitarra hecha de árboles</i>
Procedencia	otros	Año	1980
Presentación	Espacios abiertos	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	<i>Land Art</i>

<sup>148</sup> URETA, Pedro Martín, *Guitarra hecha de árboles*, General Levalle, Argentina, años 80, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703859304576307251804750800.html>.



## 2.17 GUITARRA EN *HARDWARE HACKING* Y *LO-FI*

En el panorama del *hardware hacking*<sup>149</sup> hay bastantes propuestas a partir de la guitarra de juguete. La mayoría de los autores que presentan sus trabajos en plataformas en línea como Youtube, se limitan a exponer su catálogo de sonidos, transformaciones, posibilidades y no a crear una obra. Los vídeos que cuelgan son demostraciones de sus habilidades como transformadores de circuitos y no de sus dotes como compositores o improvisadores a partir de ellos. No se preocupan de que aparezcan sus nombres. En todo caso un *nick*, que no reflejan en el título. Se percibe, al parecer, en estos entornos la idea de colectivo por encima de la de individuo y asimismo parece ser más valorada la idea de proceso que la de resultado. Por todo ello, en el material que presentamos a continuación no podemos dar los nombres propios de los creadores, ni fechas exactas de estreno. Tan solo el nombre con el que se registraron para poder subir el video y la fecha de cuando lo subieron.

Un usuario que se hace llamar **Wewanttoseeninjas** subió el 17 de octubre de 2010 un video en el que nos explica de forma didáctica cómo ha transformado una guitarra de juguete en un sintetizador. Al final del mismo hay un fragmento de lo que parece ser una actuación con el instrumento. En los comentarios al video nos detalla toda la circuitería y componentes que ha implementado a su creación. Lo copio a continuación con sus propias palabras en inglés:

- “-Gain knob for even more lo-fi overdriven grunge-Looping the delay circuitry back into the audio for a wall of feedback whirlwind.*
- Adding 2 adjustable controls for the cpu clock speed to speed up and slow down the pitch and tempo of the sounds.*
- Creating an internal digital audio feedback loop for endless sampled repeated of noises.*
- Bringing critical circuit traces on to the surface of the instrument with bare wire to allow your hands to join the traces and create audio loops though your body based on the pressure of your hand.*
- Repeating the above, but with different circuit traces and having a switch between a knob or two screws. This allows either a fixed tone oscillating or a variable trigger that is touch-sensitive.*
- A mute or «kill» switch to silence the sound momentarily to give a stutter effect.*
- A 1/4 inch switching output jack that, when plugged in, redirects the sound from the speaker to any effect pedal and amp combination desired.”*

---

<sup>149</sup> COLLINS, Nicolas, *Handmade Electronic Music. The Art of Hardware Hacking*, New York: Routledge, 2006.



Wewanttoseeninjas, *Moog circuit bending challenge barbie guitar*, 2010<sup>150</sup>.

Autor	Wewanttoseeninjas	Título	<i>Moog circuit bending challenge barbie guitar</i>
Procedencia	Hardware hacking	Año	2010
Presentación	--	Tipo de guitarra	Eléctrica
Ejecución por el autor	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	<i>Guitarra en hardware hacking y lo-fi</i>

<sup>150</sup> WEWANTTOSEENINJAS, *Moog circuit bending challenge barbie guitar*, 2010, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=R0eHx50KM68&feature=related> , [imagen capturada del video].

Alguien que se registró como **Rotators** subió a Youtube un vídeo el 18 de junio de 2008, en el que podemos apreciar una instalación hecha con una guitarra sobre una pequeña plataforma, unos mecanismos de rotación que parecen de juguete y llevan unas cintas que hacen sonar la guitarra cuando actúan, un radiocasete doméstico y unos amplificadores de guitarra. La estética de bajo coste parece pretendida.

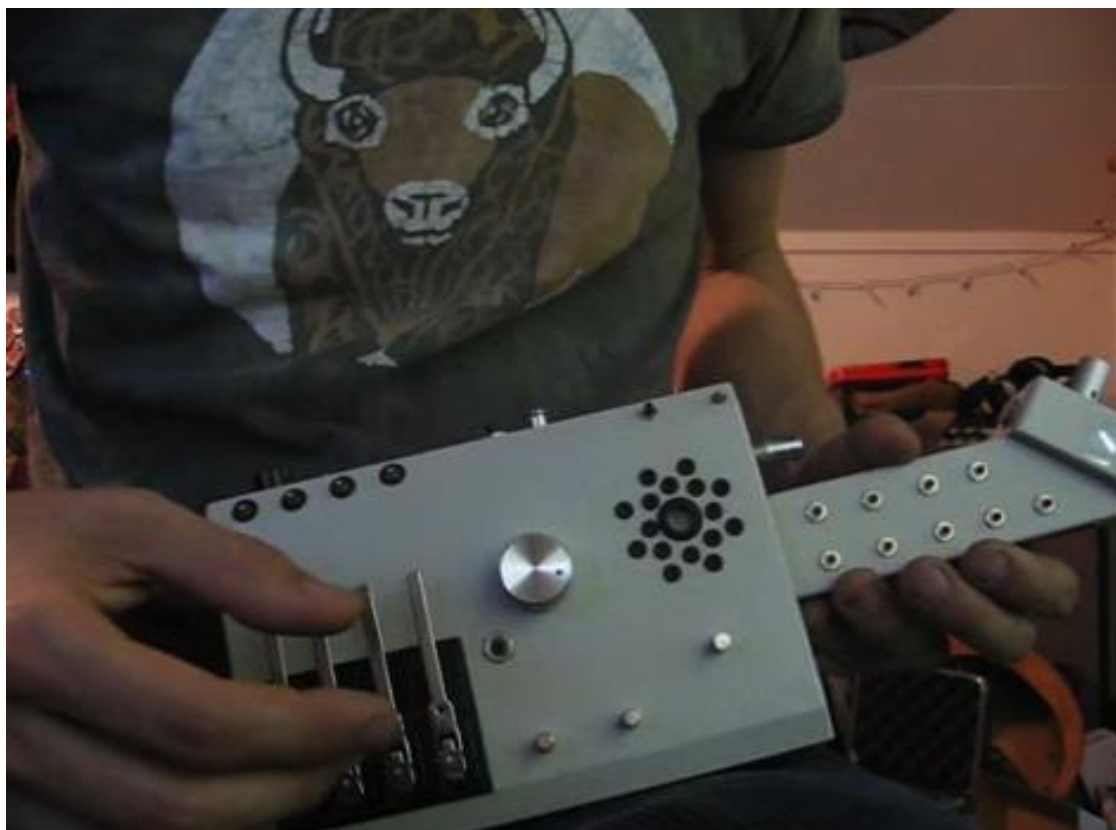


The Rotators, testing: Broadcast & Bent Guitar, 2008<sup>151</sup>

Autor	The Rotators	Título	<i>Broadcast &amp; Bent Guitar</i>
Procedencia	Hardware hacking	Año	2008
Presentación	--	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	<i>Guitarra en hardware hacking y lo-fi</i> Guitarra instalada

<sup>151</sup> THE ROTATORS, *testing: Broadcast & Bent Guitar*, 2008, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=z4WnXRG0oXU>, [imagen capturada del video].

**CDBarbuto** subió el siguiente video el 1 de abril del 2007. Este autor comienza interpretando pero interrumpe la sesión para explicar el funcionamiento. Ha dotado de mástil a su instrumento porque desea que sea una guitarra, aunque no hay ninguna necesidad de que esos circuitos se monten con forma de guitarra. Además incluye la palabra guitarra en el nombre de su instrumento.



CDBarbuto, *Circuit Bent: PaceMaker Guitar*, 2007<sup>152</sup>.

Autor	CDBarbuto	Título	<i>Circuit Bent: PaceMaker Guitar</i>
Procedencia	Hardware hacking	Año	2007
Presentación	--	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	<i>Guitarra en hardware hacking y lo-fi</i> Guitarra emulada

<sup>152</sup> CDBARBUTO, *Circuit Bent: PaceMaker Guitar*, 2007, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=PXW76h3sBJ4&feature=related>, [imagen capturada del vídeo].

**Fela Borbone** presentó su *Guitarroide ukelelesco* por primera vez en el Feest ad Werf de Utrech en Abril de 2007. El instrumento está construido a partir de un bidón de agua, al que se le han añadido mástil, cuatro cuerdas y circuitos. Se acompaña en sus actuaciones de instrumentos autómatas como el “mierdofón”, que se puede observar en el video referido en el pie de página correspondiente a *Guitarroide ukelelesco*. También ha construido guitarras a partir de otros objetos de desecho urbano como la *aspitarra*<sup>153</sup>, que parte de una aspiradora.



Fela Borbone, *Guitarroide ukelelesco*, Jijón, LABoral, 2010<sup>154</sup>.

Autor	Fela Borbone	Título	<i>Guitarroide ukelelesco</i>
Procedencia	<i>Pop-rock</i> Hardware hacking	Año	2007
Presentación	Centro multidisciplinar Concierto <i>pop-rock</i>	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	no
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	<i>Guitarra en hardware hacking y lo-fi</i> Guitarra emulada Luthería

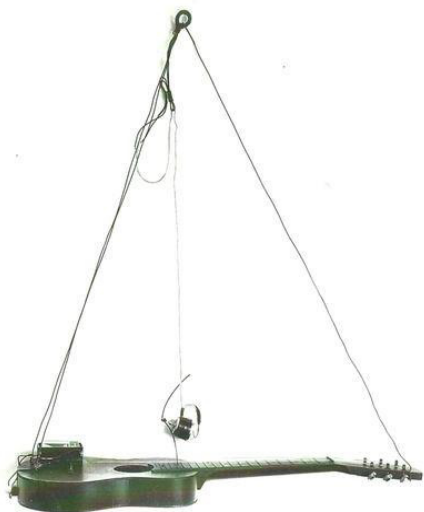
<sup>153</sup> BORBONE, Fela, *Aspitarra*, 2007, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=c1SLbnEpR9Q&feature=related>.

<sup>154</sup> BORBONE, Fela, *Guitarroide ukelelesco*, 2007, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=ZFYwF1sjCWw&feature=related>, [imagen capturada del video].



## 2.18 ESCULTURA SONORA<sup>155</sup>

El miembro de Fluxus, **Joe Jones**, presentó en 1963 un conjunto de instrumentos musicales con accionadores automáticos al que llamó *Music Machines*<sup>156</sup>. Tenemos constancia de que, por lo menos desde 1964, entre ellos había guitarras. En su escultura sonora *Guitar*<sup>157</sup> las cuerdas de la guitarra, suspendida de un soporte, son accionadas aleatoriamente por un cable fijado a un pequeño motor eléctrico. Las rotaciones del motor mueven el cable y los movimientos del cable impactan contra las cuerdas produciendo sonidos.



Joe Jones: *Guitar (Music Machines)*, guitarra, soporte metálico y motor eléctrico, 1973<sup>157</sup>.



Joe Jones, *Birdcage, homenaje a Cage*, 1964, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien<sup>158</sup>.

<sup>155</sup> Pueden encontrarse numerosos ejemplos de este patrón de uso en la aportación de SILLERAS AGUILAR, Rocío, *Sólido y sonido: posibilidades creativas de la conjunción del sonido con medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea*, Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015.

<sup>156</sup> IGES, José, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa D.L., 1999 [catálogo de la exposición], p. 58.

<sup>157</sup> JONES, Joe, *Guitar*, Music Machines, Nueva York, 1973. Pertenece a la colección Fluxus de Gino di Maggio cedida al Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, en IGES, José, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa D.L., 1999 [catálogo de la exposición], p. 58.

<sup>158</sup> Joe Jones, *Birdcage, homenaje a Cage*, 1964, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.elle.pl/kultura/artykul/wystawa-art-or-sound/photo/joe-jones-bird-cage-1964-fot-c-museum-moderner-kunst-stiftun>.



Autor	Joe Jones	Título	<i>Guitar (Music Machines)</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1964
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	acústica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Escultura sonora

**Gabriel Delgado** realizó en 2006 una escultura con una silla y un mástil de guitarra española a la que llamó *Silla-guitarra*. En 2012 le introdujo algunas modificaciones y le acopló un juego de cuerdas, también de guitarra española. En su presentación en La Clínica Mundana de Valencia, el autor la hizo sonar pulsando y percutiendo las cuerdas con sus dedos.

El sonido se captó con un micrófono piezoeléctrico y se amplificó. No se documentó, pero disponemos de fotografías de la pieza en la galería y de grabaciones efectuadas en el estudio del artista.



Gabriel Delgado, *Silla-guitarra*, silla, mástil, puente y cuerdas de guitarra, 2012<sup>159</sup>.

Autor	Gabriel Delgado	Título	<i>Silla-guitarra</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2012
Presentación	Galería-museo Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Escultura sonora Concierto heterodoxo Luthería

<sup>159</sup> DELGADO, Gabriel, *Silla-guitarra*, Valencia, Clínica Mundana, 2012.

## 2.19 GUITARRA A DISTANCIA

**Llorenç Barber** estrenó en 1979 en Valencia junto con su grupo **Actum** una obra llamada *Música a distancia*<sup>160</sup>. Pedía la participación del público, que lanzaba pequeños objetos a un set de instrumentos musicales situados a cierta distancia, con la intención de que produjesen sonidos al ser alcanzados por ellos. Es muy posible, aunque no está confirmado, que entre esos instrumentos hubiera una guitarra. En cualquier caso conviene citarlo porque es del título de esa obra de donde tomamos el nombre de esta tendencia de uso heterodoxo de la guitarra.



Llorenç Barber, *Música a distancia*, Madrid, Teatro Pradillo, *Nits d'Aielo i Art*, 2013<sup>161</sup>.

Autor	Llorenç Barber	Título	<i>Música a distancia</i>
Procedencia	Composición	Año	1979
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra a distancia Concierto heterodoxo Guitarra instalada Guitarra en <i>performance</i>

<sup>160</sup> GIL NOÉ, José Vicente, *El compositor Llorenç Barber y su iniciativa en la música valenciana de los años 70's: el Grupo Actum*, trabajo de investigación (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía) dirigido por Francisco Carlos Bueno Camejo, Valencia: Universidad de Valencia, 2010, p. 307.

<sup>161</sup> BARBER, Llorenç, *Música a distancia*, Madrid, Teatro Pradillo, *Nits d'Aielo i Art*, 2013, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://teatropradillo.com/events/nits-de-aielo-3/>, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-festival-nits-daielo-art-2013-23-02-13/1697805/>.

*Quadrotors* es una obra de ingeniería desarrollada en la Universidad de Pensilvania. Pequeños robots voladores interpretan la banda sonora de la serie de películas *James Bond* con prodigiosa coordinación. En la imagen vemos el momento en el que dos de los artilugios voladores acaban de producir un acorde de guitarra, gracias a un cable que pende de ellos, al sobrevolarla.



Daniel Mellinger, Alex Kushleyev y Vijay Kumar, *Quadrotors*, Pensilvania University, 2012<sup>162</sup>.

Autor	Daniel Mellinger, Alex Kushleyev y Vijay Kumar	Título	<i>Quadrotors</i>
Procedencia	<i>High tech</i>	Año	2012
Presentación	--	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra a distancia

<sup>162</sup> MELLINGER, Daniel; KUSHLEYEV, Alex y KUMAR, Vijay, *Quadrotors*, Pensilvania University, 2012, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.youtube.com/watch?v=\\_sUeGC-8dyk](http://www.youtube.com/watch?v=_sUeGC-8dyk), [imagen capturada del video],

Algunas obras pertenecen a varias tendencias a la vez, superponiéndolas. Muy característico de este fenómeno sería la amalgama de tendencias Instalación-concierto-*performance*. Como caso paradigmático, podemos citar la obra que **Mauricio Kagel** estrenó en 1973 en el festival de Donaueschingen *Zwei-Mann-Orchester*<sup>163</sup>. Dos *performers*-intérpretes accionan mediante hilos multitud de instrumentos musicales que se encuentran alejados de ellos en una construcción creada meticulosamente para este fin. Varios de esos instrumentos son guitarras.



Mauricio Kagel, *Zwei-Mann-Orchester*, Basel, Tinguely Museum, 2011<sup>164</sup>.

Autor	Mauricio Kagel	Título	<i>Zwei-Mann-Orchester</i>
Procedencia	Composición	Año	1973
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Española
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra a distancia Concierto heterodoxo Guitarra instalada

<sup>163</sup> KAGEL, Mauricio, *Zwei-Mann-Orchester*, Universal Editions, 1973, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.universaledition.com/Zwei-Mann-Orchester-for-2-Ein-Mann-Orchester-Mauricio-Kagel/composers-and-works/composer/349/work/5865>.

<sup>164</sup> KAGEL, Mauricio *Zwei-Mann-Orchester*, Basel, Tinguely Museum, intérpretes Wilhelm Bruck y Matthias Würsch, 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.encyclopedia.com/doc/1O76-KagelMauricio.html>, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=oM5StMyuLE>.



En 1962 tuvo lugar el festival Misfits en la Galería One de Londres. **Ben Vautier**, contribuyó con su obra *Living Sculpture*, que consistió en que el artista italiano “vivió en el escaparate de la galería mientras duró el festival”<sup>165</sup> conviviendo con varios montajes cinéticos de su propia creación, siendo uno de ellos una escultura sonora en la que se acciona a distancia un ukelele.



Ben Vautier, montaje cinético en *Living Sculpture*, Londres, Gallery One, 1962<sup>166</sup>.

Autor	Ben Vautier	Título	<i>Living Sculpture</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	1962
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	ukelele
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra a distancia

<sup>165</sup> HOME, Stewart, *El asalto a la cultura : movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*, Barcelona: Virus, 2002, p. 115.

<sup>166</sup> BRITISH PATHÉ, Misfit Artist, 1962, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.britishpathe.com/video/misfit-artist/query/Gallery>, [imagen capturada del vídeo].



## 2.20 RESONANCIAS

Desde 1981 **Nicolas Collins** viene trabajando con una idea a la que llamó *Backwards Electric Guitar*, que consiste en utilizar la una de las pastillas de la guitarra eléctrica, no como captador de las vibraciones de las cuerdas, sino como inductora de vibraciones en las cuerdas (de ahí su nombre “hacia atrás” o “al revés”). Señales provenientes de radios, grabaciones u ordenadores se pueden llevar hasta la pastilla, que provocará que las cuerdas vibren por simpatía.

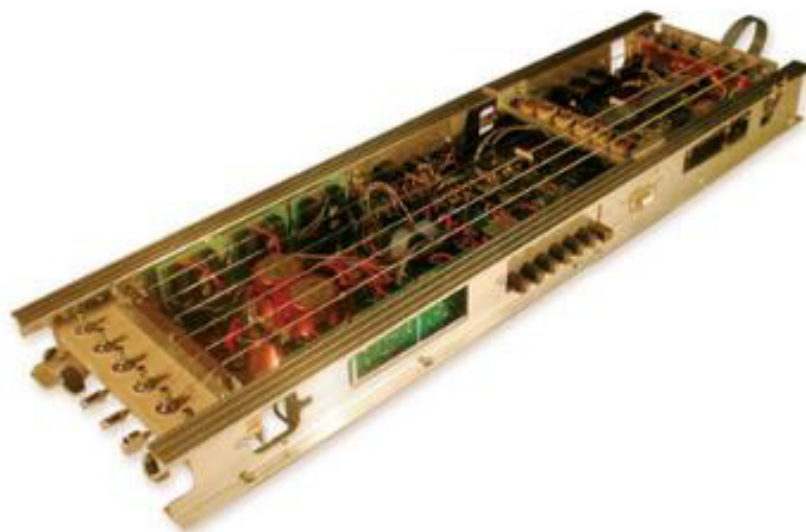


Nicolas Collins, *Killed in a Bar*, Nueva York, PS1, 1982<sup>167</sup>.

Autor	Nicolas Collins	Título	<i>Killed in a Bar</i>
Procedencia	Composición	Año	1981
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Resonancias Guitarra instalada

<sup>167</sup> COLLINS, Nicolas, “A Brief History of the «Backwards Electric Guitar»”, en *Backwards Electric Guitars* 8, 2009, p. 3. [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.nicolascollins.com/texts/BackwardsElectricGuitar.pdf>.

Manteniéndose siempre fiel al concepto fue introduciendo mejoras técnicas en el equipo y reduciendo las dimensiones de la parte correspondiente a la guitarra hasta llegar en 2002 a la *Level Guitar*, que utilizó en obras como *Mortal Coil*<sup>168</sup>.



Nicolas Collins, *Level Guitar*, 2002<sup>169</sup>.

Puede encontrarse información sobre cada paso de la evolución en su artículo *A Brief History of the “Backwards Electric Guitar”*<sup>170</sup>.

Otros artistas han provocado la resonancia de las cuerdas de una guitarra eléctrica, o de una guitarra electroacústica, con otros métodos.

Autor	Nicolas Collins	Título	<i>Level Guitar</i>
Procedencia	Composición	Año	2002
Presentación	Auditorio Centro multidisciplinar Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Resonancias Luthería

<sup>168</sup> COLLINS, Nicolas, *Mortal Coil*, [audio en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.nicolascollins.com/music/ueamortalcoil.mp3>.

<sup>169</sup> COLLINS, Nicolas, *Level Guitar*, 2002, [audio en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.nicolascollins.com/levelslide.htm>.

<sup>170</sup> COLLINS, Nicolas, “A Brief History of the «Backwards Electric Guitar»”, en *Backwards Electric Guitars* 8, 2009, p. 5. [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.nicolascollins.com/texts/BackwardsElectricGuitar.pdf>.

El artista estadounidense de origen uruguayo **Richard Garet**, presentó en Nueva York su instalación *Guitar Heroes* en 2010. Dos I-pods, cada uno de ellos conectado a un activador adherido al mástil de una guitarra eléctrica, emiten grabaciones que provocan la resonancia de las cuerdas, cuyos sonidos son enviados a sendos amplificadores. La grabación del primer I-pod constiene las 10 primeras canciones del *Top Hot 100 Billboard* durante la semana del 17 de Julio de 2010. La del segundo los sonidos de los 10 vídeos de la Guerra de Afganistán más visitados en Youtube durante esa misma semana.



Richard Garet, *Guitar Heroes*, Nueva York, Julián Navarro Projects, 2010<sup>171</sup>.

Autor	Richard Garet	Título	<i>Guitar Heroes</i>
Procedencia	Artes plásticas	Año	2010
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Resonancias Guitarra instalada

<sup>171</sup> GARET, Richard, *Guitar Heroes*, Nueva York, Julián Navarro Projects, 2010, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.richardgaret.com/documentation/guitar\\_heroes/guitar\\_heroes.html](http://www.richardgaret.com/documentation/guitar_heroes/guitar_heroes.html).

**Matt Rogalsky** realizó en 2011 una instalación llamada *Discipline*<sup>172</sup> con 12 guitarras eléctricas, cada una afinada en uno de los doce tonos de la escala temperada, de manera que cada una de ellas reaccionaba por simpatía a las frecuencias de una emisora radio de *rock* clásico, que no se escuchaba directamente, y con la que cada guitarra había sido cableada *backwards*<sup>173</sup>. El resultado es una nube atonal de notas, que en algunos casos llegan a dar la sensación, por su sonido, de haber sido pulsadas.

Con una guitarra electroacústica, la cosa cambia al no tener pastillas electromagnéticas y sí caja de resonancia. Arcangelo Constantini introduce un altavoz en el agujero de la guitarra y emite sonidos por él, con cuyas frecuencias las cuerdas entran en resonancia.



Matt Rogalsky, *Discipline*, Toronto, Mercer Union, 2013<sup>174</sup>.

Autor	Matt Rogalsky	Título	<i>Discipline</i>
Procedencia	Composición	Año	2011
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Resonancias Guitarra instalada

<sup>172</sup> ROGALSKY, Matt, *Discipline*, Toronto, Mercer Union, 2013, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=VWbLPTAL3Ig>.

<sup>173</sup> Ver *Backwards Electric Guitar* (en la página 185).

<sup>174</sup> ROGALSKY, Matt, *Discipline*, Toronto, Mercer Union, 2013, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.mercerunion.org/exhibitions/discipline/>.

Con una guitarra electroacústica, la cosa cambia al no tener pastillas electromagnéticas y sí caja de resonancia. **Arcangelo Constantini** introduce un altavoz en el agujero de la guitarra y emite sonidos por él, con cuyas frecuencias las cuerdas entran en resonancia en su instrumento al que llama *Speaker Strings*<sup>175</sup>.



Arcangelo Constantini, *Speaker Strings*, 2015<sup>176</sup>.

Autor	Angelo Constantini	Título	<i>Speaker Strings</i>
Procedencia	Composición	Año	2015
Presentación	Centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Acústica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Resonancias Concierto heterodoxo Guitarra preparada

<sup>175</sup> CONSTANTINI, Arcangelo, *Speaker Strings*, 2015, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.arc-data.net/Spetri/>.

<sup>176</sup> *Ibíd.*

### **3. ANÁLISIS**



Tras haber confeccionado las agrupaciones por patrones de heterodoxias de la guitarra, nos proponemos ahora estudiar el material obtenido, reflexionar sobre él y sacar algunas conclusiones.

### 3.1. CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS RECOGIDAS

Lo primero que haremos es disponer las obras incluidas en la muestra en orden cronológico:

1962	Robin Page	<i>Block Piece Guitar</i>
1962	Ben Vautier	<i>Living Sculpture</i>
1964	Joe Jones	<i>Guitar (Music Machines)</i>
1964	Keith Rowe	<i>Tabletop Prepared Guitar</i>
1965	Mestres Quadreny	<i>Tres Cànonns en Homenatge a Galileu</i>
1967	Jimi Hendrix	<i>Wild Thing Live, Monterey, (Feedback)</i>
1967	Jimi Hendrix	<i>Wild Thing Live (acción con el amplificador)</i>
1967	Jimy Hendrix	<i>Live in Monterey (quema de guitarra)</i>
1967	Jimmy Page	<i>Guitar solo with violin bow</i>
1967	Jimi Hendrix	<i>EXP</i>
1967	Giacinto Scelsi	<i>Ko-Tha</i>
1969	David Bedford	<i>You Asked for It</i>
1969	Eduardo Polonio	<i>Rabelaisiennes</i>
1970	Mauricio Kagel	<i>Repertoire</i>
1972	Rafael Canogar	<i>Soldados músicos</i>
1973	Robin Page	<i>Protest Song</i>
1973	Cruz De Castro	<i>Algo</i>
1973	Mauricio Kagel	<i>Zwei-Mann-Orchester</i>
1973	Ramón Ramos	<i>Declinaciones</i>
1975	Lou Reed	<i>Metal Machine Music</i>
1977	Arman	<i>Allegro con brio</i>
1977	Helmut Lachenmann	<i>Salut für Caudwell</i>
1977	Rhys Chatham	<i>Guitar Trio</i>
1979	Llorenç Barber	<i>Música a distancia</i>
1979	Javier Darías	<i>Alogías, tema y variaciones</i>
1979	The Clash	Portada del single <i>London Calling</i>
1980	Pedro Martín Ureta	<i>Guitarra hecha de árboles</i>
1980	Wendy O. Williams and the Plasmatics	<i>Butcher Baby (sierra de la guitarra)</i>
1980	Remko Scha	<i>The Machines</i>
1981	Nicolas Collins	<i>Killed in a Bar</i>
1982	Christian Marclay y Yoshiko Chuma	<i>Phonoguitar</i>
1982	Paul Panhuysen	<i>Long Strings</i>

1983	Glenn Branca	<i>Symphony No. 1</i>
1984	Linda Manzer	<i>Pikasso Guitar</i>
1987	Steve Reich	<i>Electronic Counterpoint</i>
1994	Adolfo Núñez	<i>Jurel</i>
1994	Otomo Yoshihide	<i>Guitar solo</i>
1996	José Manuel Berenguer	<i>Makina2</i>
1995	Garlo	<i>Vent de guitares</i>
1997	Remko Scha	<i>Arthur And The Selenoids</i>
2000	Phill Niblock	<i>Directo en Roulette TV, Nueva York</i>
2000	Christian Marclay	<i>Guitar Drag</i>
2001	Taku Sugimoto	<i>Tori</i>
2001	José Iges	<i>Dylan in between</i>
2001	Christian Marclay	<i>Prosthesis</i>
2002	Yoshihito Satoh	<i>Present Arms</i>
2002	Nicolas Collins	<i>Level Guitar</i>
2002	Eric Singer	<i>Guitarbot</i>
2002	Fausto Romitelli	<i>Trash TV Trance</i>
2003	César López	<i>Escopetarra</i>
2003	Herma Auguste Wittstock	<i>Duo</i>
2005	Rhys Chatham	<i>A Crimson Grail</i>
2005	Carlos Corpa	<i>Automatic Noise Ensemble</i>
2005	Gustavo Matamoros	<i>Stone Guitars</i>
2005	Sonic Youth	<i>Teenage Riot, en directo Belfort, Eurockéennes.</i>
2005	Hans Tammen	<i>Endangered guitar</i>
2006	Hajnal Nemeth	<i>Chance</i>
2006	Dissonoiex	<i>Sonanismo</i>
2007	Agustín Castilla Ávila	<i>A Piano Piece for Guitar Players</i>
2007	CDBarbutto	<i>Circuit Bent: PaceMaker Guitar</i>
2007	Douglas Henderson	<i>Stop</i>
2008	Raúl Cantizano y Santiago Barber	<i>Bulos y tanguerías. Tercera acción</i>
2008	Christian Marclay	<i>Solo</i>
2008	The Dare	<i>Guitar played by robot</i>
2008	Cèleste Boursier-Mougenot	<i>From here to ear</i>
2008	The Rotators	<i>testing: Broadcast &amp; Bent Guitar</i>
2008	Douglas Henderson	<i>Play back. no rewind button</i>
2008	Christoph Rothmeier	<i>re-guitar</i>
2009	Lee Ranaldo	<i>Actuación en Spaceland</i>
2009	Phill Niblock	<i>Stosspeng</i>
2009	Karlheinz Essl	<i>Sequitur VIII for electric guitar and electronics</i>
2009	Tirant lo Blanc (Jaume Bored)	<i>Guitarra-polla que se corre sobre el respetable</i>
2009	Federico Barabino	<i>Electric guitar + no input mixer</i>
2010	Jorge Barroso (Bifu) y Alex Peña	<i>Martinete para serrucho</i>
2010	David Byrne	<i>Guitar Pedals</i>
2010	Richard Garet	<i>Guitar Heroes</i>
2010	Fela Borbone	<i>Guitarroide ukelelesco, Jijón, LABoral</i>
2010	Wewantoseeninjas	<i>moog circuit bending challenge barbie guitar</i>

2011	Julio Adán	<i>Ecografía (La menor)</i>
2011	Enjambre de Guitarras	<i>Improvisación 26-06-2011</i>
2011	Ertorteguy, Valente y Fukuda	<i>CargoGuitar. Room-sized electric guitar</i>
2011	Rubén D'hers	<i>Cascada</i>
2011	Pat Mellinger, Kushleyev y Kumar	<i>Quadrotors</i>
2012	Mat Rogalsky	<i>Discipline</i>
2012	Rubén Barroso	Performance (sin título)
2012	Gabriel Delgado	<i>Silla-guitarra</i>
2012	Pat Metheny	<i>The Orchestration Project</i>
2013	Manuel Rocha	<i>La tension Extendida</i>
2014	Truna (Andrés Blasco)	Actuación de Jop en Nits d'Aielo i Art
2015	Arcangelo Constantini	<i>Speaker Strings</i>
2015	Niño de Elche y Fernando Junquera (Negro)	<i>Canción del levantaio.</i>
s/f	Giuseppe Chiari	<i>Composicione con Chitarra</i>
s/f	Gibson Guitar Corporation	<i>Gibson Playboy Bunny Head</i>

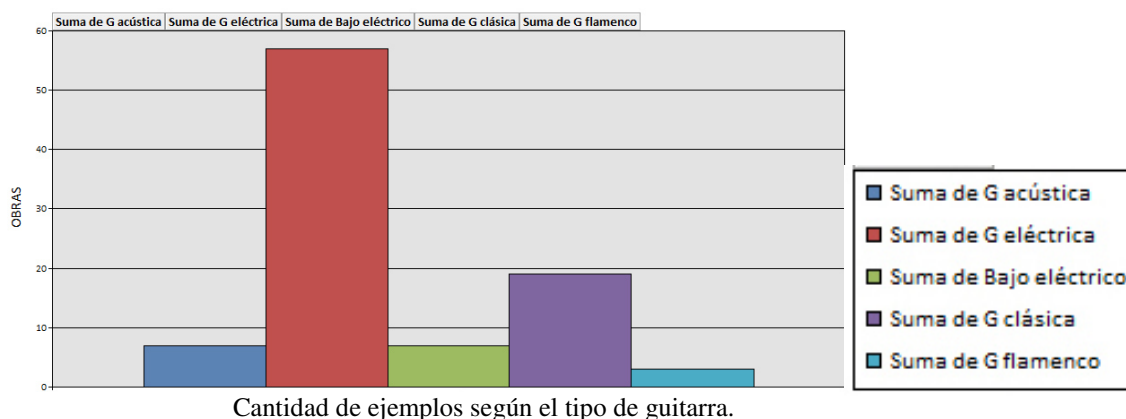
Insistimos en que la muestra escogida no guarda relación proporcional con la cantidad de obras que se hayan podido producir, sin embargo, esta tabla demuestra una continuidad en la producción de obras para guitarra heterodoxa en el periodo estudiado. Vemos que hay una distribución bastante equitativa en todas las décadas abarcadas, siendo 2000-2010 la década que aporta mayor cantidad de ejemplos.

### 3.2. ANÁLISIS DE LOS DATOS DE LAS TABLAS QUE APARECEN EN EL CAPÍTULO 2

Al analizar los datos recopilados, debemos ser conscientes de que es imposible disponer de un censo absoluto de los usos heterodoxos de la guitarra que nos informe de sus relaciones proporcionales, y de que la muestra es una selección en la que hemos priorizado la variedad. No obstante, cuando en alguna de las variables analizadas se destaca especialmente alguna de las opciones, podemos inclinarnos a asumir la valía de lo que nos indica.

A partir de ahora y hasta el cierre de este epígrafe nos referiremos siempre al conjunto de obras recogido en nuestro capítulo 2<sup>1</sup>.

#### TIPOS DE GUITARRA UTILIZADOS.

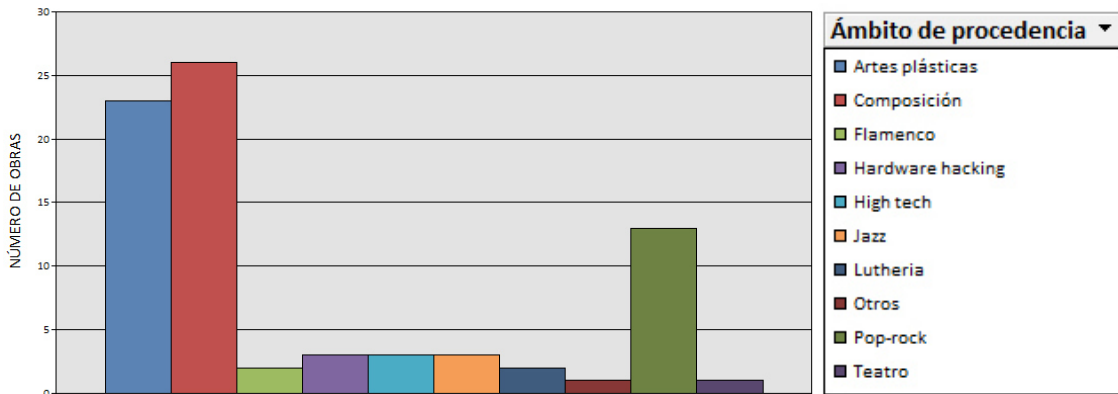


En este primer gráfico se observa cómo en las obras estudiadas, el número de veces que aparece la guitarra eléctrica es muy superior al de cualquier otro tipo de guitarra, siendo usada en una cantidad de veces notablemente mayor que la suma de las otras cuatro posibilidades. Teniendo en cuenta este dato y nuestra experiencia en la búsqueda de obras en las que se usa la guitarra de formas heterodoxas, podemos pensar que, efectivamente, la guitarra eléctrica es la variedad de guitarra escogida mayor número de veces en guitarra heterodoxa. No obstante conviene hacer una puntualización: la inmensa mayoría de ocasiones el tipo de guitarra eléctrica utilizado es el de cuerpo sólido.

<sup>1</sup> Por si se diera en algún caso dificultad en la diferenciación de los colores de las tablas, conviene indicar que en todos los casos, su orden de aparición arriba-abajo en las leyendas, corresponde a izquierda-derecha en las barras.

## CAMPO DE PROCEDENCIA DE LOS ARTISTAS

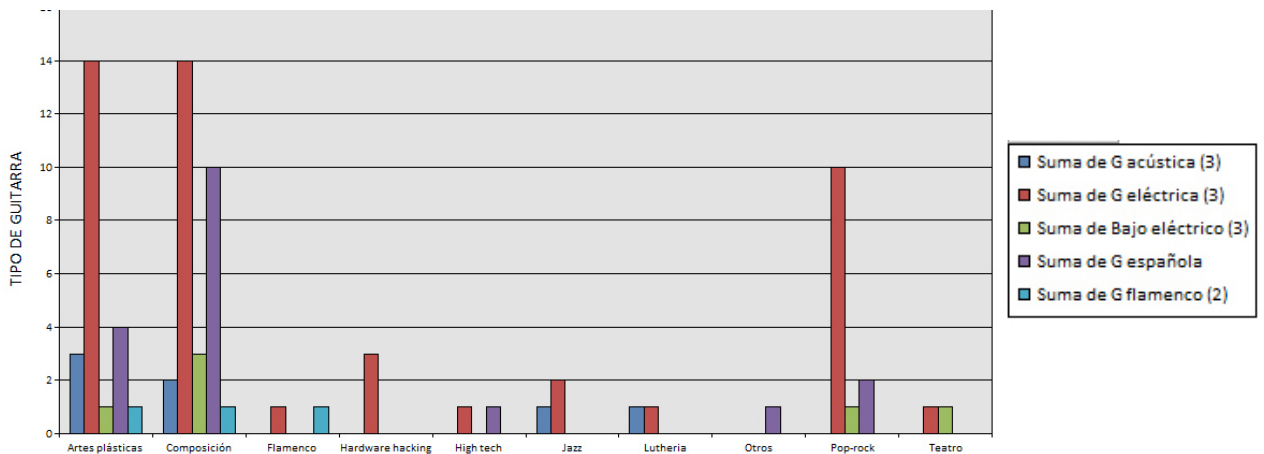
El corpus de obras contemplado en este estudio se nutre de las aportaciones de artistas que provienen de diferentes campos. La composición, las artes plásticas, el *pop-rock* son los que contribuyen con mayor número de ejemplos, pero también los hay precedentes del flamenco, del *jazz*, del *hardward hacking*, de la alta tecnología, de la luthería, del teatro y en un caso el autor no tenía experiencia previa en creación artística. Llama nuestra atención el hecho de no haber encontrado ni un sólo caso en el que el creador provenga de la música *country*.



Número de obras aportadas por campo artístico de procedencia.

Observamos una casuística significativamente superior para los campos de procedencia de artes plásticas, de composición y de *pop-rock*.

Si cruzamos los datos de los dos cuadros anteriores, obtenemos:

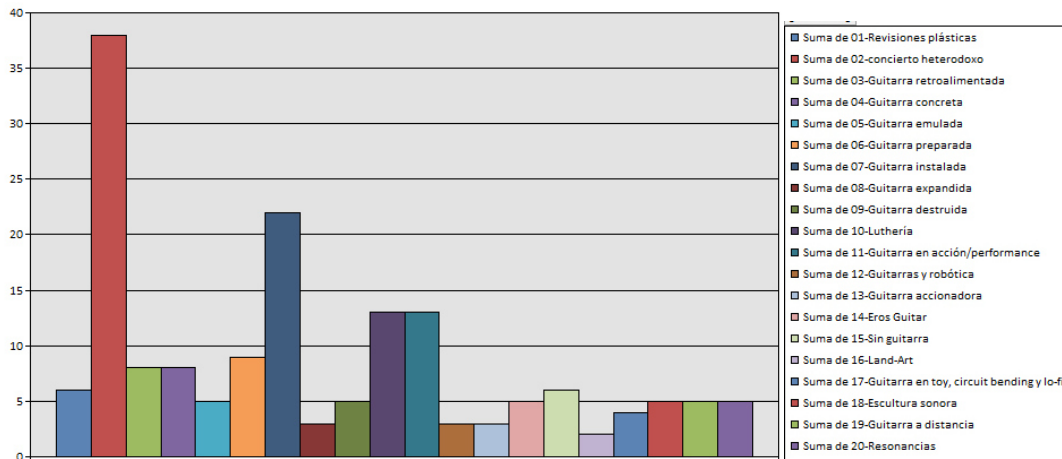


Relación entre tipos de guitarra y campos artísticos de procedencia.

Según este gráfico de barras, la guitarra eléctrica es la más escogida en los tres campos de procedencia que mayor número de obras aportan a la muestra. Los artistas que provienen del campo de la composición recurren también a la guitarra española o clásica con bastante frecuencia y muy por encima del número de veces que lo hace el resto de los artistas. Vemos también que en 9 de las 10 procedencias se usa la guitarra eléctrica.

## PATRONES DE NUEVOS USOS HETERODOXOS DE LA GUITARRA EN NUESTRA MUESTRA

Atendamos ahora a la distribución de casos según los tipos de patrones que hemos apuntado<sup>2</sup>:



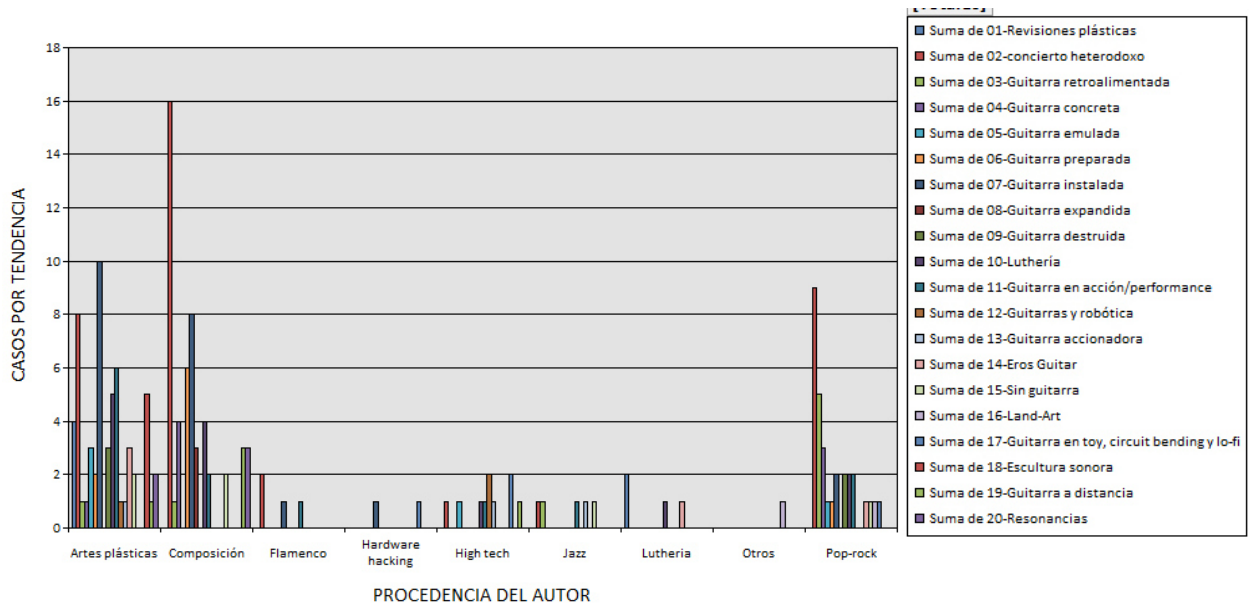
Número de casos por patrones de uso.

Conviene recordar en este momento que una obra puede responder a criterios de inclusión en varios patrones, por lo que el total en este gráfico rebasa con creces el número de obras de la muestra. Así, en muchos casos se puede relacionar el ejemplo estudiado con el patrón “concierto heterodoxo”, y por ello esa es el patrón que más se destaca en número. El siguiente es “guitarra instalada”, seguido de “luthería” y “guitarra en acción y *performance*”. No obstante, debemos ser conscientes de que abundan los casos de guitarra preparada, y sobre todo de guitarra eléctrica preparada en el estilo de Keith Rowe, en una proporción mucho mayor de la que se recoge en la muestra escogida.

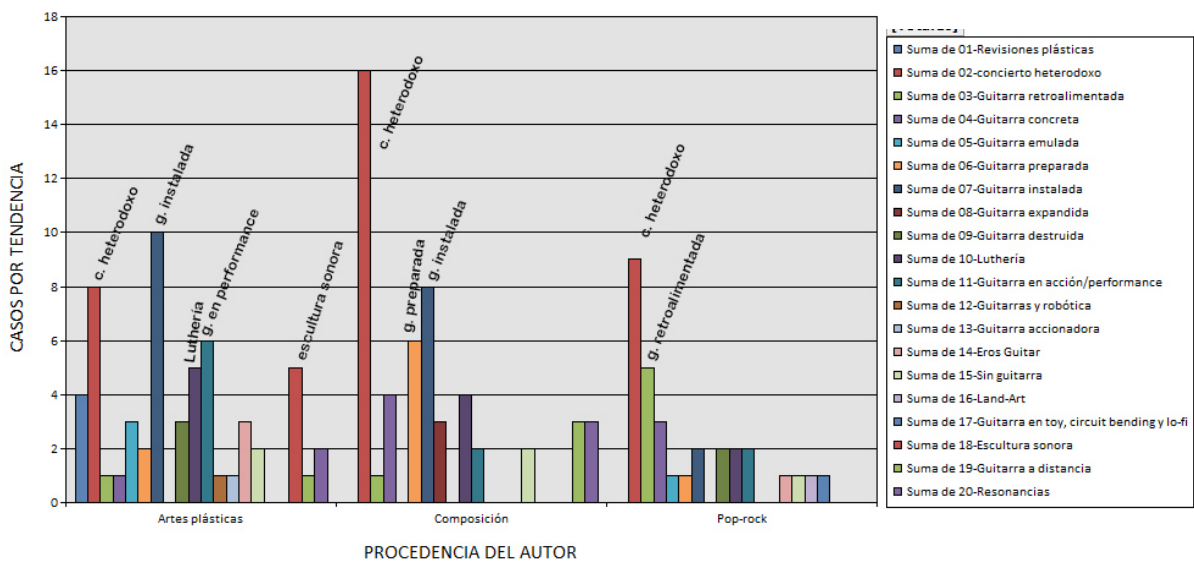
Combinando a continuación las diversas procedencias artísticas con los patrones de uso en guitarra heterodoxa:

<sup>2</sup> El orden de las barras de izquierda a derecha corresponde al orden de los epígrafes en el capítulo 2.





Vemos cómo “artes plásticas”, “composición” y “pop-rock” obtienen los valores más altos. Llevamos estas tres procedencias a un nuevo gráfico para facilitar su lectura:



Tendencias según procedencias de artes plásticas, composición y *pop-rock*.

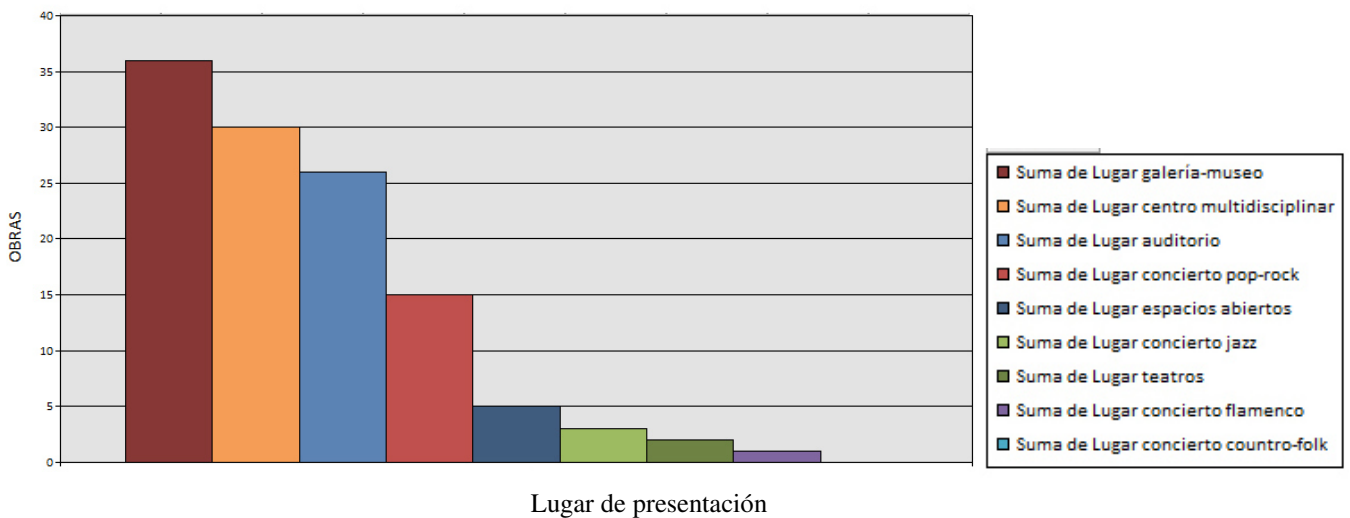
En éste observamos cómo el patrón que más se da en los compositores es el de “concierto heterodoxo”, pero que también practican con bastante frecuencia los patrones “guitarra instalada” y “guitarra preparada”.

Los artistas plásticos practican principalmente la “guitarra instalada” seguida muy de cerca por el “concierto heterodoxo” a su vez seguido de cerca por la “guitarra en acción/*performance*”, la “escultura sonora” y la “luthería”. Se dan 17 de los 20 patrones y el reparto entre ellos es más proporcionado en comparación con los compositores y los roqueros.

Por su parte, los artistas de *pop/rock* practican preferentemente el patrón “concierto heterodoxo” seguido de la “guitarra retroalimentada”, patrón nada común en los artistas de las otras dos procedencias.

#### ESPACIOS DE PRESENTACIÓN DE LA GUITARRA HETERODOXA EN LA MUESTRA ESTUDIADA.

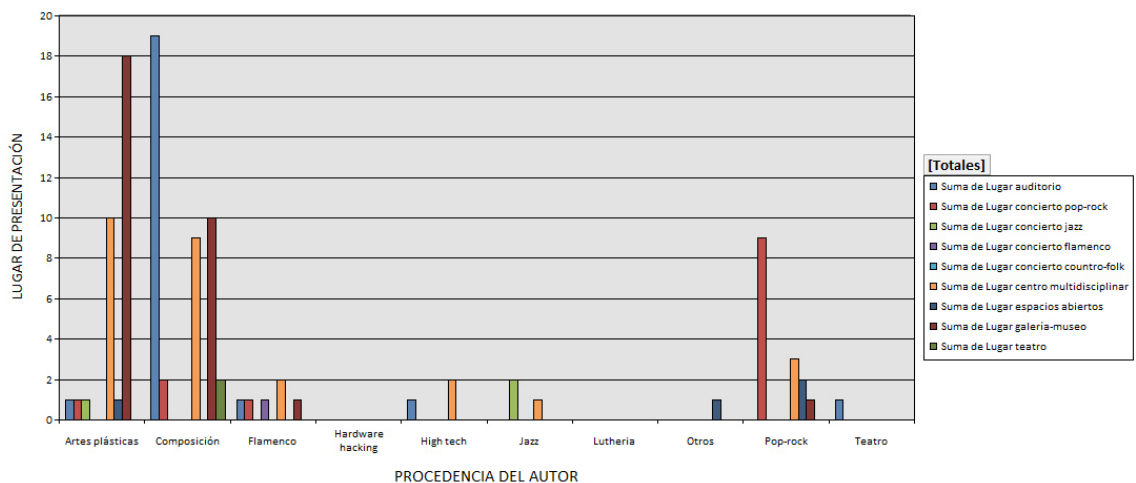
Centremos nuestra atención a hora en los espacios en los que se presentan estas obras. Los hemos dividido por motivos prácticos en: auditorio, galería-museo, centro multidisciplinar, concierto *pop-rock*, concierto *jazz*, concierto flamenco, concierto *country-folk*, teatros, y espacios abiertos.



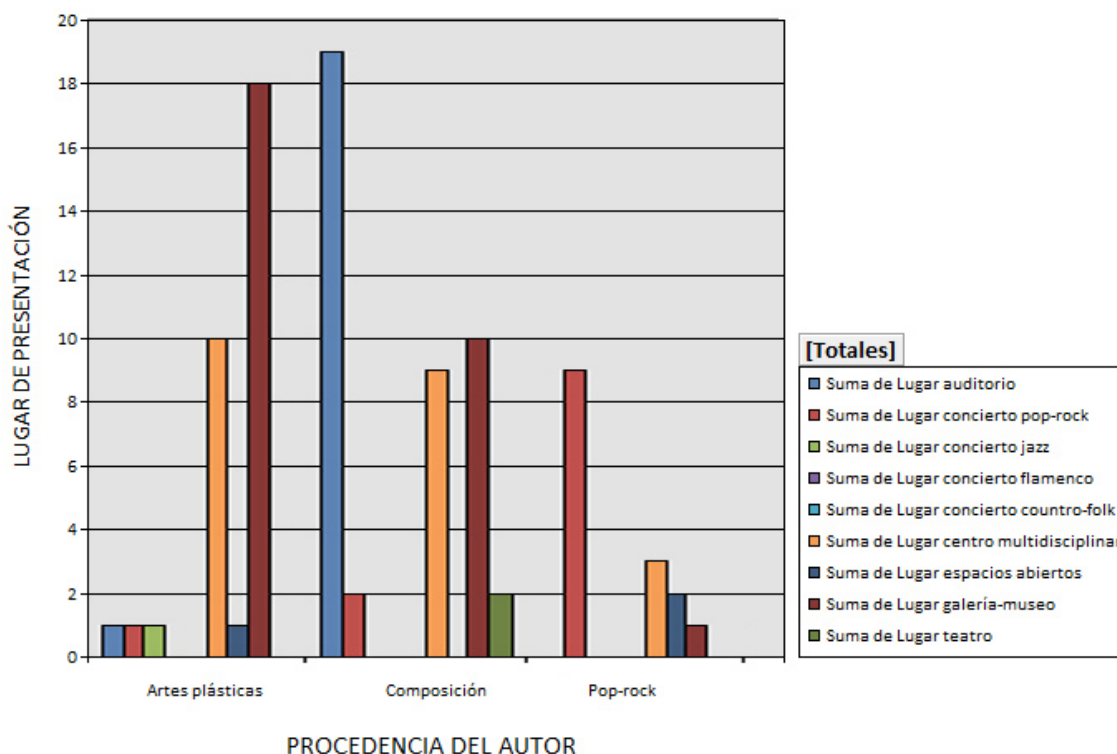
Vemos que galerías-museos, centros multidisciplinarios y auditorios de música clásica son los espacios que más acogen las nuevas prácticas de nuestra muestra.

#### ESPACIOS DE PRESENTACIÓN Y PROCEDENCIA DE LOS AUTORES

Veamos ahora cómo se distribuyen los espacios de representación en función de los campos de procedencia de los autores:



Reduciendo una vez más la gráfica a los tres campos de procedencia más nutridos, tenemos:



Vemos cómo en los espacios del *rock* los únicos que realizan prácticas heterodoxas a partir de la guitarra son los roqueros.

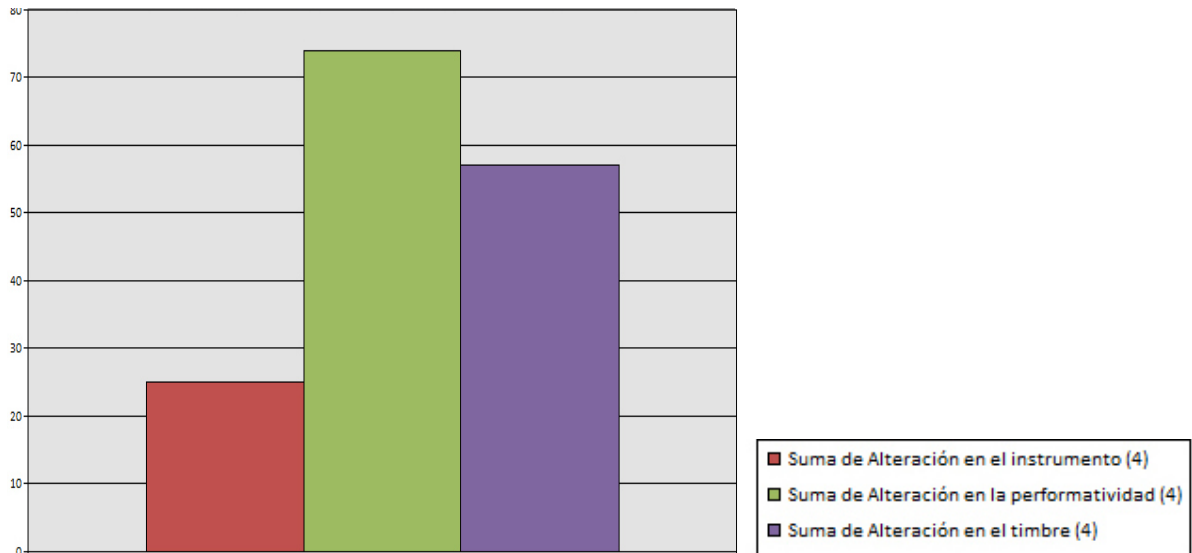
De igual forma, los auditorios acogen casi exclusivamente propuestas de compositores de formación clásica. (Como excepción a esta norma podemos citar varios casos de obras de autores procedentes de BBAA en el Auditorio Nacional de Madrid, como la obra *Ecografía (La menor)* de Julio Adán recogida en nuestro capítulo 2. En la primera edición del festival SON, en 2011, se programaron instalaciones sonoras en vestíbulos y escaleras del Auditorio Nacional de Madrid, pero según la información de la que disponemos fue algo puntual y no ha tenido continuidad.

Las galerías de artes y los museos, por el contrario, parecen acoger obras creadas por compositores clásicos y por músicos de pop, además de las creadas por los artistas plásticos.

En los espacios multidisciplinarios es mucho más frecuente la presentación de obras de autores de variadas procedencias.

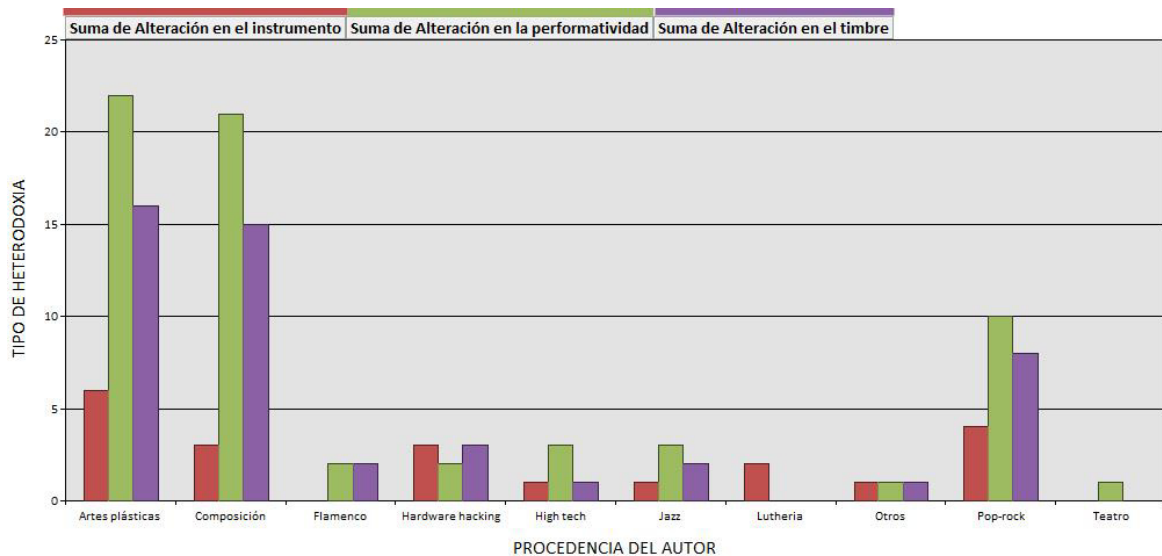
### TIPO DE ORTODOXIA

Atendiendo ahora al tipo de ortodoxia que desafían las obras, hacemos una clasificación general según la heterodoxia esté en el instrumento, en la performatividad o en el timbre.



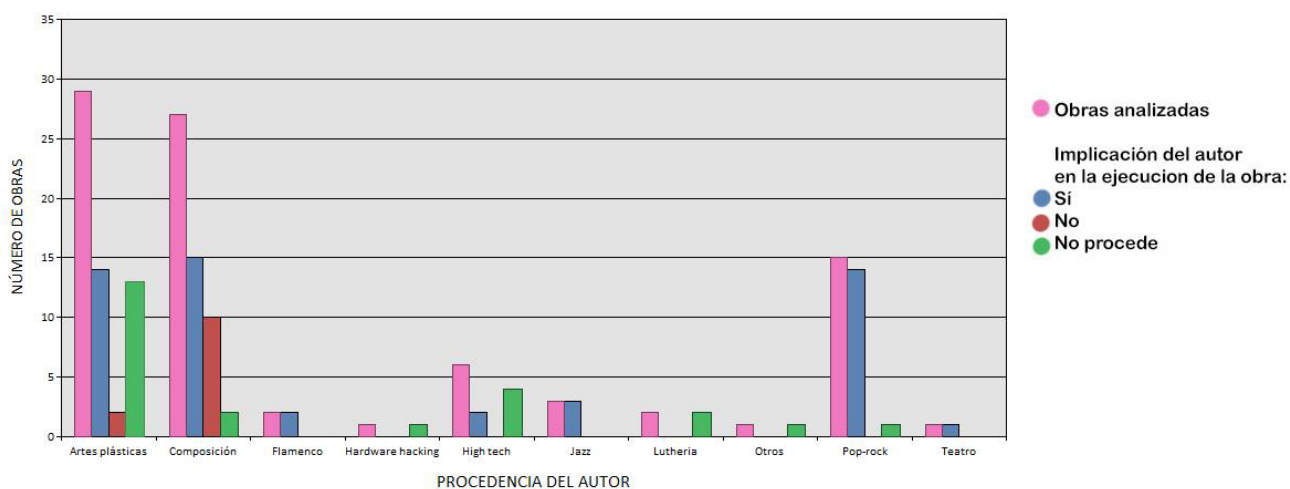
Relación entre heterodoxias en instrumento, performatividad y timbre.

Comprobamos ahora cómo en el total de los casos la ortodoxia más frecuentemente alterada es la performatividad, seguida del timbre y dejando como ortodoxia menos frecuente las alteraciones del instrumento. Veamos en qué proporción se alteran estas tres ortodoxias según los campos de procedencia de los autores:



Atendiendo sólo a los tres campos de procedencia más numerosos (artes plásticas a la izquierda, seguido de composición, y *rock*, el penúltimo por la derecha), observamos que en cada campo de procedencia se mantiene el mismo orden que en el gráfico anterior, pero con algunas interesantes observaciones, según las cuales, los compositores son los menos tendentes a alterar el instrumento, y que los roqueros alteran de forma más proporcionada los tres parámetros observados, acercándose entre sí las alteraciones en la performatividad y el timbre más que en los otros dos campos de procedencia.

## IMPLICACIÓN DEL AUTOR EN LA EJECUCIÓN DE LA OBRA SEGÚN EL CAMPO DE PROCEDENCIA DEL AUTOR



En este cuadro contrastamos los campos de procedencia de los autores según su participación en la presentación de la obra. Los tres grupos más números siguen siendo los mismos que en el gráfico anterior (situados en los mismos lugares).

Es sabido que los compositores suelen delegar la ejecución de sus piezas en intérpretes profesionales, por lo que lo primero que llama nuestra atención es su alto grado de implicación en la ejecución cuando los usos de la guitarra son experimentales. En el campo de las artes plásticas hemos considerado que muchas veces no cabía hacerse esta pregunta, pero observamos que cuando sí que procede, la mayoría de las ocasiones son los propios autores quienes asumen la interpretación. Por último, en el *rock* se da en casi todos los casos la interpretación por parte del autor.

### 3.3. RELACIÓN ENTRE LO SÓNICO Y LO VISUAL

Desde el romanticismo y hasta bien entrado el siglo XX hubo una tendencia a unir diferentes artes en la búsqueda de la obra de arte total, como nos explica Francisco Bueno:

“Puede afirmarse, de manera general, que el intento de ensamblaje entre la Música y las restantes disciplinas artísticas fue una meta vehementemente anhelada a partir de la pasada centuria decimonónica, una característica de la estética romántica. La búsqueda del "Arte Total" animó a los teóricos y compositores de mediados del siglo XIX a crear obras musicales que tuviesen un núcleo temático central referido a la Pintura, la Poesía, etc... Merced a este núcleo o programa, como bien afirma Enrico Fubini, "el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que éstas toman y el punto de vista desde el cual él se aferra a determinado tema" (E. Fubini, La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el

siglo XX, Alianza Editorial, Colección Alianza Música, 2ª ed., Madrid, 1990, p. 305.)”<sup>3</sup>

Esta aproximación a la creación artística por la cual unas disciplinas remiten a otras continuará durante todo el siglo XX, pero a ella ha de sumarse una nueva en la que llegan a interpenetrarse. En los años 60 hace su aparición, de la mano de Dick Higgins, el concepto de “intermedia”<sup>4</sup>. Algunos años antes ya se podían advertir estas intenciones en el manifiesto asociado a la exposición Misfits que organizó Fluxus en Londres en 1962, en el que se puede leer:

“Hacemos música que no es Música, poemas que no son Poesía, pinturas que no son Pintura, sino

música que puede ser poesía  
poesías que pueden ser pintura  
pinturas que pueden ser... cualquier cosa.”<sup>5</sup>

Todo ello se recoge muy bien, y referido principalmente al entorno de Estados Unidos, en la exposición +/- 1961. *La expansión de las artes*<sup>6</sup>. Para el círculo de artistas comprendido por los alumnos de Cage en la New School of Social Reserch y aquellos asociados bajo el nombre Fluxus<sup>7</sup>, fue de suma importancia la concepción de obras musicales como piezas de instrucciones, mezclando de forma “intermedia” el arte conceptual con el arte de acción, con la música, con el arte visual, etc.

No en balde, muchas de estas prácticas de arte y acción de principios de los 60<sup>8</sup> se planteaban como música, pretendiendo expandir el campo de aplicación de la palabra “música” e introducir nuevas modalidades de concierto y nuevas formas de presentación, siendo el *loft* de Yoko Ono uno de los primeros espacios inusuales destinados a tal efecto. Esta práctica posteriormente va a ser continuada en galerías de arte y otros muchos sitios, como nos cuenta Kyle Gann en su libro *Music downtown*<sup>9</sup>. Lo muy presente que los autores de todo este entorno tenían a la música se deduce del

---

<sup>3</sup> BUENO CAMEJO, Francisco, “Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes” en *Ars longa: cuadernos de arte*, N.º. 5, **Valencia: Universitat de València**: Departament d'Història de l'Art, 1994, p. 173, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28088/173-176.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

<sup>4</sup> HIGGINS, Dick “Intermedia” [1966] en MOREN, Lisa, *Intermedia: The Dick Higgins Collections at UMBC*, pp. 38-42, Catonsville Maryland: U n i v e r s i t y of Maryland Baltimore County (UMBC), 2003, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://userpages.umbc.edu/~lmoren/pdf/intermediaCatalog.pdf>.

<sup>5</sup> Publicidad-manifiesto del Festival of Misfits, Londres, Gallery One, 1962, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/collective/announcement/fxc1584.html>.

<sup>6</sup> MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, +/- 1961. *La expansión de las artes*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 2013.

<sup>7</sup> ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan; Anderson, Simon; FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES; WALKER ART CENTER, *En l'esperit de Fluxus*, Barcelona; Minneapolis: Fundació Antoni Tàpies : Walker Art Center, 1994.

<sup>8</sup> SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013*, Granada: Centro José Guerrero, 2013.

<sup>9</sup> GANN, Kyle, *Music downtown*, Los Ángeles: University of California Press, 2006.



texto *Essay: conceptual art*, de Henry Flynt (que no habiendo encontrado disponible en español, nos hemos decidido a traducir y lo hemos incluido en el anexo 4).

Como decimos, una de las características principales de este nuevo enfoque de las artes es el desbordamiento de los formatos antiguos y lo intermedia. Nos preguntamos si esa interdependencia, ese estado intermedio entre varias artes clásicas como la escultura y la música, la pintura y la música, también se da en nuestra muestra. Y por ello hemos dividido las obras recogidas en el capítulo 2 teniendo en cuenta si en ellas hemos apreciado cierta prevalencia de lo visual, de lo sónico, o si, por el contrario, hemos apreciado que los dos elementos están tan equilibrados, que se hacen ambos imprescindibles para tener conocimiento pleno de la obra. Esta última cualidad, tan propia del arte sonoro, contradice lo que parece ser la tendencia habitual en el mundo mediático en el que vivimos:

“La primacía de lo visual de nuestros tiempos, ha relegado a la educación sonora a un puesto casi inexistente, sino fuera por esa introducción de lo audiovisual, sobre lo que se suele preponderar igualmente esa parte visual. Sin embargo, también vemos a través del sonido.”<sup>10</sup>

Recordamos que las obras de las que hablamos en el segundo capítulo son casi siempre físicas y no audio-visuales<sup>11</sup>.

#### OBRAS EN LAS QUE LO VISUAL PREVALECE SOBRE LO SONORO

Rafael Canogar: *Soldados músicos*, 1972

Christian Marclay: *Prosthesis*, 2001

Giuseppe Chiari: *Composizione con Chitarra*, s/f

Arman: *Allegro con brio*, 1977

Robin Page: *Protest Song*, 1973

Jimmy Hendrix: *Live in Monterey* (quemada de guitarra), 1967

Portada del single *London Calling* de The Clash, 1979

Wendy O. Williams and the Plasmatics: *Butcher Baby* (sierra de la guitarra), 1980

Rubén Barroso: *Performance* (sin título), 2012

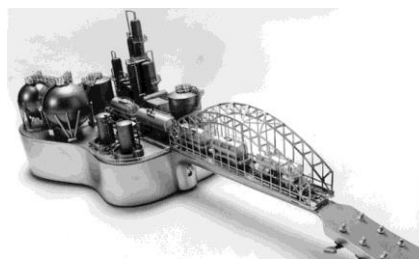
Yoshihito Satoh: *Present Arms*, 2002.

César López: *Escopetarra*, Bogotá, 2003

Christian Marclay *Solo*, 2008.

Remko Scha: *Arthur And The Selenoids*, 1997

Gibson Guitar Corporation: *Gibson Playboy Bunny Head*, s/f



Robin Page, *Protest Song I*, 1973.



Jimmy Hendrix, *Live in Monterey*, 1967.

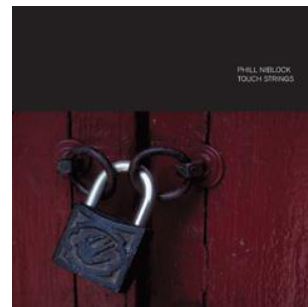
<sup>10</sup> SILLERAS, Rocío y HERNÁNDEZ, Carlos, “Limpieza de orejas: posibilidades educativas del estudio de la audición y lo sonoro”, en *XV Festival Nits d’Aielo i Art - Congreso: 100 años de Arte Sonoro Valenciano*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p. 386.

<sup>11</sup> MOLINA, Miguel. “El arte sonoro”, en *Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte*, Nº 1. Valencia: PUV, 2008. p.3.

Tirant lo Blanc (Jaume Bored): <i>Guitarra-polla que se corre sobre el respetable</i> , 2009
Hajnal Nemeth: <i>Chance</i> , 2006
Pedro Martín Ureta: <i>Guitarra hecha de árboles</i> , 1980
Gabriel Delgado: <i>Silla-guitarra</i> , 2012

#### OBRAS EN LAS QUE LO SONORO PREVALECE SOBRE LO VISUAL

Phill Niblock: <i>Directo en Roulet TV</i> , Nueva York, 2000
Jimi Hendrix: <i>EXP</i> , 1977
Adolfo Núñez: <i>Jurel</i> , 1994
Lou Reed: <i>Metal Machine Music</i> , 1975
Phill Niblock: <i>Stosspeng</i> , 2009
Essl: <i>Sequitur VIII for electric guitar and electronics</i> , 2009
José Manuel Berenguer: <i>Makina2</i> , 1996
Sugimoto, Taku: <i>Tori</i> , 2001
José Iges: <i>Dylan in between</i> , 2001



Portada del CD de Phill Niblock, *Touch Strings*, Touch Music MCPS, 2009.

#### OBRAS EN LAS QUE LO SONORO Y LO VISUAL TIENEN LA MISMA IMPORTANCIA

Scelsi: <i>Ko-Tha</i> , París, Salabert, 1967
Helmut Lachenmann: <i>Salut für Caudwell</i> , 1977
Rhys Chatham: <i>Guitar Trio</i> , 1977
Rhys Chatham: <i>A Crimson Grail</i> , 2005
Glenn Branca: <i>Symphony 5</i> , New York, 1984
Fausto Romitelli: <i>Trash TV Trance</i> , 2002
Lee Ranaldo: Actuación en Spaceland, 2009
Niño de Elche y Fernando Junquera (Negro): <i>Canción del levantao</i> , 2015
Gustavo Matamoros: <i>Stone Guitars</i> , 2005
Jimi Hendrix: <i>Wild Thing Live</i> , Monterey, ( <i>Feedback</i> ), 1967
Sonic Youth: <i>Teenage Riot</i> , en directo, Belfort, Eurockéennes, 2005
Enjambre de Guitarras: <i>Improvisación 26-06-2011</i> , 2011
Federico Barabino: <i>Electric guitar + no input mixer</i> , 2009
Steve Reich: <i>Electronic Counterpoint</i> , Brooklyn Academy of Music, Nueva York, 1987
Mestres Quadreny: <i>Tres Cànones en Homenatge a Galileu</i> , 1965
Ertorteguy, Valente y Fukuda: <i>Cargo. Room-sized electric guitar</i> , 2011



Douglas Henderson, *Play back. no rewind button.*



Jimmy Page, *Guitar solo with violin bow*, 1967.

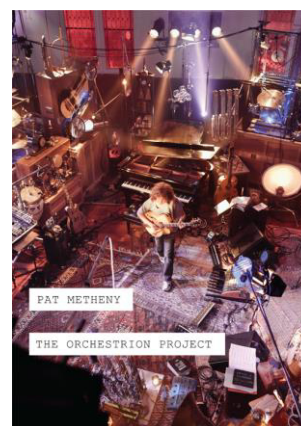
Panhuysen: <i>A master of Strings</i> , 1991
Douglas Henderson: <i>Play back. no rewind button</i> , 2008
Keith Rowe: <i>Power of Making</i> , 2001
Jimmy Page: <i>Guitar solo with violin bow</i> , 1967
Bedford: <i>You Asked for It</i> , 1969
Eduardo Polonio: <i>Rabelaisiennes</i> , 1969
Cruz De Castro: <i>Algo</i> , 1973
Ramón Ramos: <i>Declinaciones</i> , 1973
Javiar Darias; <i>Alogías, tema y variaciones</i> , 1979
Cèleste Boursier-Mougenot: <i>From here to ear</i> , 2008
Rubén D'hers: <i>Cascada</i> , 2011
Remko Scha: <i>The Machines</i> , 1980
Douglas Henderson: <i>Stop</i> , 2007
Christoph Rothmeier: <i>re-guitar</i> , 2008
David Byrne: <i>Guitar Pedals</i> , 2010
Manuel Rocha: <i>La tension Extendida</i> , 2013.
Tammen: <i>Endangered guitar</i> , 2005
Christian Marclay: <i>Guitar Drag</i> , 2000
Jorge Barroso (Bifu) y Alex Peña: <i>Martinete para serrucho</i> , 2010
Linda Manzer: <i>Pikasso Guitar</i> , 1984
Mauricio Kagel: <i>Repertoire</i> , 1970
Otomo Yoshihide: <i>Guitar solo</i> , 1994
Herma Auguste Wittstock: <i>Duo Braunschweig</i> , 2003
Raúl Cantizano y Santiago Barber: <i>Bulos y tanguerías. Tercera acción</i> , 2008
Eric Singer: <i>Guitarbot</i> , 2002
Carlos Corpa: <i>Automatic Noise Ensemble</i> , 2005
The Dare: <i>Guitar played by robot</i> , 2008
Pat Metheny: <i>The Orchestration Project</i> , 2012
Ben Vautier, <i>Living Sculpture</i> , 1962
Julio Adán: <i>Ecografía (La menor)</i> , 2011
Jimi Hendrix: <i>Wild Thing Live</i> (acción con el amplificador) 1967
Dissonoisex: <i>Sonanismo</i> , 2006
Christian Marclay y Yoshiko Chuma: <i>Phonoguitar</i> , 1982
Agustín Castilla-Ávila: <i>A Piano Piece for Guitar Players</i> , 2007
Truna: Actuación de Jop en Nits d'Aielo i Art, 2014



Rubén D'hers, *Cascada*, 2011.



Carlos Corpa, Automatic Noise Ensemble, 2005.



Pat Metheny, *The Orchestration Project*, 2012.

Garlo: <i>Vent de guitares</i> , 1995
Wewantoseeninjas: <i>moog circuit bending challenge barbie guitar</i> , 2010
The Rotators: <i>testing: Broadcast &amp; Bent Guitar</i> , 2008
CDBarbuto: <i>Circuit Bent: PaceMaker Guitar</i> , 2007
Fela Borbone: <i>Guitarroide ukelelesco</i> , Jijón, LABoral, 2010
Joe Jones: <i>Guitar</i> , guitarra, soporte metálico y motor eléctrico, 1973
Llorenç Barber: <i>Música a distancia</i> , 1979
Mellinger, Kushleyev y Kumar: <i>Quadrotors</i> , 2012
Mauricio Kagel: <i>Zwei-Mann-Orchester</i> , 1973
Nicolas Collins: <i>Killed in a Bar</i> , 1981
Nicolas Collins: <i>Level Guitar</i> , 2002
Richard Garet: <i>Guitar Heroes</i> , 2010
Mat Rogalsky: <i>Discipline</i> , 2011
Arcangelo Constantini: <i>Speaker Strings</i> , 2015



Garlo, *Vent de guitares*, 1995

Sin pretender ninguna legitimación estadística, podemos observar cómo en la mayoría de los casos se establece un equilibrio entre los componentes visuales y sónicos que, como hemos dicho, es muy propio del arte sonoro.

Es curioso que el segundo grupo en cantidad de obras sea aquel en el que prevalece lo visual sobre lo sonoro, lo que no deja de sorprender al tratarse de obras que tienen como punto de partida la guitarra, un instrumento musical. Como hemos referido en el capítulo 1, la guitarra tiene una potentísima cualidad icónica.

El grupo menos numeroso es aquel en el que lo sonoro prevalece sobre lo visual, siendo muchos de los ejemplos comprendidos en éste pertenecientes al patrón “guitarra concreta”. (Cabría cuestionarse si las obras susceptibles de ser interpretadas en directo y con intérprete y que hemos incluido en este grupo, podrían ser reubicadas, según el caso, para pasar a formar parte del grupo en el que lo sonoro y lo visual tienen la misma importancia).

De todo ello podemos concluir que efectivamente lo intermedia abunda en las obras que hemos estudiado.

“La música no es lo que oyes o escuchas, sino todo lo que acontece”<sup>12</sup>

<sup>12</sup> George Bretch, en SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios*: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013, Granada: Centro José Guerrero, 2013, p. 20.

### 3.4. DESTRUCCIÓN

Como hemos apuntado, entre los alumnos de John Cage en la New School of Social Research de Nueva York se instauró la práctica de crear obras musicales como conjuntos de instrucciones en las que se proponían acciones con lenguaje verbal y no solfístico. Precisamente, atendiendo a la cronología de las obras a las que dedicamos nuestro estudio, una de las primeras en acontecer es una pieza de acción basada en instrucciones verbales: *Block Guitar Piece*, de Robin Page. Shaw-Miller nos revela las instrucciones:

“...*Block Guitar Piece* pide al *performer* que use los pies en lugar de las manos para producir el sonido. El *performer* debe dar patadas al instrumento hasta sacarlo del escenario, sacarlo fuera del auditorio, dar una vuelta a la manzana (de ahí su título), volver al auditorio, y volver al escenario, habiéndolo llevado “de paseo”. Esto recuerda a Paik y a Klee, y el destino similar de otra guitarra en la película de Luis Buñuel *L’age d’or* (1930). Este tipo de aproximaciones hacen de los instrumentos más que meros transmisores de música; a través de estos trabajos, los instrumentos se convierten en objetos escultóricos, puntos de fijación y fetiches”<sup>13</sup>

Esta misma cita nos lleva a algunos de los antecedentes de destrucción de instrumentos en el siglo veinte, pero de antaño viene el que la destrucción sea contemplada como algo estético. Nerón ante el incendio de Roma (que algunos historiadores le atribuyen):

“Nerón estuvo contemplando el fuego desde lo alto de la torre de Mecenas, *encantado*, según dijo, *de la hermosura de la llama*, y vestido en traje de teatro cantó al mismo tiempo *la toma de Troya*.”<sup>14</sup>

Retomando el texto de Shaw-Miller, podemos puntualizar que según nos indica Miguel Molina, el instrumento que se destruye en la película de Buñuel es un violín y no una guitarra:

“...mientras se oye la *Sinfonía n° 4* de Félix Mendelssohn, un viandante va caminando y dando golpes a un violín roto. El violín, otro instrumento clásico, pervertido y arrastrado por la mundanidad de una calle, caído en lo más bajo, tocado ya no por un arco sino por un pie. Este film arremetía contra la burguesía, su falsedad, sus prejuicios y su auto-represión bajo una imagen falsa liberal. Todo esto llevó a que en el estreno destruyeran los asistentes la pantalla y la exposición de cuadros surrealistas. Es la burguesía desvelada que golpea con otro pie a aquellos que rompieron su violín, sus instrumentos de ocultación y orden.”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> SHAW-MILLER, Simon, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, pp.141-142.

<sup>14</sup> SHAW-MILLER, Simon, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, pp.141-142.

<sup>15</sup> MOLINA, Miguel, “Ecos del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española”, en *MASE, I muestra de arte sonoro español*, Senxperiment, Lucena y Córdoba: Weekend Proms, 2006.





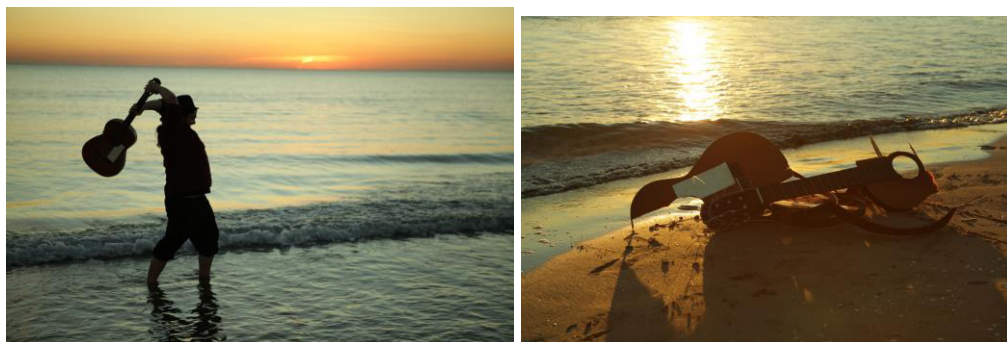
Fotograma de *L'age d'or* de Luis Buñuel<sup>16</sup>

Como vemos el significado que atribuye Molina al pataleo al violín es arremeter contra la burguesía. Pero si sustituimos el violín por una guitarra, la cosa puede cambiar bastante. La guitarra no simboliza a la burguesía, sino, en opinión de muchos (y como se publicó en la revista que editaba Picasso y a la que nos referimos en nuestro epígrafe 1.7), a lo popular. Con todo, nada indica que esa fuera la intención de Page, y Stewart Home nos habla del clima de enorme tensión política de esos momentos:

“...era el mismo día en que todo el mundo estaba acongojado por el punto crucial de tensión nuclear entre Kennedy y Kruschev durante la crisis de Cuba”.<sup>17</sup>

Otro punto de partida imprescindible en la destrucción de instrumentos es el Manifiesto dadaísta de Tristan Tzara, de 1924, en el que se lee: “MÚSICOS ROMPAN SUS INSTRUMENTOS CIEGOS en el escenario”<sup>18</sup>.

Lorca en *Historia de este gallo* (1928) refiriéndose al gallo escribe: “Poema de quien rompe una guitarra sobre el mar al amanecer”



Acción realizada por Iker Fidalgo<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> BUÑUEL, Luis, *L'age d'or*, [imagen en línea], consulta: 15-09-2015, <http://lbunuel.blogspot.com.es/2015/01/las-bandas-sonoras-de-las-peliculas-de.html>.

<sup>17</sup> HOME, Stewart, *El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*, Barcelona: Virus, 2002, p. 115.

<sup>18</sup> TZARA, Tristan, *Proclamación sin pretensión*, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifiestodada2.html>.

<sup>19</sup> Esta referencia ha sido restituida como arte de acción dentro del Proyecto I+D del Laboratorio de Creaciones Intermedia: Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica



Nos hemos referido a destrucciones de guitarra en el entorno de la música rock en los años sesenta en nuestro capítulo. Añadiremos aquí que algunos de los grupos que destruían guitarras experimentaron una especie de fiebre de la destrucción y comenzaron a destruir otros elementos del escenario de concierto relacionados con ella, in crescendo, en un fenómeno que podríamos llamar **destrucción expandida**. Los siguientes ejemplos servirán para la dar fe de la escalada de la destrucción que protagonizaron algunos grupos de Rock desde finales de los años sesenta hasta principios de los ochenta.

Ritchie Blackmore, guitarra solista de Deep Purple, en su actuación de 1974 en el Ontario Speedway de California, destruyó tres guitarras, voló varios amplificadores, arrojó desde el escenario en caída de varios metros otros dos amplificadores y una etapa de potencia, además de tocar la guitarra con el muslo y con el pie y someter a varias de ellas a algunos saltos mortales. Al observar el video percibimos que no es solo algo visual, sino que él considera que hace música mientras sucede todo eso. Vive una especie de éxtasis<sup>20</sup>.



Ritchie Blackmore: California Jam, Ontario Speedway, 1974<sup>21</sup>.

The Plasmatics llegaron aun más lejos en 1980, cuando tras un concierto al aire libre en Nueva York volaron todo el escenario. Wendy O. Williams impactó un Cadillac contra él, conduciendo a toda velocidad y saltando segundos antes de la colisión. Se lesionó una cadera pero en la ambulancia que la trasladó al hospital dijo “I feel focking great”<sup>22</sup>, dejando claro que el contratiempo estaba de sobra compensado con el premio.

---

española y su contribución a la historia de la performance europea. Concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2014-58869-P). La acción fue realizada por Iker Fidalgo,

<sup>20</sup> DEEP PURPLE, *Space Trickin*, California Jam, Ontario Speedway, 1974, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=GAUJoZvj0qE>.

<sup>21</sup> DEEP PURPLE, *Space Truckin*, California Jam, Ontario Speedway, 1974, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=GAUJoZvj0qE>, [imagen capturada del video].

<sup>22</sup> WILLIAMS, Wendy O. and the PLASMATICS, *Live in New York*, 1980, [en línea] consulta 30-5-2012, <http://www.youtube.com/watch?v=EhLUNP7Wlk8&feature=related>.



Wendy O. Williams & the Plasmatics: *Live in N.Y.*, 1980<sup>23</sup>.

De entre todas las destrucciones de guitarras que se han dado sobre escenarios de rock, quizá la más célebre sea la de Jimi Hendrix prendiendo fuego a su Fender Stratocaster en Monterey en 1967. Si analizamos su pista de audio encontraremos que contiene sonidos difíciles de explicar y conciliar con las imágenes que vemos:

Hendrix afinaba su guitarra un semitono bajo, es decir, con la primera cuerda en Mi bemol. Así la dispuso también en este concierto y por ello los acordes en *Wild Thing* se ven como La, Re, Mi, pero suenan La bemol, Re bemol, Mi bemol. Cuando dispone la guitarra sobre el suelo suena varias veces el Re bemol correspondiente a la cuarta cuerda según su afinación. En el momento en el que le prende fuego aparece un Re becuadro que no se puede explicar como nota ni como armónico. Esa nota corresponde a la cuarta cuerda de una guitarra que no ha sido afinada un semitono baja. Cuando la golpea contra el suelo suena un Mi becuadro que sólo podríamos justificar si estuviera cogiendo la guitarra por el primer traste. Pero cuando la guitarra se parte en dos y se pierde la tensión de las cuerdas, sigue sonando un afinado Mi becuadro, con las cuerdas alejadas de la pastilla y sin ninguna tensión, en varias ocasiones, hasta que se queda sonando de continuo para fundirse al final con los aplausos del público.

En un vídeo recopilatorio de destrucciones de guitarras de Pete Townshend se puede observar en el minuto 4:18 como otro guitarrista rasga acordes en su guitarra cada vez que Townshend le propina un golpe a la suya para obtener un efecto parecido al del referido vídeo de Jimi Hendrix.

Lo cierto es que todas esas imágenes (y esos sonidos) se mitificaron y se mistificaron y desde entonces la destrucción de guitarras se ha ido extendiendo hasta convertirse en un tópico. En internet podemos encontrar webs y vídeos dedicados a temas como *rankings*<sup>24</sup>, concursos<sup>25</sup> o *slide-shows*<sup>26</sup> de destrucciones de guitarras. Hay

---

<sup>23</sup>WILLIAMS, Wendy O. and the PLASMATICS, *Live in New York*, 1980 [en línea] consulta 30-5-2012 <http://www.youtube.com/watch?v=EhLUNP7Wlk8&feature=related>. [imagen capturada del video],

<sup>24</sup> Guitar Smashing Top 10, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=Ydhd17A5Jec>

<sup>25</sup> **Guitar Smashing Contest**, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=MDIAUfJo7SM&feature=related>

<sup>26</sup> Slide Show Guitar Destruction, [vídeo en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.parade.com/celebrity/slideshows/guitar-smashing/06.html>

hasta un record Guinness, que ostenta Matthew Bellamy del grupo Muse por haber roto 140 guitarras en gira<sup>27</sup>.

Ante todo este panorama nos es grato contemplar cómo Arman construye a partir de instrumentos destruidos.



Arman, *Estimation*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Instrument destruction en Wikipedia, [en línea], consulta: 15-09-2015, [https://en.wikipedia.org/wiki/Instrument\\_destruction](https://en.wikipedia.org/wiki/Instrument_destruction).

<sup>28</sup> ARMAN, *Estimation*, [imagen en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.invaluable.com/artist/arman-i2kd4nshcf>.

### 3.5. EL INTÉRPRETE ¿QUIÉN ES? ¿DÓNDE ESTÁ? ¿CUÁL ES SU RELACIÓN CON EL INSTRUMENTO?

La relación cuerpo del intérprete-guitarra, es decir, la forma en la que se coge el instrumento, está alterada con respecto a los cánones ortodoxos en muchas de las tendencias estudiadas en este trabajo. ¿Existe algo así como un canon? ¿Hay formas convencionales de aproximación física al instrumento? Sí que las hay. Estos cánones los podemos encontrar en métodos para aprender guitarra antiguos y modernos, ya que muchos de ellos dedican una parte a la postura que debe adoptar el músico para poder sacar rendimiento correcto a sus esfuerzos de aprendizaje e interpretación. Pero suelen hacer referencia exclusivamente al mundo de la guitarra clásica. Hoy en día, todo este tipo de sabios consejos para aprendices de cualquier estilo de guitarra se pueden encontrar también en Internet<sup>29</sup>.

Además podemos acudir a imágenes de figuras destacadas de la guitarra para observar sus posturas en el momento de la interpretación.

Una de las posibilidades más frecuentadas es la coger la guitarra en bandolera y tocar de pie, típica postura para guitarra eléctrica y a veces también para guitarra acústica.

Si observamos a Eric Clapton tocando su guitarra, veremos que no hay diferencias sustanciales con la postura que adopta Karlheinz Essl aunque sus resultados sonoros sean bastante dispares.



Eric Clapton<sup>30</sup>.



Karlheinz Essl<sup>31</sup>.

Pero si nos fijamos en Keith Rowe, nos daremos cuenta de que su técnica es completamente diferente. Y el punto de partida es precisamente la relación con el instrumento.

---

<sup>29</sup> EMAGISTER, *Curso de guitarra*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.emagister.com/curso-guitarra/posicion-correcta-tocar>.

<sup>30</sup> Eric Clapton, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.fotonostra.com/albums/celebres/ericlapton.htm>

<sup>31</sup> Karlheinz Essl, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=cpR9cRNkcRk>



Keith Rowe con su guitarra apoyada sobre una mesa<sup>32</sup>.

Vamos a proponer a continuación una ordenación de diferentes posibilidades en la relación instrumento-intérprete, de mayor a menor cumplimiento de los cánones sobre la postura correcta a la hora de tocar la guitarra. No seguirá necesariamente un orden cronológico. En realidad lo que vamos a plantear es una especie de viaje de distanciamiento entre el ejecutante y la guitarra.

Comenzaremos por señalar que en algunos de los ejemplos la heterodoxia no está en la relación instrumento-intérprete y ésta no queda alterada. Ya nos hemos referido a Essl, pero podemos pensar en los guitarristas de Phill Niblock, que gestualmente tocan de manera convencional, aunque producen su sonido con el empleo de un e-bow, que es un artilugio electrónico que mantiene la nota sonando ininterrumpidamente hasta que se acaba su pila.

Pero si pensamos en los músicos de Glenn Branca nos puede surgir una duda. ¿Quién es en este caso el intérprete? ¿Los que tocan la guitarra y siguen las indicaciones del director o quien da las indicaciones pero no toca ningún instrumento? Si escogemos la segunda opción, podemos estar ante un caso de “guitarra a distancia”. Como ya se ha dicho a lo largo de las páginas de este trabajo, las tendencias se pueden superponer.

Sin duda, César López y su *Escopetarra* pertenecen a este primer grupo en el que no se altera la relación habitual.

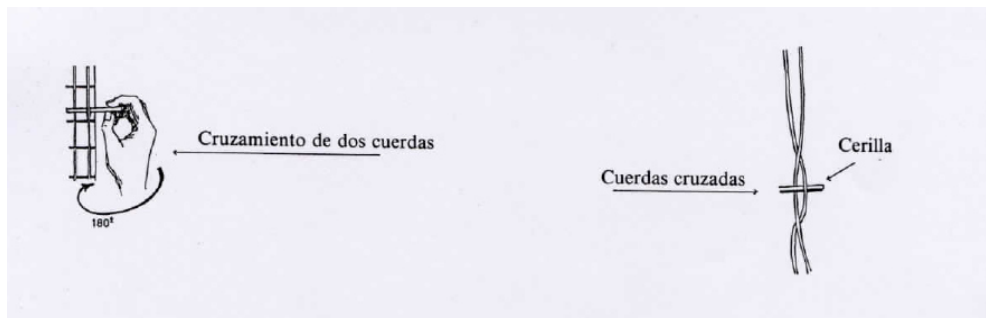


César López, *Escopetarra*, Bogotá, 2003<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> ROWE, Keith *Power of Making*, Londres, Sound 323, 2001 [video en línea] consulta: 24-05-2012 <http://vimeo.com/27117055>, [imagen capturada del video].

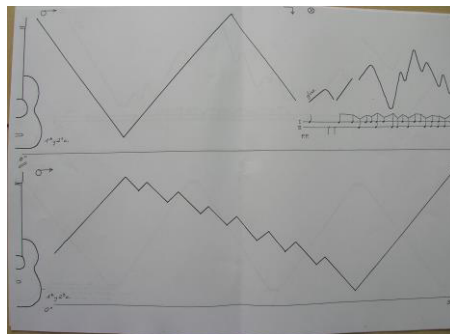
Pasemos ya a comentar situaciones en las que dicha relación ya no es canónica:

1 – **El ejecutante sujeta la guitarra en posición habitual pero ataca sus cuerdas con objetos inusuales o los interpone entre sus cuerdas.** Podemos pensar en la obra *Rabelaisiennes* de Eduardo Polonio.



Partitura de *Rabelaisiennes*, de Eduardo Polono, 1969<sup>34</sup>.

2 – **El intérprete sujeta la guitarra, pero ésta se halla en posición diferente a la normal.** En este grupo podríamos situar la obra *Declinaciones* de Ramón Ramos, porque en ella son las piernas del músico las que sujetan la guitarra, que se halla en posición horizontal y hace de superficie deslizante para la bola de dos centímetros de diámetro que requiere la pieza.



Partitura de *Declinaciones*, para guitarra, de Ramón Ramos<sup>35</sup>.



Guitarra y bola de 2 cm<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> LOPEZ, César, *Escopetarra*, realizada por el Luthier Alberto Paredes, Bogotá, 2003, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.un.org/disarmament/education/Movies/ak47\\_guitar/](http://www.un.org/disarmament/education/Movies/ak47_guitar/), [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=xvB1FKAV10>.

<sup>34</sup> Partitura de *Rabelaisiennes*, de Eduardo Polonio, 1969, en FERRER-MOLINA, “Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa”, en *Actas del Congreso en el XIX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro y del 25 aniversario de la Asociación de Música Electroacústica de España*, Valencia 13 al 18 de noviembre de 2012, pp. 55-66, Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2013.p.60 (Ver anexo 2).

<sup>35</sup> RAMOS, Ramón, Partitura de *Declinaciones*, para guitarra, de Ramón Ramos, 1973,[fotografía de una fotocopia de la partitura manuscrita original].

<sup>36</sup> Guitarra y bola de 2 cm., *Declinaciones, para guitarra*, de Ramón Ramos, 1973



3 – El ejecutante no sujeta la guitarra. Para este grupo podríamos pensar en Keith Rowe, que fue el primero en dejar la **guitarra boca arriba sobre una mesa**<sup>37</sup>, de forma que se pueda acceder a las cuerdas y atacarlas con toda clase de objetos. La guitarra en este punto queda des-sexualizada y parece más bien que se halla en una mesa de operaciones.

4 – El músico no sujeta la **guitarra**, que está situada **sobre una mesa, pero ésta se halla con las cuerdas hacia abajo**, de forma que son inaccesibles. Para esta situación, contamos con un proyecto propio: *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*. En ella es la vibración de la mesa, provocada por un motor eléctrico la que se encarga de aportar la fricción a las cuerdas para que suenen. El intérprete desliza la guitarra por encima de la superficie de la mesa buscando diferentes situaciones sonoras.

5 – **El ejecutante está en contacto con la guitarra, pero la destruye**. En este grupo contamos con varios ejemplos. Pete Townshend las destroza contra el suelo; Jimi Hendrix termina haciendo lo mismo, pero antes le ha prendido fuego; Wendy O. Williams la sierra hasta dividirla en dos.



Wendy O. Williams and the Plasmatics, *Butcher Baby*, 1980<sup>38</sup>.

6 – **El artista dispone el sistema y abandona el lugar**, dejando que los elementos hagan solos su trabajo. Tenemos para este grupo la obra *Bulos y tanguerías* de Barber y Cantizano. La obra *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora* también podría pertenecer a este grupo si se decide actuar de esta manera en una de sus presentaciones.



Raúl Cantizano, y Santiago Barber, *Bulos y tanguerías. Tercera acción*, Octubre Centro de Cultura Contemporánea, Valencia, 2010<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Ver nota al pie 53, capítulo 2.

<sup>38</sup> WILLIAMS, Wendy O. and the PLASMATICS, *Butcher Baby*, Stiff Records, 1980, [imagen en línea], consulta: 15-09-2015, <http://streptos-music.noblogs.org/files/2010/12/wow-sawing-guitar.jpg>, [video en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=X1gmbBrRoEs&feature=related>.

7 – El ejecutante toca la guitarra pero en los momentos de la grabación de los materiales. A partir de ahí el proceso consiste en la **manipulación del audio grabado**.

8 – **El intérprete no toca la guitarra, sino que dispone de mecanismos a distancia para intervenir sobre ella.** Podemos pensar para este grupo a la obra *Zwei-Mann-Orchester*, de Mauricio Kagel, o en *Música a distancia* de Llorenç Barber. También en *Guitar Drag* de Christian Marclay, quien se dedica a conducir el automóvil al cual está atada la guitarra.



Wilhelm Bruck y Matthias Würsch interpretan *Zwei-Mann-Orchester*, de, Mauricio Kagel, Basel, Tinguely Museum, 2011<sup>40</sup>.

9 – **El compositor delega en ejecutantes no humanos.** Es el caso de *From here to ear* de Céleste Boursier, en el que se deja a los pájaros la responsabilidad de accionar los elementos sónicos. También podemos pensar en ejecutantes electrónicos, como el caso del *Automatic noise ensemble* de Carlos Corpa, en el que es un robot antropomórfico quien toca la guitarra. Joe Jones y Rubén D'hers recurren a motores eléctricos.



Céleste Boursier-Mougenot, *From here to ear*, París, Galería Xippas, 2008<sup>41</sup>.

10 – **Sí que hay ejecutante, pero no hay guitarra.** A *Piano Piece por Guitar Player* de Agustín Castilla-Ávila es un ejemplo claro para este grupo.

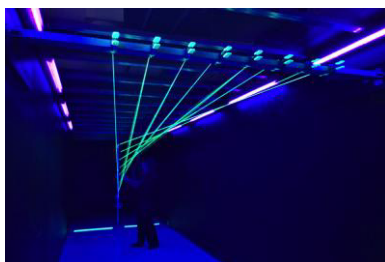
---

<sup>39</sup> CANTIZANO, Raul y BARBER, Santiago, *Bulos y tanguerías. Tercera acción*, Octubre Centro de Cultura Contemporánea, Valencia, organizado por Sinberifora Asociación Cultural, 2010, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.youtube.com/watch?v=fkJa-CHqll0&feature=related>, [imagen capturada del vídeo].

<sup>40</sup> Wilhelm Bruck y Matthias Würsch interpretan *Zwei-Mann-Orchester*, de, Mauricio Kagel, Basel, Tinguely Museum, 2011, [vídeo en línea] consulta 30-05-12, <http://www.youtube.com/watch?v=oM5SttMyuIE>, [imagen capturada del vídeo]. CENGAGE LEARNING, “Mauricio Kagel” en *Enciclopedia.com*, [en línea] consulta 30-05-12, <http://www.encyclopedia.com/doc/1O76-KagelMauricio.html>

<sup>41</sup> BOURSIER-MOUGENOT, Céleste, *From here to ear*, París, Galería Xippas, 2008, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://designthatmakesmebreathe.blogspot.com.es/2011/06/celeste-boursier-mougenot.html>.

11 – **El ejecutante es el público.** Para esta situación contamos con los ejemplos de la *Cargo: Room-sized electric guitar* de Ertorteguy y sus colaboradores y con *Play back. No rewind button*, de Douglas Henderson, en la que los visitantes caminan por encima de las cuerdas.



Marcelo Ertorteguy, Sara Valente Y Akahiro Fukuda,  
*CargoGuitar (Room-sized electric guitar)*, Kobe, Kobe Biennale, 2011<sup>42</sup>.

12 – **No hay ejecutantes.** Pensemos en la obra *Stop*, también de Henderson, o en *Chance*, de Hajnal. ¿Aquí podríamos considerar al público como ejecutante? ¿Sería el ejecutante su memoria sónica? ¿Y la obra *Guitarra hecha de árboles*? ¿Quién sería el ejecutante en este caso?



Douglas Henderson, *Stop*. Berlin, Daadgalerie, 2007<sup>43</sup>.

13 – **El performer no es el controlador de la obra, sino el controlado.** Arthur Elsenaar en la obra de Remko Scha *Arthur And The Selenoids* sería el ejemplo paradigmático.



<sup>42</sup> ERTORTEGUY, Marcelo, VALENTE, Sara y FUKUDA, Akahiro,  
*CargoGuitar (Room-sized electric guitar)*, Kobe, Kobe Biennale, 2011, [imagen en línea] consulta 15-09-2015, <http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/17393/marcelo-ertorteguy-sara-valente-takahiro-fukuda-room-sized-electric-guitar.html>.

<sup>43</sup> HENDERSON, Douglas, *Stop*. Berlín, Daadgalerie, 2007, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://soundart.zkm.de/en/stop-2007-douglas-henderson/>.

Arthur Elsenaar en *Arthur and the Selenoids* de Remko Scha, Linz, Ars Electronica, 1997<sup>44</sup>.

Comparemos ahora una imagen de Andrés Segovia tocando la guitarra con todas las posibilidades enumeradas:



Andrés Segovia<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> SCHA, Remko, *Arthur and the selenoids*, Linz, Ars Electronica, 1997<sup>44</sup> [ vídeo en línea] consulta: 15-09-201, [imagen capturada del video], <http://www.youtube.com/watch?v=ogallrd33Js>.

<sup>45</sup> Andrés Segovia, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.kalipedia.com/fotos/guitarrista-andres-segovia.html?x=20070822klpartmsc\\_290.ies](http://www.kalipedia.com/fotos/guitarrista-andres-segovia.html?x=20070822klpartmsc_290.ies).

### 3.6. ORTODOXIA Y HETERODOXIA ¿QUÉ ES LO NUEVO EN LO VIEJO? ¿QUÉ ES LO VIEJO EN LO NUEVO?

Durante el siglo XX se puede observar cómo algunos de los inventos, descubrimientos y propuestas relacionadas con la guitarra pasan de ser excepciones, y en algunos casos incluso rechazados, a convertirse en lo habitual. Nos hemos referido a las primeras guitarras eléctricas, pero hay episodios notables en este sentido que comentaremos más adelante.

Según refieren Evans y Evans en su libro *Guitars*, el sonido buscado en los primeros ensayos de amplificación de guitarra con caja armónica era el correspondiente a la guitarra acústica, por lo que quienes los practicaban se frustraban al obtener un sonido mucho más blando y carente de los armónicos agudos que caracterizan a esa guitarra.<sup>46</sup> No fue hasta que se transformó aquel “error” en virtud que se popularizó y triunfó comercialmente la guitarra eléctrica, consolidándose ese sonido blando como el estándar en el guitarra *jazz*. Vemos aquí un primer ejemplo de paso de heterodoxia a ortodoxia. Pero contamos con algunos más.

La posición en la que tradicionalmente se tocaba la guitarra flamenca era la que podemos apreciar en la siguiente imagen.



Juan Breva y Paco Lucena<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> EVANS, Tom y EVANS, Mary, *Guitars: from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press Ltd., 1977. p.341

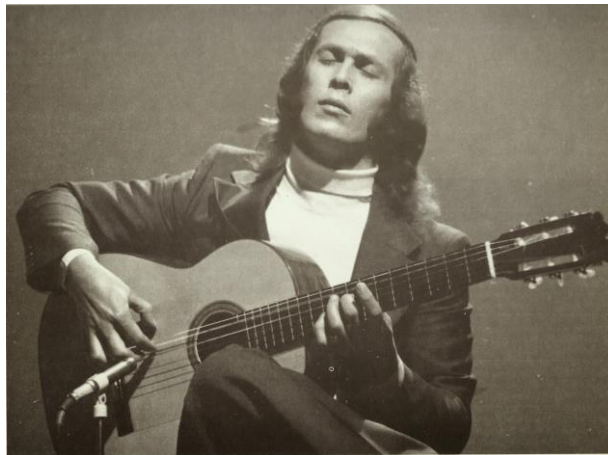
<sup>47</sup> Juan Breva y Paco Lucena, [imagen en línea] consulta: 15-05-2015, <http://www.flamencopolis.com/archives/282>.

Esa fue la posición en la que nuestro guitarrista flamenco más laureado, Paco de Lucía, dio los conciertos en su juventud.



Paco de Lucía<sup>48</sup>.

Unos años más tarde, pensó que tendría mayor libertad de movimientos en ambas manos si apoyaba la guitarra sobre su muslo derecho mientras cruzaba esa pierna apoyando tobillo derecho sobre rodilla izquierda. Esa posición fue muy criticada inicialmente. Sin embargo, hoy en día corresponde a la postura más ortodoxa del guitarrista flamenco.



Paco de Lucía<sup>49</sup>.

En el mundo de la guitarra clásica, la técnica de mano derecha más extendida era la que utilizaba Andrés Segovia. Buscando una perpendicularidad entre los dedos de la mano derecha y las cuerdas de la guitarra, se torcía la muñeca. El pulgar quedaba completamente extendido y los movimientos de los dedos de la mano derecha partían de la articulación metacarpofalángiana (nudillos).

---

<sup>48</sup> Paco de Lucía, [vídeo en línea] consulta: 15-05-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=F4rGQ7gKYx0>, [imagen captura del vídeo].

<sup>49</sup> Paco de Lucía, [imagen en línea] consulta: 15-05-2015, <http://theflamencoworld.com/biografias/cadiz/paco-de-lucia/>.





Andrés Segovia<sup>50</sup>.



Francisco Tárrega<sup>51</sup>

Uno de sus principales discípulos, el valenciano José Tomás, quien había venido utilizando la técnica de su maestro, durante un periodo de su vida en el que tuvo que llevar una escayola en el antebrazo y mano derechos como consecuencia de una rotura, quiso seguir estudiando. Para ello se vio forzado a adoptar una posición de la mano oblicua a las cuerdas de la guitarra, ya que no podía torcer la muñeca, y a hacerla funcionar con los movimientos propios de asir, que le son más naturales a la mano, partiendo ahora el movimiento principalmente de la articulación interfalangiana proximal (entre la primera y segunda falanges)<sup>52</sup>.

Hoy en día esa técnica está mundialmente extendida en el mundo de la guitarra clásica y es utilizada por guitarristas de fama internacional como David Russell, discípulo de José Tomás.

<sup>50</sup> Andrés Segovia, [imagen en línea] consulta: 15-05-2015, [http://www.icollector.com/Andres-Segovia\\_i11545708](http://www.icollector.com/Andres-Segovia_i11545708).

<sup>51</sup> Francisco Tárrega, [imagen en línea] consulta: 15-05-2015, <http://www.last.fm/es/music/Francisco+Tarrega+images/d755460ba7b249a3983a2bce9e4b5963>.

<sup>52</sup> PAYÁ, José, comunicación personal por e-mail, recibido el 28 de septiembre de 2015, (Anexo 8).



Russell explicando la técnica de mano derecha<sup>53</sup> Posición de mano derecha de David Russell<sup>54</sup>

Hemos narrado tres casos paradigmáticos del mundo de la guitarra del siglo XX (y en tres ámbitos diferentes) de cómo lo heterodoxo puede llegar a convertirse en ortodoxo.

Sin embargo, mirando la páginas de este estudio puede llamar nuestra atención el hecho de que en algunos planteamientos muy innovadores la forma de producir el sonido se busca una estética musical absolutamente convencional, como por ejemplo, una canción archiconocida. Este tipo de planteamientos suele coincidir con retos de grupos de ingenieros. Podemos imaginar que desde su punto de vista seguramente opinan que es de esta forma como demuestran la perfección de sus cálculos y sus montajes. Pero desde la sensibilidad de un artista, podemos no terminar de estar de acuerdo con el resultado, ya que el premio obtenido tras tan gran esfuerzo es una canción que ya teníamos. Eso nos recuerda a las palabras de John Cage sobre los thereministas:

“Cuando Theremin nos proporcionó un instrumento con nuevas posibilidades genuinas, los thereministas se esforzaron al máximo por hacerlo sonar como un instrumento viejo, dándole un vibrato empalagoso y tocando con él obras maestras del pasado. Aunque el instrumento es capaz de una amplia gama de cualidades sonoras, obtenidas con un mero giro de su dial, los thereministas actúan como censores, dándole al público aquellos sonidos que piensan que le van a gustar. Se nos protege de nuevas experiencias sonoras.”<sup>55</sup>

Precisamente las máquinas son las que pueden tocar de manera que los humanos nunca podrán y viceversa. ¿No sería una buena idea pedir a músicos experimentales obras para esos montajes una vez comprobada su eficacia? De esta forma, obtendríamos un resultado heterodoxo en cuanto a estética musical a partir de un abordaje heterodoxo de la guitarra.

---

<sup>53</sup>David Russell Discusses the Tone & Feel of D'Addario Strings [video en línea] consulta 15-09-15, <https://www.youtube.com/watch?v=-RHR3QFqFM4> [imagen captura del vídeo].

<sup>54</sup> David Russell Discusses the Tone & Feel of D'Addario Strings [video en línea] consulta 15-09-15, <https://www.youtube.com/watch?v=-RHR3QFqFM4> [imagen captura del vídeo].

<sup>55</sup> CAGE, John, *The future of music – Credo*, [en línea] consulta 15-09-15. <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>

Pero no todo sucede en el mundo de las máquinas. César López compone un repertorio de canciones según cánones completamente ortodoxos para su muy heterodoxa “escopetarra”.

Es interesante observar, por otro lado, cómo desde mediados de los años sesenta hasta nuestros días, los músicos heterodoxos que han decidido tocar la guitarra apoyada en una mesa con las cuerdas hacia arriba (en muchos casos para atacar sus cuerdas con toda clase de objetos, tal y como hace Keith Rowe se han multiplicado y ahora son un grupo bastante numeroso. Esta peculiar aproximación a la guitarra cuenta con entrada en Wikipedia en inglés y en español en la que podemos encontrar la siguiente lista de guitarristas que responden a la categoría “guitarra preparada”:

“Derek Bailey, Glenn Branca, Scott Fields, Dominic Frasca, Fred Frith , GP Hall, Koka Nikoladze, Martín Irigoyen, Nikita Koshkin, Yuri Landman, Thurston Moore, Steve Parry, Lee Ranaldo, Keith Rowe, Marc Ribot, David Tronzo, Reynaldo Young.”<sup>56</sup>

Éstos son solo algunos de los más destacados, pero la lista hoy en día podría ser enorme. Algunos de los españoles que practican la guitarra preparada son:

Julio Camarena, Raul Cantizano, Ferrán Fagués, Eli Gras, Martí Guillem, Rubén Gutiérrez del Castillo, Fernando Junquera (Negro), Jon Mantzisor, Ramiro Molina, Javier Pedreira, Miguel Prado, Pablo Rega, Truna (Andrés Blasco).

¿No se habrá convertido esa manera de hacer música en algo ortodoxo? ¿No se trata a estas alturas de un estándar? ¿No será que disponemos ahora de un nuevo canon? Por supuesto que cada músico tiene su propia personalidad y que las posibilidades sónicas de esa manera de disponer los elementos son infinitas. Pero debemos estar hablando ya de una tradición y de líneas filogenéticas entre sus practicantes.

En cuanto a afinación, el mencionado Rowe, a la vez que introdujo toda una nueva manera de abordar el instrumento a principios de los años sesenta, tomó la firme resolución de no volver a afinar nunca más su guitarra<sup>57</sup>. Este planteamiento heterodoxo de la afinación contrasta fuertemente con el de Christian Marclay en su obra *Guitar Drag*. Entre el minuto 1:08 y el 1:13 del vídeo disponible en “ubuweb”<sup>58</sup> se escucha un arpeggio a través del cuál el artista nos demuestra su interés por mostrar a los espectadores la afinación ortodoxa de las cuerdas de la guitarra (que él no sabe tocar, por lo que deducimos que se ha molestado en conseguir que alguien se la afine). Esas notas son las únicas que se pueden escuchar salir de su guitarra, puesto que acto seguido la arrastra por el suelo traccionándola desde su camioneta produciendo los sonidos más heterodoxos<sup>59</sup>. Afinaciones ortodoxas se dan también en otras obras en las que se usa la guitarra de forma no convencional. Todas las notas de todos los instrumentos utilizados por Celeste Boursier-Mougenot en la presentación de su obra *From Hear to Ear* en La Casa Encendida correspondían a una acorde abierto de Mi mayor séptima (Mi, Sol#, Si,

<sup>56</sup> “Prepared Guitar”, [en línea] consulta: 15-09-2015, [https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared\\_guitar](https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared_guitar).

<sup>57</sup> Perfil de Keith Rowe en Discogs, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.discogs.com/artist/94502-Keith-Rowe>.

<sup>58</sup> MARCLAY, Christian, *Guitar Drag*, [video en línea] consulta 15-9-2015, [http://www.ubuweb.com/film/marclay\\_guitar.html](http://www.ubuweb.com/film/marclay_guitar.html).

Re)<sup>60</sup>. Cuando Matt Rogalsky dispone en su instalación *Discipline* doce guitarras eléctricas, cada una afinada en uno de los doce tonos de la escala temperada, nos está remitiendo al dodecafonismo.

Otras ortodoxias que van surgiendo de la heterodoxia las encontramos en los campos de la guitarra destruida y el de la guitarra instalada en combinación con la guitarra accionada por pequeños motores. Cada día aparecen más obras con estas características. Lo cual no es malo, sino todo lo contrario. Tal vez, si en su día hubiera parecido incorrecto que un segundo compositor escribiera para el pianoforte tras haberlo hecho ya el primero, nos hubiésemos quedado sin todo el repertorio pianístico.

Creemos que es muy positivo el afloramiento de patrones en el uso de la guitarra que hemos descrito y que seguirá dando grandes frutos combinando ortodoxias con heterodoxias y con nuevas ortodoxias.

---

<sup>59</sup> Entrevista a Nicolas Collins (Anexo 5).

<sup>60</sup> Grabación propia de audio.

Exposición *On & On*, La Casa Encendida, 2010, [video en línea] consulta 15-9-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=fWsgRDq7X1M>.

## **4. PROYECTOS PROPIOS**

## 4.1. *ESPECIES*

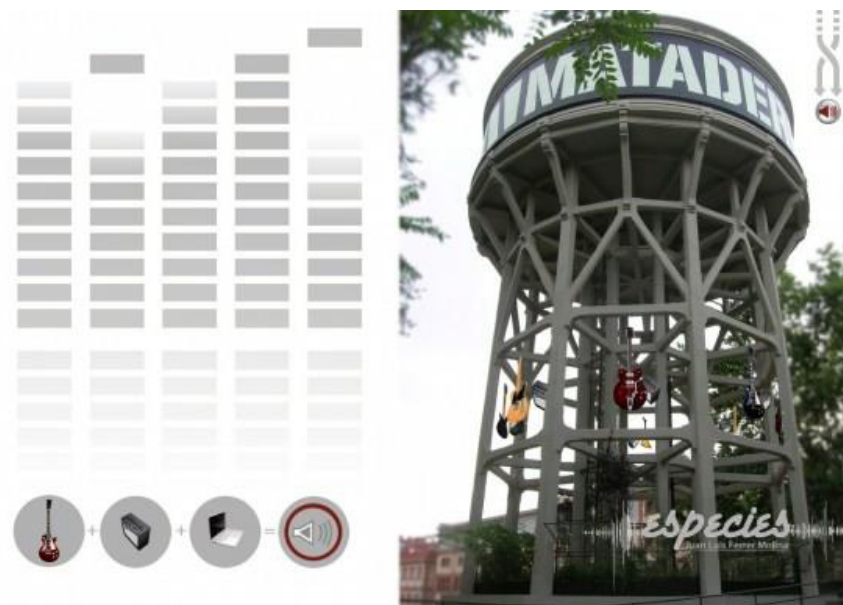
En relación con las tendencias heterodoxas de la guitarra: guitarra instalada, guitarra retroalimentada, guitarra destruida, y escultura sonora.

### INTRODUCCIÓN

*Especies* es un proyecto de instalación sonora creada *site specific* para el Depósito de Especies de Matadero-Madrid que fue presentado para la convocatoria de In-Sonora 2012.

Juega con los sonidos de *feedback* de guitarras eléctricas que penden de poleas automáticas, moviéndose por encima de las cabezas de los visitantes.

Las guitarras llevan acoplados unos rasgadores automáticos para sus cuerdas y están conectadas a amplificadores de última generación controlables por USB.



Ferrer-Molina, *Especies*, fotomontaje, 2011<sup>1</sup>

Se trata de una obra procesual que dura tanto como el tiempo que esté expuesta. Se contemplan la paulatina desafinación y el deterioro de los instrumentos como parte de la obra.

En ella hago uso de varios elementos que aparecen regularmente en mis propuestas como son la guitarra eléctrica (*Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*), la

---

<sup>1</sup> FERRER-MOLINA, *Especies*, fotomontaje de Jorge López, 2011.



retroalimentación o *feedback* (*Música de cámara*<sup>2</sup> y *Music from the Skype*<sup>3</sup>) y la electrónica (*Orquesta de juguetes sin pilas*<sup>4</sup>).

## DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

La música juega un papel muy importante en la construcción de identidades, tanto individuales como de grupos en nuestra sociedad<sup>5</sup>. Las músicas populares, sobre todo en sus vertientes *Rock* y *Pop* son las consumidas por mayor número de personas. Dentro de estas músicas la guitarra eléctrica ocupa un papel hegemónico.

Desde su invención en los años 30 ha ido superponiendo capas de significación hasta convertirse en un potentísimo icono. Cada subcultura urbana se identifica con ciertos tipos de música y tiene su modelo de guitarra eléctrica idealizado. Son objetos de deseo, mitos, tótems. Autores como McSwain<sup>6</sup>, Firth<sup>7</sup> o Vila<sup>8</sup> han estudiado éstos fenómenos.



Fender Stratocaster tatuada en antebrazo<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> FERRER-MOLINA, *Música de cámara*, 08-06-2013, Festival Vociferio. Carme Teatre, Valencia, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iGf1Y8mfiGw>.

<sup>3</sup> FERRER-MOLINA, *Music from the Skype*, 25-07-201, Espacio Menosuno, Madrid, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://vimeo.com/36553057>.

<sup>4</sup> FERRER-MOLINA, y RODRIGO, Ana, *Orquesta para juguetes sin pilas*, 10-01-2015, Pin Pan Pun Collapse, Sala Octubre, Valencia, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=t0tioOccTm4>.

<sup>5</sup> REVILLA GÚTIEZ, Sara, "Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico" en *Cuadernos de Etnomusicología nº1*, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2011.

<sup>6</sup> McSWAIN, Rebecca. "The power of electric guitar", *Popular Music and Society*, nº 19, 1996, p. 21-40.

<sup>7</sup> FRITH, Simon, *Performing Rites: On the value of popular music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

<sup>8</sup> VILA, Pablo, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 2, 1996 [en línea] consulta 28-05-2012, <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

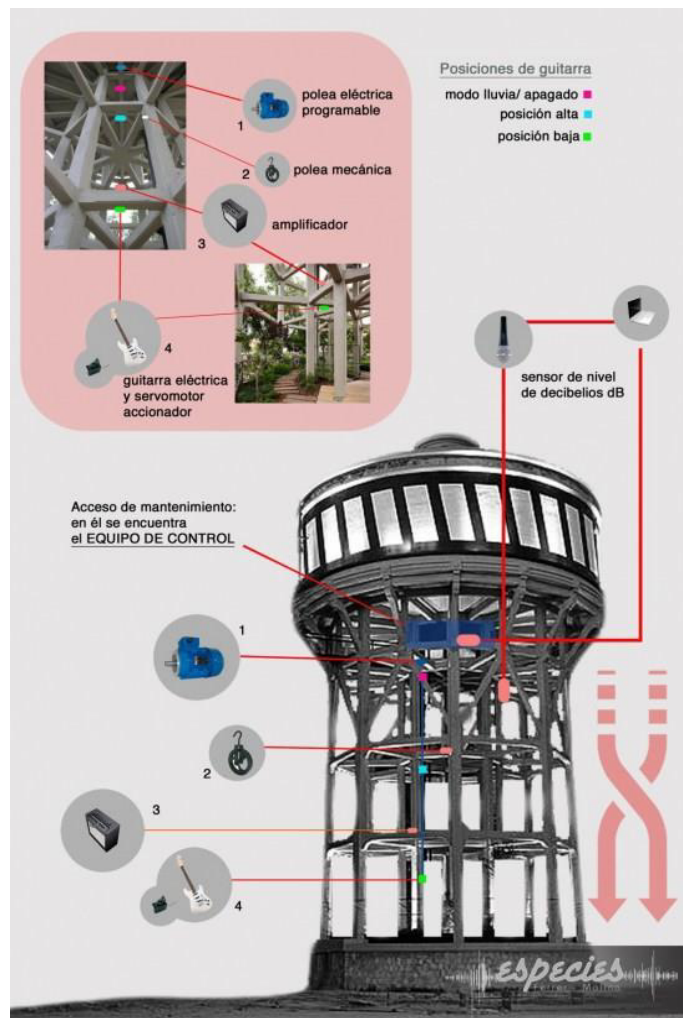
<sup>9</sup> Fender Stratocaster tatuada en antebrazo, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.blogtatuajes.com/2008/12/06/tatuaje-de-guitarra-electrica-2>.

En esta obra jugamos con el concepto de especies, pero no de plantas o insectos, sino de guitarras eléctricas. Por afinidad, éstas conectan directamente con individuos, grupos de personas y subculturas, pero por elección personal. Afectivamente nos identificamos con alguno de esos modelos y eso es algo que dice mucho de nosotros. Cada modelo de guitarra eléctrica está ligado a una o a varias tribus urbanas, maneras de sentir y de entender nuestro entorno.

## DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Seis guitarras eléctricas y dos bajos eléctricos suben y bajan suspendidos de poleas automáticas, quedando siempre por encima del alcance de los visitantes.

Llevan acoplados unos servomotores que pulsan sus cuerdas obedeciendo órdenes que les llegan desde placas Arduino, controladas por un ordenador en el que corre el programa Max-msp. El patch de Max-msp responde en tiempo real a un sensor de nivel de Decibelios.

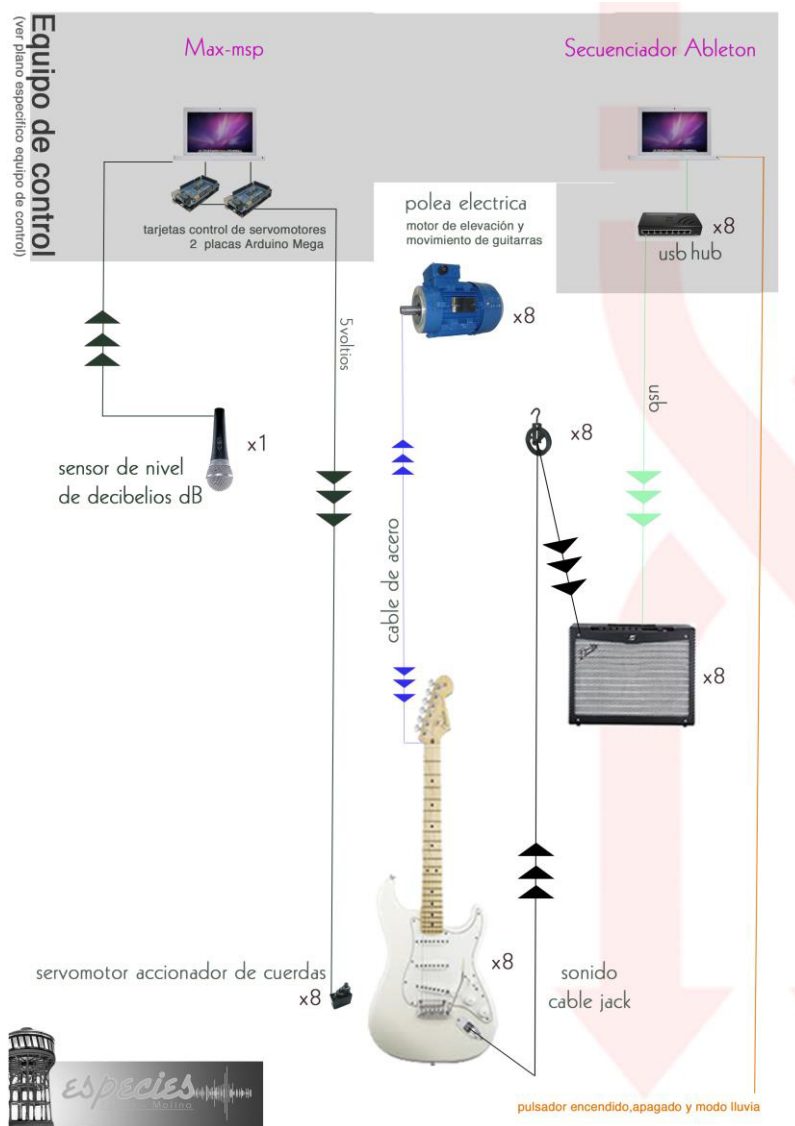


Ferrer-Molina *Especies*, esquema, 2011<sup>10</sup>

<sup>10</sup> FERRER-MOLINA, *Especies*, fotomontaje de Jorge López, 2011.

Amplificadores de guitarra y bajo se sitúan a la altura del primer nivel de vigas horizontales. Cuando un instrumento pasa cerca de su amplificador se produce el fenómeno de la retroalimentación.

Los amplificadores de guitarra son del modelo Fender Mustang III y los de bajo del modelo Fender Bronco 40. Ambos llevan incorporada una unidad de efectos que recibe órdenes vía USB de un ordenador en el que corre el programa Ableton. Estos efectos son distorsión, *wah-wah*, eco, etc.



Ferrer-Molina *Especies*, esquema de componentes y conexiones, 2011<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> FERRER-MOLINA, *Especies*, fotomontaje de Jorge López, 2011.

## CUADRO DE AFINACIONES

Cada instrumento está afinado de forma diferente para posibilitar el afloramiento de gran variedad de armónicos. A continuación mostramos una lista de instrumentos y sus correspondientes afinaciones. El orden de notas y cuerdas es siempre de agudo a grave.

BAJO 1: afinación abierta en Mi mayor: Sol#-Mi-Si-Mi.

BAJO 2: afinación estándar por cuartas: Sol-Re-La-Mi.

GUITARRA 1: afinación abierta en Mi7: Mi-Si-Sol#-Re-Si-Mi.

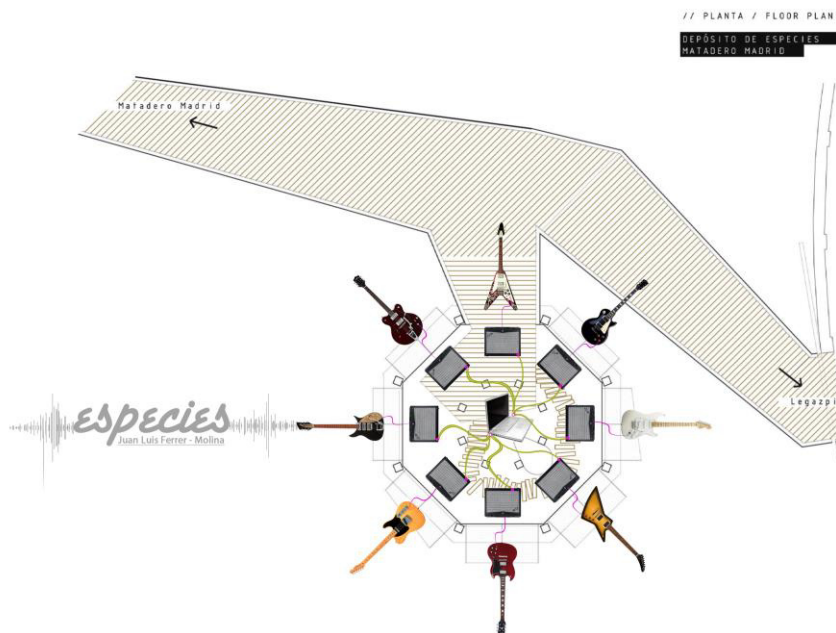
GUITARRA 2: afinación estándar por cuartas: Mi-Si-Sol-Re-La-Mi.

GUITARRA 3: afinación abierta en Sol: Sol-Re-Si-Sol-Re-Sol.

GUITARRA 4: cluster de semitonos: Sol-Sol#-La-Sib-Si-Do.

GUITARRA 5: escala de tonos enteros Fa-Sol-La-Si-Do#-Re#.

GUITARRA 6: escala pentatónica: Re#-La #-Sol#-Do#-La#-Fa# (Teclas negras del piano)



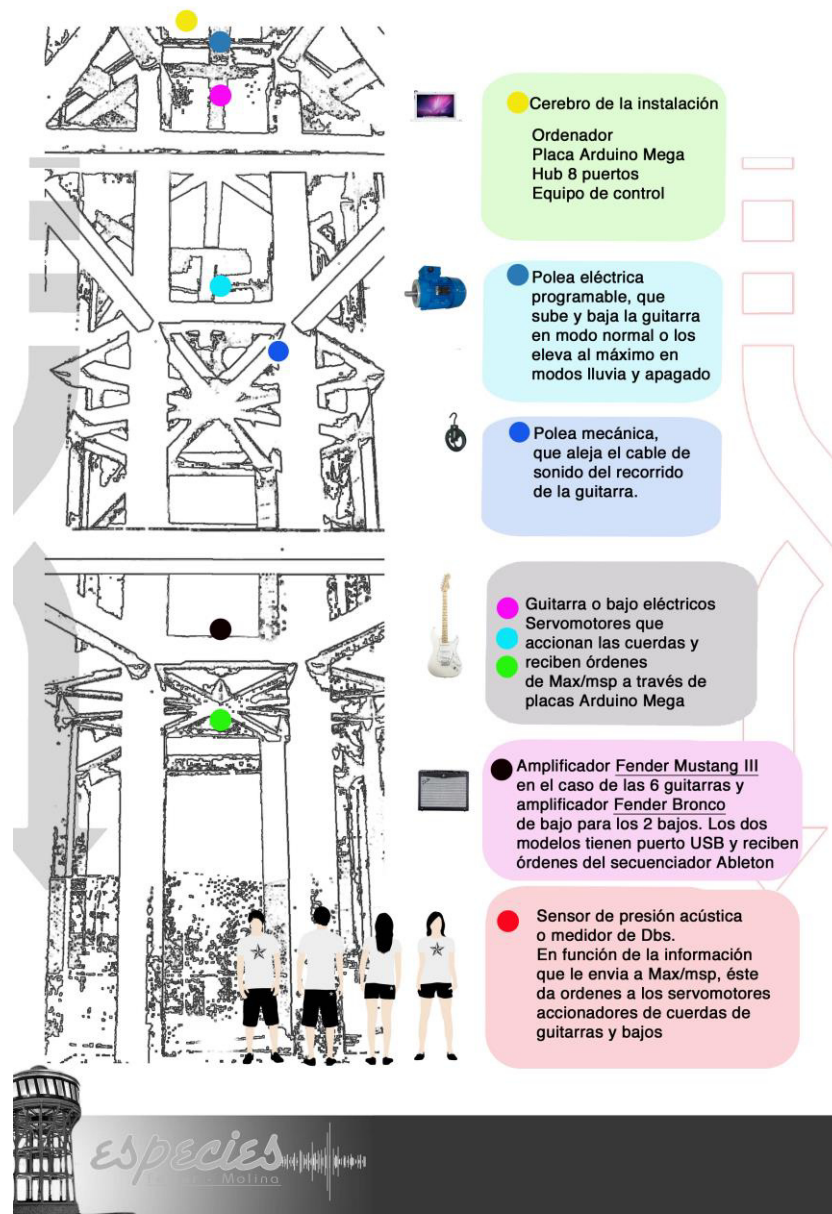
Ferrer-Molina *Especies*, planta, 2011<sup>12</sup>.

Una variedad de matices infinita se obtiene como resultado de las distintas afinaciones, de la cadencia del rasgado de las cuerdas en relación a las distancias a los amplificadores en un momento dado, de las evoluciones de los parámetros de los

<sup>12</sup> FERRER-MOLINA, *Especies*, fotomontaje de Jorge López, 2011.

efectos, de las distintas velocidades de las poleas y de la propia naturaleza del fenómeno del *feedback*.

La instalación es absolutamente respetuosa con el Depósito de Especies ya que todos los elementos que precisa son alojados en el acceso de mantenimiento o fijados a sus columnas mediante abrazaderas que no causan ningún deterioro a las mismas.



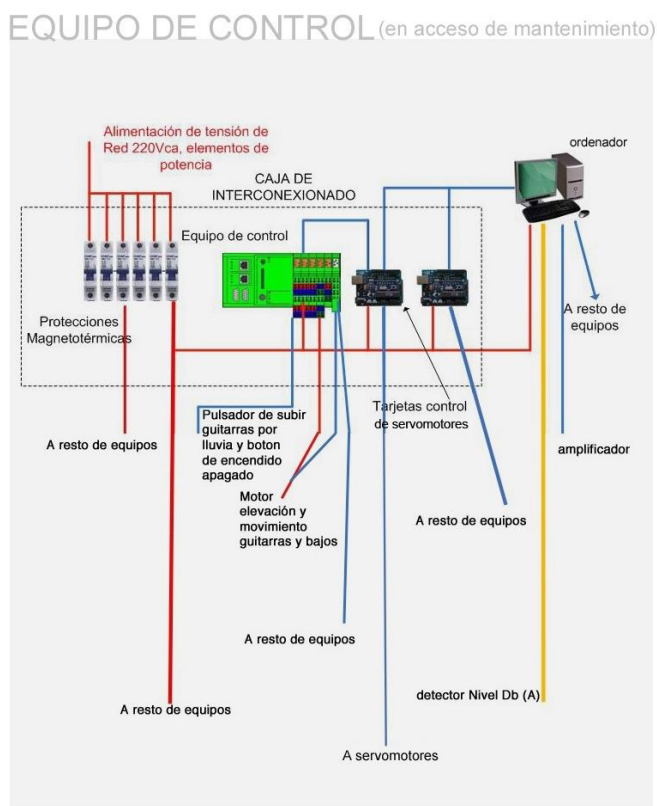
Ferrer-Molina *Especies*, relación de tamaños y explicación de componentes, 2011<sup>13</sup>.

Todos los elementos y sus conexiones están preparados para funcionar bajo condiciones lluviosas. Además cada amplificador cuenta con una protección magnetotérmica independiente (automático) para mayor seguridad.

<sup>13</sup> FERRER-MOLINA, *Especies*, gráfico de Jorge López, 2011.



Se ha diseñado un panel de control con un botón de encendido, uno de apagado y otro de modo lluvia, fácilmente manejable por cualquier operario. Tanto en el modo apagado como en el modo lluvia las guitarras y bajos permanecen a resguardo cerca del techo que les brinda el antiguo depósito de aguas.



Ferrer-Molina Especies, esquema del equipo de control, 2011<sup>14</sup>.

Las guitarras y bajos están preparados e impermeabilizados por el luthier especializado en guitarras eléctricas Naza Gadán<sup>15</sup>.

## PATROCINADORES Y ASESORES

El proyecto contaba con el apoyo de tres empresas dispuestas a participar aportando ideas y recursos humanos y materiales:

- FENDER Ibérica [+info <http://www.fender.com/es-ES/#/amstd-free-strings> ]
- PQ integración y automatización [+info <http://www.pqintegra.com/> ]
- Musical Gaspar [+info <http://www.musicalgaspar.com/taller%20luthier.htm> ]

<sup>14</sup> FERRER-MOLINA, *Especies*, esquema de Ricardo Rodríguez, 2011.

<sup>15</sup> Musical Gaspar Luthier, <http://www.musicalgaspar.com/taller%20luthier.htm>.



## MODELOS MÍTICOS DE GUITARRAS Y BAJOS EMPLEADOS EN *ESPECIES*

A continuación presentamos las guitarras y bajos escogidos para el proyecto por tratarse de los instrumentos asociados a algunos de las más importantes estrellas del *rock* y que por ello despiertan mayores empatías entre el público.

Aportamos el nombre del instrumento, marca y modelo y una foto en la que se ve claramente su diseño. Además incluimos otra foto en la que se ve a su ídolo asociado tocando con el modelo concreto de guitarra (coincidente en color y demás características), dotándolo de un aura de significados.

También introducimos algún comentario que sitúa a la guitarra o guitarra eléctrica baja en cuestión dentro del universo iconográfico y de los objetos de deseo de los pertenecientes a algunas tribus urbanas o consumidores de ciertos estilos musicales.

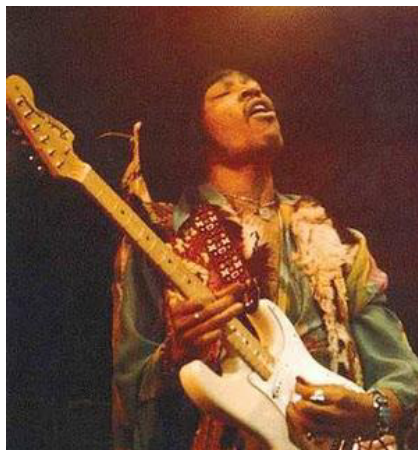
Creemos destacable el hecho de que dos de las guitarras eléctricas propuestas (una de ellas guitarra baja) tengan caja armónica, siendo este tipo de guitarras escasamente utilizada en las obras que hemos podido encontrar para confeccionar el capítulo 2, en el que destaca poderosamente el empleo de la guitarra eléctrica de cuerpo sólido.

### FENDER STRATOCASTER



Fender Stratocaster<sup>16</sup>

Uno de los iconos más representativos de la figura del “Guitar Hero” de los años 70 y de todo el fenómeno *Rock*. Pensemos, por ejemplo, en Eric Clapton, Mark Knopfler o Jimi Hendrix.



Jimi Hendrix<sup>17</sup>

---

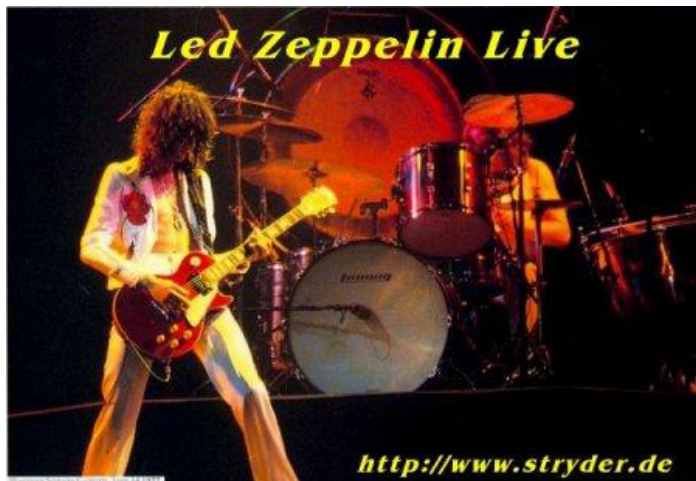
<sup>16</sup> Fender Stratocaster, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.instrumentosallegro.com.ve/ProductDetail.asp?CategoryId=34978&ProductId=282216>.

## GIBSON LES PAUL



Gibson Les Paul Custom<sup>18</sup>

Uno de los grandes iconos de la segunda mitad del SXX. También compañera inseparable del “Guitar Hero”. Algunos de sus embajadores son Peter Frampton o el solista de Led Zeppelin Jimmy Page.



Jimmi Page, Led Zeppelin<sup>19</sup>



Slash, Guns and Roses<sup>20</sup>

Abarca todo el espectro, desde el sonido limpio de su inventor en los 40' Les Paul, hasta la distorsión *Punk* de los Sex Pistols, recorriendo toda la historia del *Rock and Roll*.

---

<sup>17</sup> Jimi Hendrix, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://phisto.blogia.com/2008/052901-29.5.08.php>.

<sup>18</sup> Gibson Les Paul Custom, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://phisto.blogia.com/2008/052901-29.5.08.php>.

<sup>19</sup> Jimmi Page, Led Zeppelin [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.stryder.de>.

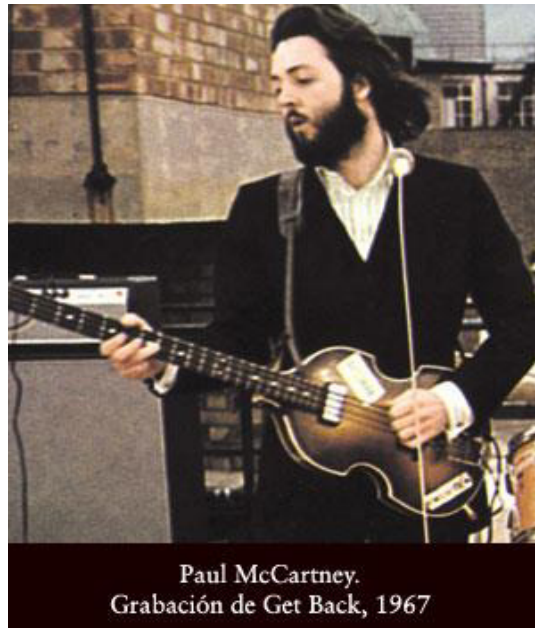
<sup>20</sup> Slash, Guns and Roses, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://rockmetaltrip.blogspot.com.es/2011/04/slash-orfeo-superdomo-cordoba-13042011.html>.

## BAJO HOFNER 500/1



Bajo Hofner 500/1<sup>21</sup>

El instrumento al que los Beatles fueron más fieles y quizá uno de los iconos que más representa al grupo más influyente de todos los tiempos.



Paul McCartney, The Beatles<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Bajo Hofner 500/1, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.musicstore.com/es\\_ES/ESP/Bajos/4-cuerdas/cat-BASS-BASHB4-Page-2](http://www.musicstore.com/es_ES/ESP/Bajos/4-cuerdas/cat-BASS-BASHB4-Page-2)

<sup>22</sup> Paul McCartney, grabación de *Get Back*, 1967, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=46>

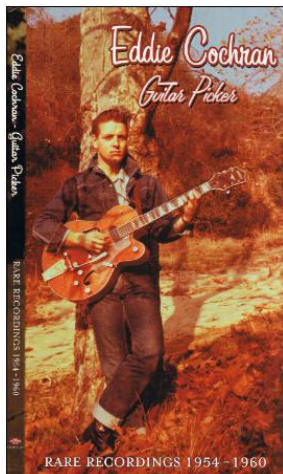
## GRESTCH 6120 NASHVILLE



Grestch 6120 Nashville<sup>23</sup>

Simboliza principalmente el *Rockabilly* y todo el fenómeno Elvis.

La hizo famosa el guitarrista de *Country* Chet Atkins en los 50' y pasó después por las manos de figuras como George Harrison, Roy Orbison o Chris Isaak.



Eddie Cochran<sup>24</sup>



Chris Isaak<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Gretsch 6120 Nashville, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <https://gretsch6120.wordpress.com/2009/03/26/2003-gretsch-6120-jr2-nashville-ohsc-unplayed-excond/>.

<sup>24</sup> Eddie Cochran, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.eddiecochran.info/Discography/United\\_Kingdom/VI.htm](http://www.eddiecochran.info/Discography/United_Kingdom/VI.htm)

<sup>25</sup> Chris Isaak, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.acousticguitar.com/issues/ag116/feature116.html>

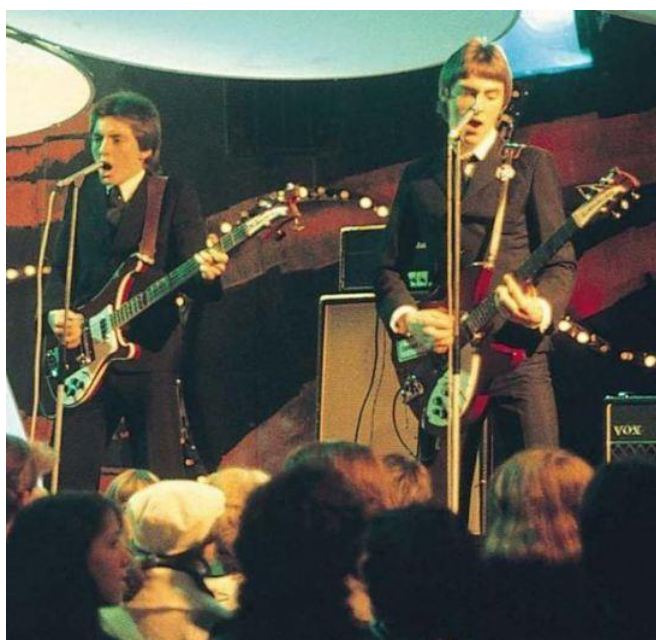


## BAJO RICKENBACKER 4001



Rickenbacker 4001 Bass<sup>26</sup>

El bajo Rickenbacker 4001 se convirtió en un icono de la subcultura Mod tras ser utilizado por grupos como The Jam.



The Jam<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Rickenbacker 4001 Bass, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musiquiatra.com/index.php?/topic/69314-si-yo-fuese-bajista/>

## GIBSON ES 335



Gibson ES 335<sup>28</sup>

Empleada en *Jazz* y *Rock* significa sobre todo *Blues* ya que ha sido ampliamente popularizada por una de sus grandes leyendas, B.B. King.



B.B. King<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> The Jam, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://media.photobucket.com/image/the+jam+kirbycubsxx/626px-Paul\\_Weller\\_and\\_Bruce\\_Foxton\\_.jpg](http://media.photobucket.com/image/the+jam+kirbycubsxx/626px-Paul_Weller_and_Bruce_Foxton_.jpg)

<sup>28</sup> Gibson ES 335, imagen [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.shopping.com/Gibson-Gibson-ES335-Ebony/info>.



## JACKSON KING V



Jackson KingV<sup>30</sup>

Todo un símbolo del Heavy Metal, Thrash Metal, Death Metal, etc.

Es uno de los pilares de la estética de las subculturas que lideran bandas como Anthrax, Metallica, Iron Maiden o Megadeth.



Dave Mustaine, Megadeth<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> B.B. King., [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.absolutmadrid.com/wp-content/uploads/2010/05/b.b.king\\_.jpg](http://www.absolutmadrid.com/wp-content/uploads/2010/05/b.b.king_.jpg).

<sup>30</sup> Jackson KingV, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.jacksonguitars.com/en-ES/products/search.php?partno=2803040813>

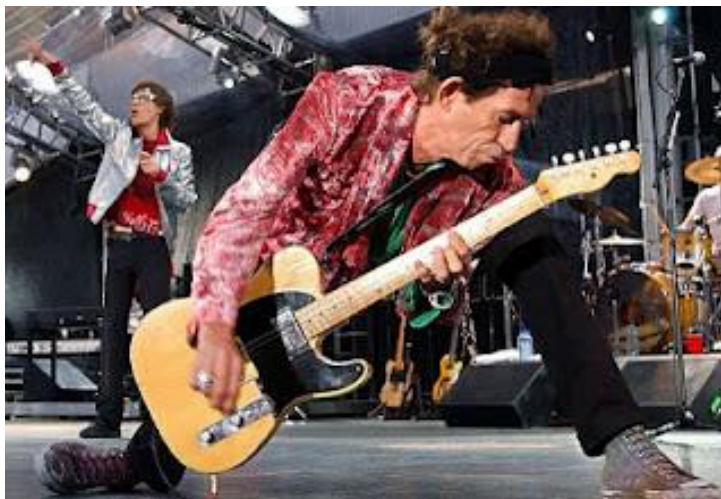
## FENDER TELECASTER



Fender Telecaster<sup>32</sup>

Muy demandada por guitarristas de *Country* y de *Blues*, evoca autenticidad.

Se ha convertido en uno de los modelos más célebres gracias a roqueros como Bruce Springsteen o el Rolling Stone Keith Richards.



Keith Richards, Rolling Stones<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Dave Mustaine, Megadeth, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://tanakamusic.com/2010/06/29/anthrax-megadeth-slayer-metallica-the-big-four-sofia-22062010/>

<sup>32</sup> Fender Telecaster, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://guitarraselectricasenminiatura.blogspot.com.es/2010/05/fender-telecaster-52-usa.html>

<sup>33</sup> Keith Richards, Rolling Stones , [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://guitarraselectricasenminiatura.blogspot.com.es/2010/05/fender-telecaster-52-usa.html>

## COMENTARIOS

Creo que la obra saca partido de la construcción arquitectónica para la que se creó. Aprovecha su planta octogonal empleando un total de ocho instrumentos, de manera que queda cada uno de ellos en cada uno de sus lados.

El movimiento de ascenso y descenso de la guitarras provocado por las poleas automáticas realza la verticalidad de la construcción. Gran parte de la tecnología queda resguardada y escondida en el acceso de mantenimiento. Es inocua al poder fijarse todos los elementos necesarios con abrazaderas y cables.

Es positivo el hecho de que todo sea automatizable y se pueda jugar, por ejemplo, con los volúmenes. De esta manera se tiene un control que posibilita que no se le causen molestias al vecindario en los momentos más tendentes hacia el silencio.

Creo también que la obra tiene un valor estético visual, en parte por la utilización de iconos muy potentes en nuestra cultura y en parte por la forma con la que juega con ellos al presentarlos de manera inusual.

Las guitarras entran en *feedback* sólo en el momento en el que pasan cerca de sus respectivos amplificadores. Al no funcionar todas las poleas a la misma velocidad, el foco de atención se va desplazando y se puede seguir con facilidad por parte del público. También considero esto como algo positivo.

Pero lo que más valoro en esta obra es su dimensión de composición con el sonido y el espacio. Por un lado está la riqueza de sonidos simultáneos de las retroalimentaciones, diferentes en cuanto a timbre y altura. Por otro, el enorme grado de control que se puede alcanzar en el procesado de efectos gracias al uso de los ordenadores y a tecnología de amplificadores muy reciente (en 2012), lo que también considero positivo. Además está el hecho de que al tratarse de una pieza al aire libre, se introducen muchos elementos de azar e incertidumbre, lo cual enriquece el resultado y potencia su condición de obra-proceso. Por último, añadiré que se trata de un ejercicio de composición en el espacio, en el que se hayan en equilibrio tanto los elementos visuales como los sónicos.

Entre los inconvenientes he de señalar el hecho de que se trata de una pieza de alto coste, lo que conlleva la imposibilidad de la autoproducción. Es una verdadera lástima haber empleado tanto tiempo planificando un proyecto para un espacio tan concreto, cuidando cada detalle y habiendo convencido a los patrocinadores, que estaban esperando empezar a trabajar, cuando la decisión de si se ejecutaba o no estaba en manos de otros.

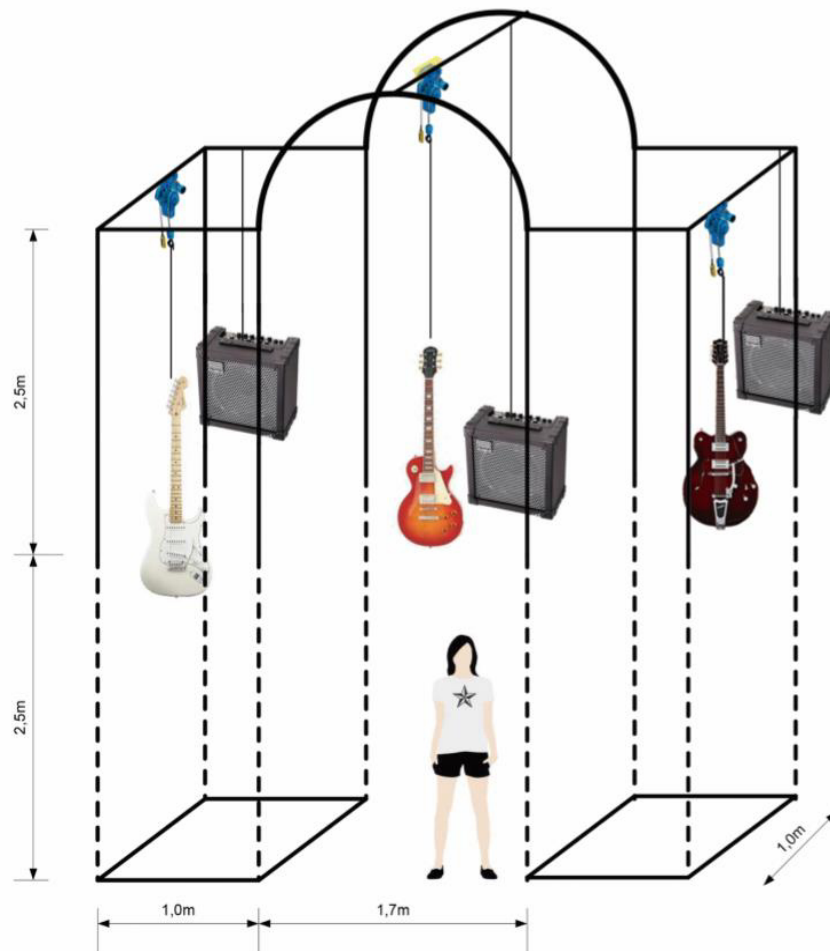
Los mismos elementos se podrían readaptar a otros emplazamientos, pero habría que plantear en cada caso todo de nuevo en base a cada espacio concreto y habría que cambiarle el nombre, posiblemente. A los patrocinadores les parecía atractivo que la obra se exhibiese en Matadero-Madrid y no creo que estuviesen dispuestos a invertir en espacios de poca visibilidad.

Aunque se plantea como instalación, la obra es perfectamente susceptible de acomodarse a instrumento para la interpretación de música en vivo, ya que muchos de sus parámetros podría ser controlados en tiempo real a través de un ordenador.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Especies</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2012
Presentación	Propuesta para centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra instalada Guitarra retroalimentada Guitarra destruida Escultura sonora

## 4.2. ARC DE TRIOMPHE

Basada en la misma idea que la obra *Especies*, con intención de adaptarla a un formato que permita mayor independencia, se proyectó el diseño de una estructura desmontable formada por tubos de aluminio que adoptaba la forma simplificada de un arco de triunfo.



Esquema de la estructura de *Arc de Triomphe*<sup>34</sup>

Con este planteamiento hacemos la obra transportable y adaptable a cualquier espacio exterior o de techos altos al que pueda llegar la electricidad, ya que se pueden montar más o menos módulos de un metro de longitud para dotar a la pieza de mayor o menor altura según el caso.

<sup>34</sup> FERRER-MOLINA, *Arc de Triomphe*, esquema, 2013.

Reduciendo el número de guitarras también abaratamos costes, hasta el punto de que podríamos usar nuestras propias guitarras sin necesidad de recurrir a ninguna marca comercial.

En caso de que la ubicación fuera interior, se podría reducir todo el dispositivo de protección anti-lluvia.

La reformulación del proyecto en cuanto a materiales, dimensiones y título conlleva necesariamente cambios en la dimensión conceptual. Se diluyen ahora las asociaciones con ídolos concretos, se invoca el campo semántico del concepto “triumfo”, tan presente en la industria del *rock*. Por un lado, las guitarras están en un plano superior al de los visitantes, a los que se invita a pasar por debajo de un arco del triunfo, pero por otro esas mismas guitarras adquieren mayor o menor altura como consecuencia del control de un mecanismo externo, al igual que sucede con las carreras de tantos ídolos del *pop* y del *rock*, cuyas vidas dependen de los intereses de compañías discográficas, cadenas mediáticas, etc.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Arc de Triomphe</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2013
Presentación	Propuesta para centro multidisciplinar	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica Bajo eléctrico
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra instalada Guitarra retroalimentada Guitarra destruida Escultura sonora



### 4.3. GUITARRA ELÉCTRICA SOBRE MESA VIBRADORA

Esta obra está en relación con las tendencias heterodoxas de la guitarra: guitarra instalada, guitarra preparada, guitarra en *performance*, luthería y concierto heterodoxo.

#### INTRODUCCIÓN

*Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora* es un conjunto de posibilidades que van desde el instrumento musical hasta la instalación sonora. La primera fase de su desarrollo tuvo lugar en el taller “Máquinas musicales con elementos electrónicos”, que impartieron Peter Bosch y Simona Simons en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, organizado por el Departamento de Escultura y coordinado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia, que dirige Miguel Molina.



Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, Musicadhoy, 09-04-2011<sup>35</sup>.

#### DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

Todos los elementos utilizados en este instrumento-obra tienen más de 60 años de antigüedad pero, según la información de la que disponemos, nunca habían sido combinados de esta manera ni habían dado estos frutos.

---

<sup>35</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, Musicadhoy, 09-04-2011, [vídeo en línea] consulta: 15-05-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=e9gjLeq78Kg>, [Imagen capturada del vídeo],

También hace unos sesenta años, nacieron en la música culta occidental algunas de las aspiraciones tímbricas que nos vienen acompañando desde entonces: micropolofonía, parciales inarmónicos, evoluciones espectrales, aleatoriedad controlada, *overtones*, nubes de caos interior y contornos externos definidos, *glissandi* lineales. Todo ese conjunto de recursos musicales, que es propio de compositores tales como Xenakis y Ligeti, quienes lo aplicaron a la orquesta sinfónica, aparecen entre las posibilidades sónicas de este instrumento. También hay espacio para la aleatoriedad que preconizó John Cage, a quien se le había anticipado Juan García Castillejo, si bien con escasa difusión<sup>36</sup>.



Ferrer-Molina *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, MUSICADHOY, 2011<sup>37</sup>.

El luthier se funde en este caso con el compositor. La obra con el invento. El resultado es siempre diferente y siempre reconocible. Se desdibuja la frontera entre el instrumento y la obra.

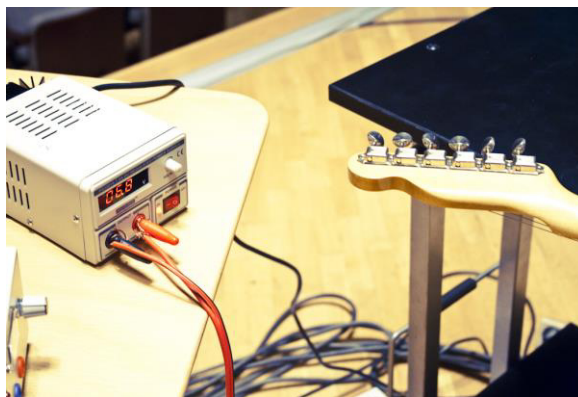
## DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Un juego de dos mesas unidas por uno de sus laterales, lleva atornillado a una de sus patas un pequeño motor industrial, cuya velocidad es controlable gracias al empleo de una fuente de alimentación lineal.

---

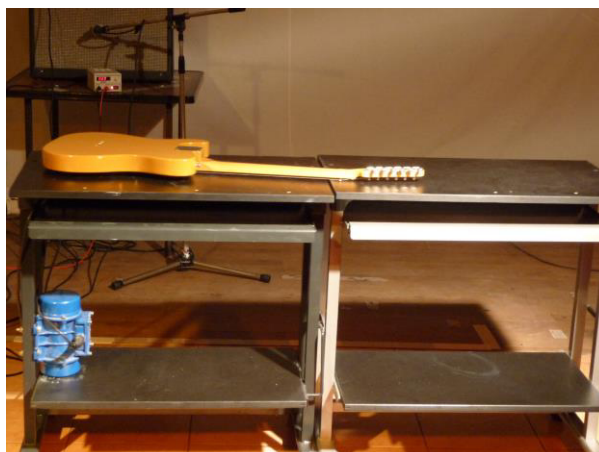
<sup>36</sup> GARCIA CASTILLEJO, Juan, *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, Valencia: Talleres tipográficos B. Gavilá, 1944.

<sup>37</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, Musicadhoy, 09-04-2011, Fotografía de Patricia Bordonaba, 2011.



Ferrer-Molina *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, MUSICADHOY, 2011<sup>38</sup>.

Entre las superficies de las dos mesas hay un pequeño desnivel que puede hacer, entre otras, la función de *slide*<sup>39</sup>.



Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Andratx, Festival PING, 2008<sup>40</sup>.

Sobre ella se sitúa, boca abajo, una guitarra eléctrica con seis quintas cuerdas iguales, pero afinadas por semitonos.

La vibración de la mesa inducida por el motor eléctrico, consigue tipos de ataques sobre las cuerdas imposibles de imitar por la mano del hombre, que se traducen en sonidos nuevos, por un lado, y en otros que nos recuerdan a sonidos orquestales propios de la música contemporánea occidental y que no se podrían obtener a partir de una guitarra usada de manera ortodoxa.

---

<sup>38</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, Musicadhoy, 09-04-2011, Fotografía de Patricia Bordonaba, 2011.

<sup>39</sup> Un slide es una especie de dedal metálico que se usa en Blues para resbalar sobre las cuerdas y producir glissandos.

<sup>40</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Andratx, Festival PING, 2008, fotografía de Tina Horne, 2008.

Todo ello se abandona a su propia evolución como instalación sonora o se convierte en instrumento musical bajo la manipulación del propio autor. Un sistema de amplificación emite el resultado al volumen que se desee, desde la máxima potencia posible hasta sutiles pianísimos.



Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Andratx, Festival PING, 2008.<sup>41</sup>

## AFINACIÓN

Los sonidos de sus seis cuerdas al aire se corresponden, de grave a agudo, con las notas Sol<sup>2</sup>, Sol<sup>#2</sup>, La<sup>2</sup>, La<sup>#2</sup>, Si<sup>2</sup> y Do<sup>3</sup>.

## ACTUACIONES

A continuación mostramos varios ejemplos de actuaciones en los que se pudo ver y escuchar el instrumento en diferentes contextos y apreciar su versatilidad tímbrica.

Dentro de la programación del festival In-Sonora 2007 se estrenó la obra en la galería Off-limits de Madrid<sup>42</sup>. En esta ocasión, tras aparecer ante el público unos minutos al principio de la actuación manipulando la guitarra sobre la mesa, abandoné el escenario y dejé sonando el dispositivo en su vertiente de instalación, para finalmente reaparecer ante el público y utilizarlo de nuevo como instrumento musical actuando a solo.

---

<sup>41</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora* Andratx, Festival PING, 2008, fotografía de Tina Horne, 2008.

<sup>42</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Off-limits, IN-SONORA, 2007, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=FLiUcN5dCCQ>



Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Madrid, Off-limits, IN-SONORA, 2007<sup>43</sup>.

En 2010 actué en el vestíbulo del Auditorio Nacional de Música de Madrid, junto al grupo vocal Proyecto 23, en un ciclo asociado a la Feria Estampa llamado “Longitudes de onda”<sup>44</sup>.



Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora 23*, Madrid, Auditorio Nacional, “Longitudes de onda”, ESTAMPA, 2010 (con Proyecto 23)<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, Andratx, Festival PING, 2008, fotografía de Mario Gutiérrez Cru, 2007.

<sup>44</sup> Ferrer-Molina, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora 23*, Madrid, Auditorio Nacional, “Longitudes de onda”, ESTAMPA, 2010, [en línea] consulta: 15-09-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=kvpMoylGfEc>.

<sup>45</sup> FERRER-MOLINA, *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora 23*, Madrid, Auditorio Nacional, “Longitudes de onda”, ESTAMPA, 2010, Fotografía de Josep Bedmar, 2010.



Dentro de la edición de 2011 de *Músicadhoy*, nació el Festival SON, en cuya primera edición, actué tres veces: a solo, en dúo con un clarinete bajo, y dentro de una formación de cuarteto de guitarras heterodoxas. Paso a dar algunos detalles de las dos últimas por presentar al instrumento en situaciones nuevas.

Los comisarios Miguel Álvarez-Fernández<sup>46</sup> y Rubén Gutiérrez del Castillo me pidieron que interviniese sobre obra *Oratio* para clarinete bajo solo, del compositor Fernando Villanueva, que iba tener su estreno mundial en ese mismo festival a cargo del clarinetista Camilo Irizo<sup>47</sup> el día 8 de Abril de 2011 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. El reto que me planteaban era el de conseguir que esa misma música, al día siguiente de su primera presentación sonase de forma muy diferente gracias a las transformaciones que yo introdujese en la partitura y al uso de mi instrumento.

El resultado de todo ello fue una pieza llamada *Intervención de Ferrer-Molina sobre "Oratio"* de Fernando Villanueva, para clarinete bajo y guitarra eléctrica sobre mesa vibradora.



Camilo Irizo y Ferrer-Molina en la prueba de sonido de la *Intervención sobre "Oratio"* Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, MUSICADHOY, 2011<sup>48</sup>.

En ese mismo día, en otro concierto del mismo festival, actué junto a otros tres guitarristas que emplean sus guitarras de modos no convencionales. Julio Camarena, Ferrán Fages<sup>49</sup>, Pablo Rega<sup>50</sup> y yo realizamos una sesión de música experimental libre<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> Página personal de Miguel Álvarez-Fernández, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://miguelalvarezfernandez.wordpress.com/>.

<sup>47</sup> Página personal de Camilo Irizo, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.camiloirizo.com/>.

<sup>48</sup> De izquierda a derecha aparecen Camilo Irizo y Ferrer-Molina. Fotografía de Patricia Bordonaba, 2011.

<sup>49</sup> Página personal de Ferrán Fages, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.ferranfages.net/>.

<sup>50</sup> Página personal de Pablo Rega, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://pablorega.blogspot.com.es/>.



Es decir, que nos juntamos los cuatro directamente sobre el escenario tras una pequeña prueba de sonido para crear en tiempo real y de manera interactiva un proceso musical que recibió el nombre de *Esto no es una guitarra*.



Prueba de sonido de *Esto no es una guitarra*, Madrid, Auditorio Nacional, Festival SON, MUSICADHOY, 2011<sup>52</sup>.

El resultado de esa sesión de improvisación libre se emitió en el programa de radio *Ars Sonora* de Radio Nacional de España el día 30 de Abril de 2011<sup>53</sup>.

El 4 de Febrero de 2012, en la sala Plutón.cc de Valencia, los músicos Josep Lluís Galiana<sup>54</sup> con sus saxos, Luisa Domingo con su arpa eléctrica y Ferrer-Molina con guitarra eléctrica sobre mesa vibradora, desarrollamos una sesión de música experimental libre improvisada a la que llamamos *Live in Pluto*<sup>55</sup>.

---

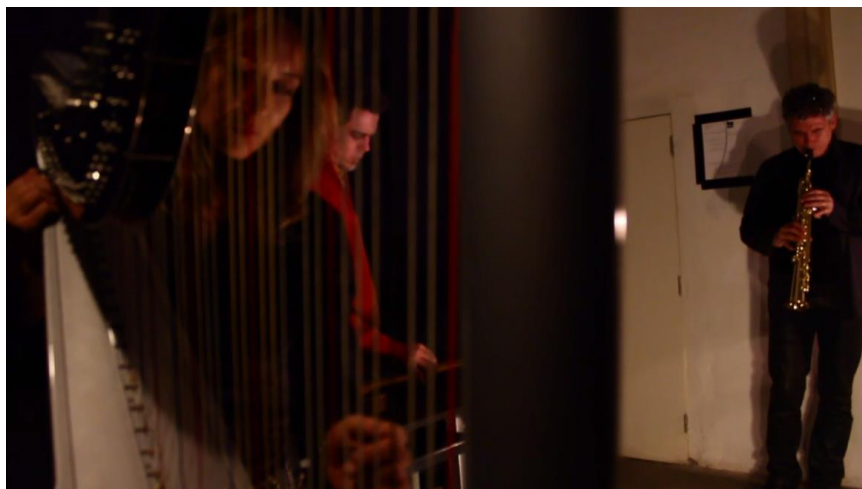
<sup>51</sup> La improvisación libre se trata ampliamente en GALIANA GALLACH, Josep Lluís, *Quartet de la deriva*, Valencia: Obra propia S.L., 2012.

<sup>52</sup> De izquierda a derecha aparecen Julio Camarena, Pablo Rega, Ferrán Fages y Ferrer Molina. Fotografía de Patricia Bordonaba, 2011.

<sup>53</sup> “Festival « SON »”, *Ars sonora*, Radio Clásica, RNE, 30-04-2011, [http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE\\_SARSSO/mp3/8/5/1304524794458.mp3](http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SARSSO/mp3/8/5/1304524794458.mp3).

<sup>54</sup> Página personal de Josep Lluís Galiana, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.joseplluisgaliana.com/>.

<sup>55</sup> FERRER-MOLINA, GALIANA, Josep Lluís y DOMINGO, Luisa, *Live in Pluto*, Plutón c.c., 04-02-2012, [vídeo en línea] consulta: 15-09-2015, <http://vimeo.com/36668181>.



*Live in Pluto*, Valencia, Plutón.cc, 2012<sup>56</sup>.

En los dos últimos casos se ha descrito en muchas ocasiones la relación que se establece entre un modelo de sociedad y la música que practica. El ejemplo más característico es la comparación entre la tonalidad con la monarquía (ambos sistemas de jerarquías) y el dodecafonismo con el socialismo (todas las notas y todos los ciudadanos teóricamente tienen el mismo valor). Según este modelo, es el tipo de sociedad el que modela las características de la música que consume, de manera que se trasvasan los valores de la primera a la segunda. A este esquema nos gustaría darle la vuelta, de manera que fuera el tipo de música el que generase las características de la sociedad.

En palabras de Jon Mantzisor:

Las utopías no tienen una localización real, proporcionan la imagen perfecta del espacio social. Son espacios irreales. Así, a la música improvisada en los años 60 se le ha criticado soñar con un espacio común que se perfila en el horizonte, es decir, en la promesa de potencialidad de una sociedad nueva y perfecta.<sup>57</sup>

Yo sueño con una sociedad en la que las cosas funcionan bien sin que nadie tenga que dar ni nadie tenga que recibir órdenes. Por eso me gusta participar en sesiones de música de experimentación libre y sumergirme así en un espacio musical en el que la conducta de cada cual se decide en cada momento como consecuencia de una atenta escucha a las voces de los demás.

Otros encuentros y festivales en los que he utilizado la Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora son:

- UNIDANZA 2010 *Untiteled 38*, junto a Miguel Álvarez-Fernández, sintetizadores y Ana Rodrigo, danza, Universidad Carlos III, Madrid, 2010.

---

<sup>56</sup> De izquierda a derecha aparecen Luisa Domingo, Josep Lluís Galiana y Ferrer-Molina. Fotografía de Manu Marpel.

<sup>57</sup> MANTZISIDOR URÍA, Jon, *Prácticas conceptuales y performativas en la escena de la Improvisación Libre*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2013, p. 29.

- URV-UETE *I am That I am*, junto a Miguel Álvarez-Fernández, voz, Eri Takeya, violín y Magda Guillén, *performer* vocal, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2010.

- ANEM-ANEM, Estreno mundial de “*big bang*” de Aaron Slobodj, Junto A Miguel Álvarez- Fernández, sintetizadores y Rubén García del Castillo, Superficies y guitarra preparada, Gandía, 2010.

- PUNTO DE ENCUENTRO, Valencia, 2009.

- 8º ENCUENTRO AVLAB – MEDIALAB PRADO, con Jesús Jara, Tuba, Madrid, 2009.

- DIGITAL MEDIA1.0, Capilla de la Sapiencia, Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

- PING IV, Sa Taronja, Andratx, 2008.

## COMENTARIOS

Creo que esta obra tiene algunos aciertos y también algunas desventajas.

Dentro de lo que considero aciertos quisiera referirme a algunos aspectos visuales y preformativos como son el uso de un icono potente de nuestra sociedad en una nueva presentación, y en una nueva forma de interacción. El público puede seguir los acontecimientos sónicos con una referencia visual inmediata en la gestualidad del *performer*. El color de la guitarra escogida contrasta bien con las superficies oscuras de las mesas y facilita la visibilidad de sus evoluciones sobre ellas.

Pero de lo que estoy especialmente satisfecho es del amplio conjunto de posibilidades tímbricas que ofrece: Clusters, sonidos percusivos, cualquier altura no temperada es posible, etc. sin dejar de sonar en algunos momentos a guitarra eléctrica.

Tiene posibilidades que recuerdan a modos de usos orquestales de grandes compositores de la segunda mitad del S XX. Por un lado encontramos “nubes ligetianas” en las que dentro de unos contornos fijos hay movimiento espectral constante. Por otro lado también podemos conseguir “glissandi xenakianos” al deslizar el mástil de la guitarra sobre el escalón que se produce entre las superficies de las dos mesas.

Creo que es económica en cuanto a coste y medios necesarios.

He comprobado que capta la atención del público y que tras una actuación suele haber una muy buena acogida por su parte.

También presenta desgraciadamente algunos inconvenientes, como son la dependencia de la guitarra eléctrica con la que actúo, ya que he probado otras y no he percibido el mismo tipo de respuesta sónica. No es cuestión de calidades porque algunas de ellas eran supuestamente mejores y su precio era mayor. Yo uso concretamente una

Fender Squier Telecaster de la primera generación de fabricación japonesa en los años ochenta. Con una Fender Telecaster USA de calidad alta no he obtenido mejores resultados.

Otro problema es que su transporte requiere furgoneta y puede llegar tan lejos como sea razonable el transporte en ese medio. Tuve que declinar por esa causa una oferta para participar en un festival de La India llamado Carnival of E-Creativity<sup>58</sup>.

Con todo considero el balance muy positivo.

Aunque la pieza se ha presentado en mayor número de ocasiones como el instrumento para la ejecución de música en vivo, también puede ser instalada. Como ya se ha dicho, dejando que la guitarra evolucione por encima de la superficie de las mesas sin control directo de la mano del artista.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2008
Presentación	Galería-museo Centro multidisciplinar Auditorio	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	no <sup>59</sup>
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra instalada (versión para IN-SONORA) Guitarra preparada Guitarra en acción/ <i>performance</i> Luthería Concierto heterodoxo

El instrumento-obra *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, ha sido punto de partida de varias obras cuyo soporte es el CD-Audio y que pasamos a comentar.

<sup>58</sup> Carnival of E-Creativity, <http://carnival-of-ecreativity.com/>.

<sup>59</sup> Como la única alteración en el instrumento consiste en haberle quitado un conmutador y dos potenciómetros (que se pueden reponer en cualquier momento), hemos decidido no considerar el instrumento alterado.

## 4.4. *VIBRATO*

### INTRODUCCIÓN

Una vez creado el instrumento-obra *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, se abren múltiples posibilidades para la creación de nuevas obras, con características diferentes, a partir de ella.

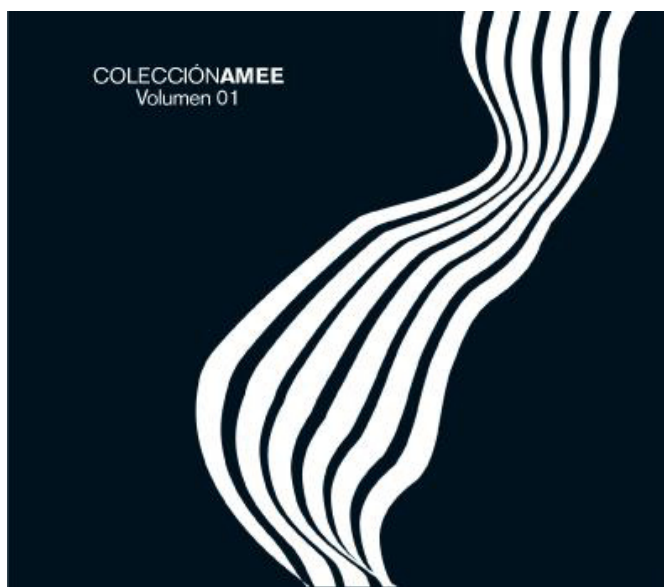
### DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

*Vibrato* es el resultado de la especulación estética en un proceso de superposición de capas, buscando texturas más densas de las que se pueden lograr en una actuación en directo. A diferencia de la obra que le sirve de punto de partida, no se trata de una improvisación (aunque es la suma de muchos fragmentos improvisados), sino de una composición de música concreta, en la que no hay partitura y que no se puede hacer en directo (o quizás se podría, pero no es esa la intención).

### DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Los elementos utilizados en esta obra y su disposición son los propios de *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, con la peculiaridad de que se superponen varias grabaciones a partir de ella tomadas con el motor encendido, creando una mezcla multipista en estudio, proporcionando todo ello su característica textura.

*Vibrato* ha sido publicada en un CD de AMEE



Portada del CD *Colección AMEE (Volúmen 1)*, 2009<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Portada del CD *Colección AMEE (Volúmen 1)*, 2009, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.josepluiscaliana.com/discography/coleccion-amee-volumen-01-2009/>.

Y en uno de Sound-In



Portada del CD *Sound in 2012*<sup>61</sup>.

## AFINACIÓN

Es la propia de *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*: Los sonidos de sus seis cuerdas al aire se corresponden, de grave a agudo, con las notas Sol<sup>2</sup>, Sol<sup>#2</sup>, La<sup>2</sup>, La<sup>#2</sup>, Si<sup>2</sup> y Do<sup>3</sup>.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Vibrato</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2009
Presentación	--	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra concreta

<sup>61</sup> Portada del CD *Sound in 2012*, [imagen en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.albarinconmanjon.com/alba\\_creativa/cd-sound-in-2012.html](http://www.albarinconmanjon.com/alba_creativa/cd-sound-in-2012.html).



## 4.5. RASGUEAO

### INTRODUCCIÓN

*Rasgueao* es un extracto de improvisación libre en Plutón.cc correspondiente a un fragmento de solo de Ferrer-Molina dentro de la actuación en trío que ofrecieron en dicho espacio el día 4 de Febrero de 2012, y convertido en obra independiente en formato de audio.

### DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

Esta obra aparece en un CD homenaje a Miguel Molina que tuve el honor de comisariar junto a Rocío Silleras y Miguel Álvarez-Fernández.



Portada del CD *Un minuto para Miguel Molina*, comisariado por Miguel Álvarez-Fernández, Rocío Silleras y Ferrer-Molina<sup>62</sup>.

Es la preservación en forma de documento de audio de un momento irrepetible en un concierto de improvisación libre ante el público.

---

<sup>62</sup> Portada del CD *Un minuto para Miguel Molina*, comisariado por Miguel Álvarez-Fernández, Rocío Silleras y Ferrer-Molina, Desamparats Productions, 2012.

El título *Rasgueao* nos lleva al mundo del flamenco y le di ese nombre porque las cuerdas se accionan con los dedos, lo que es por una parte excepcional en el mundo de la guitarra preparada y por otra, habitual en el toque de guitarra flamenco.

## DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Los elementos utilizados en esta obra y su disposición son los propios de *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, con las peculiaridades de que la guitarra se encuentra apoyada en las mesas pero con las cuerdas hacia arriba, que las cuerdas son accionadas con los dedos y que el motor se encuentra apagado.

## AFINACIÓN

Es la propia de *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*: Los sonidos de sus seis cuerdas al aire se corresponden, de grave a agudo, con las notas Sol<sup>2</sup>, Sol<sup>#2</sup>, La<sup>2</sup>, La<sup>#2</sup>, Si<sup>2</sup> y Do<sup>3</sup>.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Rasgueao</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2012
Presentación	--	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	no
		Tendencias	Guitarra concreta

Acción directa con las manos sobre las cuerdas de la guitarra. La siguiente obra también es acción directa sobre las cuerdas de la guitarra, pero no son las manos las que provocan los sonidos.

## **4.6. ROCK ME, BABY!**

### **INTRODUCCIÓN**

*Rock me, Baby!* es una obra de guitarra heterodoxa que se adscribe al patrón de uso *Eros Guitar*.

### **DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL**

La mayoría de las obras que hemos podido encontrar que mezclan la guitarra con la sexualidad lo hacen de una forma en la que se representan conflictos o actitudes subversivas, expresando en muchos casos violencia.

En casi todas las que recogemos en el capítulo 2, el sexo es algo a lo que se alude y la guitarra a menudo se le asigna el papel de la pareja del intérprete. Pero nada de lo que hemos podido encontrar tiene que ver ni con el bienestar, la belleza, o el goce, ni con una idea del sexo que contemple el placer de compartir con otra persona real momentos íntimos.

Propongo una obra en la que la guitarra es accionada por acto sexual.

No hay ninguna imagen asociada a la obra. Se trata pues de audio sin imagen, que deseo que se perciba como composición de sonidos, susceptible quizá de imágenes añadidas por la imaginación de quien escucha.

Se pretende proporcionar al oyente una sensación agradable que proviene de una acción agradable.

### **DESCRIPCIÓN TÉCNICA**

Selección y montaje de fragmentos de una grabación de audio que recoge los sonidos que produce una pareja haciendo el amor sobre una guitarra eléctrica.

El ruido de fondo se asume y se celebra como parte consustancial del mundo de la guitarra eléctrica.

### **AFINACIÓN**

Es la estándar de la guitarra.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Rock me, Baby!</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2014
Presentación	--	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	sí	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra concreta <i>Eros Guitar</i>

## 4.7. *SOLID BODY*

### INTRODUCCIÓN

En el análisis, en el epígrafe “Relación entre lo sónico y lo visual” hemos dividido las obras de nuestro capítulo 2 en aquellas en las que lo visual y lo sonoro están equilibrados, aquellas en las que lo visual tiene preponderancia sobre lo sonoro, y aquellas en las que lo sonoro tienen preponderancia sobre lo visual. En el extremo en el que lo visual tiene preponderancia sobre lo sonoro encontramos obras en las que no existe lo sonoro, o en las que se invita al espectador a que lo encuentre en su memoria o en su imaginación. Varias de ellas aparecen en el patrón de uso Re-visiones plásticas.

También he querido aportar una obra de esas características, en la que se hace referencia al sonido, pero que carece de sonido por sí misma.



Ferrer-Molina, *Solid Body*, 2015

## DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

La revolución que supuso la aparición de las guitarras de cuerpo sólido en el mundo de la guitarra fue uno de los factores detonantes de la gran revolución cultural que llegaría a continuación, la del *rock*<sup>63</sup>. Una tabla de madera de fresno maciza a la que se añadía un mástil con trastes era, a partir de ese momento, suficiente para albergar los captadores electromagnéticos y emitir los sonidos resultantes de sus cuerdas metálicas.

En *Solid Body* se reduce la idea de guitarra de cuerpo sólido a los elementos mínimos esenciales, provenientes de una guitarra Fender Telecaster. La obra es un homenaje a ese modelo de guitarra, que en opinión de algunos fue la guitarra que cambió el mundo<sup>64</sup>.



Ferrer-Molina, *Solid Body*, 2015

## DESCRIPCIÓN TÉCNICA

En mi obra *Solid Body* algunos de los componentes del elemental y simplificado diseño de la Fender Telecaster (concretamente el metal que sujeta el conmutador y los potenciómetros, y el golpeador que cubre el cuarto inferior de su cuerpo cercano al

---

<sup>63</sup> Ver nota al pie 71, capítulo 1.

<sup>64</sup> HUNTER, Dave, *The Fender Telecaster: the Life and Times of the Electric Guitar that Changed the World*,



mástil) se atornillan sobre una madera maciza de fresno, en la que son reconocibles sus características betas, de las dimensiones máximas en altura y anchura del cuerpo de este modelo de guitarra. El fresno fue una de las maderas más típicas que utilizó Leo Fender para la fabricación de la Telecaster original.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Solid Body</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2015
Presentación	Galería-museo	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica
Autor implicado en la ejecución	--	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	--
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	--
		Tendencias	Re-visiones plásticas

Se trata de un objeto visual, como una pintura, para ser observado. No obstante, planeo añadirle sonido en futuras versiones, de manera que incorpore un generador de ruido controlable mediante el conmutador y los potenciómetros, transmisión de sonido a través del cuerpo sólido de fresno y una salida de audio, destinada en la mayoría de las ocasiones a la escucha individual con auriculares.

## 4.8. ACCIONES GUITARRÍSTICAS

### INTRODUCCIÓN

Nos dice Bartolomé Ferrando para comenzar su libro *El arte de la performance*:

“Hablar del concepto de performance implica recorrer el trazado realizado por Marcel Duchamp y Jonh Cage, pero también el dejado por las veladas futuristas, las acciones dadaístas, el teatro de Anton Artaud, algunas prácticas surrealistas, las huellas de la Bauhaus, los inicios del *happening* con Gutai, Alan Kaprov, Jean Jacques Lebel, Wolf Vostell y Marta Minujín, los manifiestos de George Maciunas, los conciertos fluxus, el arte conceptual, el accionismo vienés y el *body art*, entre otros. Aunque el punto de arranque fundamental se produjo sobre todo, en opinión de Pierre Restany, *como consecuencia del clima de los años bisagra 1950-1060*.”<sup>65</sup>

Y Sarmiento, referido a Geroge Brecht:

“En sus apuntes de clase, recogidos en dos cuadernos, se pone de manifiesto el interés que tenía Cage por transmitir a sus alumnos que la acción era mucho más importante que la producción de sonidos. Sus propias obras recogidas en estos cuadernos son un buen testimonio de lo que se hacía en la práctica.

Brecht, quien se consideraba en aquella época como «algo parecido a un pintor», encontró en Cage a un auténtico libertador. Su propósito era hacer una música que no fuera sólo para los oídos: «la música no es sólo lo que oyes o escuchas, sino todo lo que acontece. Los eventos son una ampliación de la música».”<sup>66</sup>

### DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

La peculiaridad de las acciones propuestas a continuación es que están pensadas para ser realizadas en la intimidad, sin la necesidad de público. Los modelos de guitarra que más tienen que ver con la intimidad son las que poseen caja acústica y no precisan de electricidad, cables ni amplificador, de forma que los que más se ajustan a las intenciones de las piezas son la guitarra española, la guitarra flamenca y la guitarra acústica. En ellas es posible el fenómeno de la resonancia de sus cuerdas por simpatía con una frecuencia o conjunto de frecuencias provenientes de la voz del ejecutante y la escucha directa a través del contacto de la oreja con la madera de su caja de resonancia.

Lo que se pretende es fomentar la exploración acústica del medio y de uno mismo, la comunicación y el sincerarse con uno mismo, y el autoconocimiento.

---

<sup>65</sup> FERRANDO, Bartolomé, *El arte de la performance: elementos de creación*, Valencia, Ediciones Mahali, 2009, p7.

<sup>66</sup> SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios*: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013, Granada, Centro José Guerrero, 2013, p. 26.

## ACCIONES GUITARRÍSTICAS

1 – Coge tu guitarra, abrázala intensamente, pegando uno de tus oídos a la parte trasera de su caja armónica y sin bloquear las cuerdas. Dite lo que tienes que decirte.

2 – Acerca la boca de tu guitarra a tu oído derecho. Escucha tu guitarra por tu oído derecho. Escucha el mundo por tu oído izquierdo. Luego escucha el mundo por tu oído derecho, a través de la guitarra.

3 – Sitúa la boca de tu guitarra entre tu oído y tu boca. Escoge una de sus notas (al aire) que te sea fácil de entonar. Canta esa nota y escúchate. Cuando pares, escucha esa misma nota producida por la guitarra. Antes de que se extinga vuelve a cantarla. No dejes que cese nunca. Piérdete en el sonido.

4 – Acerca tu boca a la de la guitarra. Canta tu canción favorita, dejando muchos espacios para escuchar cómo ella te responde.

5 – Acerca tu boca a la de la guitarra. Bésala.

6 – Cuando estés resfriado, estornuda en la boca de tu guitarra y escucha.

7 – Sienta a tu guitarra en un sofá y cuéntale tus problemas.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Acciones guitarrísticas</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2011
Presentación	Domicilio privado	Tipo de guitarra	Guitarra española Guitarra flamenca Guitarra acústica
Autor implicado en la ejecución	no	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra en acción/ <i>performance</i> Resonancias

## 4.9. PREPARED GUITAR FOUR HANDS (GUITARRA PREPARADA A CUATRO MANOS)

### INTRODUCCIÓN

Durante el curso 2014-2015 el artista sonoro mexicano Manuel Rocha Iturbide<sup>67</sup> impartió un taller en la Facultad de Bellas Artes de Valencia invitado por el catedrático Miguel Molina. Esta circunstancia propició que Manuel Rocha y yo diéramos un concierto dentro de la programación del festival Intramurs<sup>68</sup> en el taller de Fuencisla Francés<sup>69</sup> el 16 de noviembre con piezas individuales suyas, mías y con una improvisación libre<sup>70</sup> de ambos. Al día siguiente volvimos a improvisar juntos en la facultad.



Ferrer-Molina y Manuel Rocha Iturbide, *Prepared guitar four hands*, Unisersitat Politècnica de València, 17 de noviembre de 2014<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Página personal de Manuel Rocha Iturbide, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.artesonoro.net/ManuelRochaIturbide.html>.

<sup>68</sup> Página personal de Intramurs, festival per l'art a València, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.intramurs.org/2015/es/inicio/>.

<sup>69</sup> Página personal de Fuencisla Francés, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://fuencislafrances.com/>.

<sup>70</sup> MANTZISIDOR URÍA, Jon, *Prácticas conceptuales y performativas en la escena de la Improvisación Libre* (tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2013.

<sup>71</sup> Ferrer-Molina y Manuel Rocha Iturbide, *Prepared guitar four hands*, Facultad de Bellas Artes, Unisersitat Politècnica de València, 17 de noviembre de 2014, [en línea] consulta 18-12-2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ufRPyyJtnA0>.

## DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

La guitarra preparada, la *tabletop guitar*<sup>72</sup>, y la combinación de ambos planteamientos para la ejecución de música de improvisación libre están ampliamente extendidos. Cuando me invitaron a hacer una improvisación con Manuel Rocha Iturbide durante el taller que impartió en la facultad de Bellas Artes de Valencia en 2014, propuse abordar el tema de la guitarra preparada, pero introduciendo un par de novedades:

-Instrumento a cuatro manos: la literatura pianística está llena de este tipo de ejemplos. También existen, aunque en mucha menor medida, composiciones para guitarra a cuatro manos, y hay numerosas demostraciones online de muchas piezas ejecutadas sobre una sola guitarra con dos intérpretes. Sin embargo, no he podido encontrar planteamientos de guitarra preparada para cuatro manos.

-Empleo de una guitarra *sustainer*: la diferencia fundamental es que la guitarra producirá sonido si la abandonamos, por lo que tendremos que llevar a cabo acciones que impidan que suene por sí sola o que pongan punto final a sonidos largamente extendidos que no cesarían en caso contrario.

## DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Partimos de una guitarra eléctrica que presenta peculiaridades propias: la Fernandes Sustainer, concretamente una Dragonfly<sup>73</sup>. En 1969 apareció el *EBow* (arco electrónico), un dispositivo electromagnético para la mano derecha de guitarrista que, emplazado frente a una de las cuerdas de la guitarra eléctrica, prolonga indefinidamente su nota. La Sustainer es un modelo de guitarra que incorpora un dispositivo interno que consigue el mismo efecto de prolongación de notas, pero siendo aplicable a cada una de las seis cuerdas de forma independiente o por grupos hasta afectar a su totalidad.

## AFINACIÓN

La afinación de la guitarra en esta pieza es la estándar, de agudo a grave: Mi, Si, Sol, Re, La, Mi.

---

<sup>72</sup> Ver nota al pie 53, capítulo 2.

<sup>73</sup> SCHNEIDER, John, *The Contemporary guitar*, Nueva York: Rowman&Littlefield, 2015, p. 48.



Autor	Ferrer-Molina Manuel Rocha Iturbide	Título	<i>Acciones guitarrísticas</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2014
Presentación	Universidad	Tipo de guitarra	Guitarra eléctrica
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	no
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Guitarra preparada Guitarra retroalimentada

## 4.10. THESIS GUITAR

### INTRODUCCIÓN

Una de las obras surgidas como consecuencia de la investigación es sin duda *Thesis Guitar*, que convierte esta memoria de tesis en un instrumento musical y en libro-objeto.



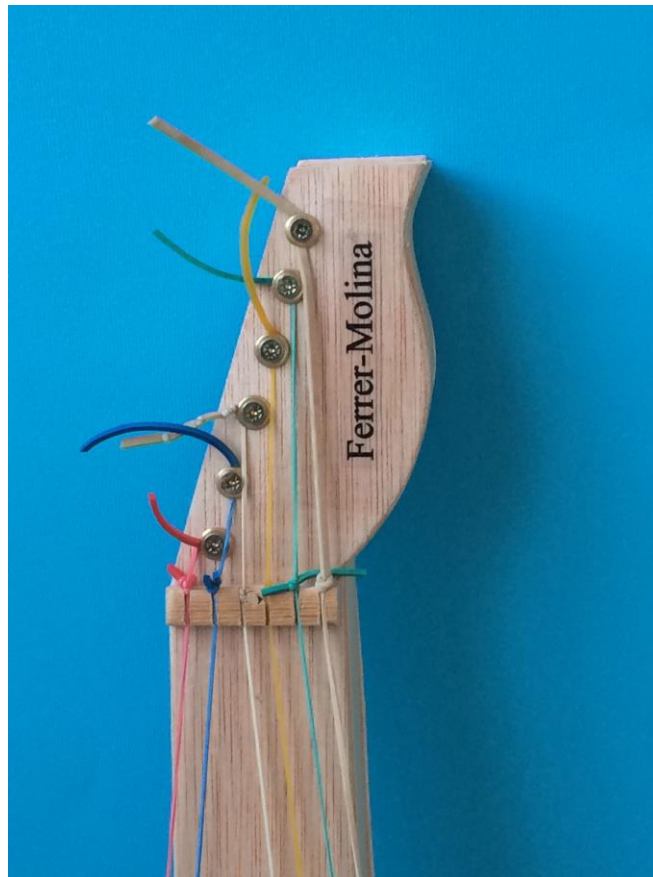
Ferrer-Molina, *Thesis Guitar*, 2015

## DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL

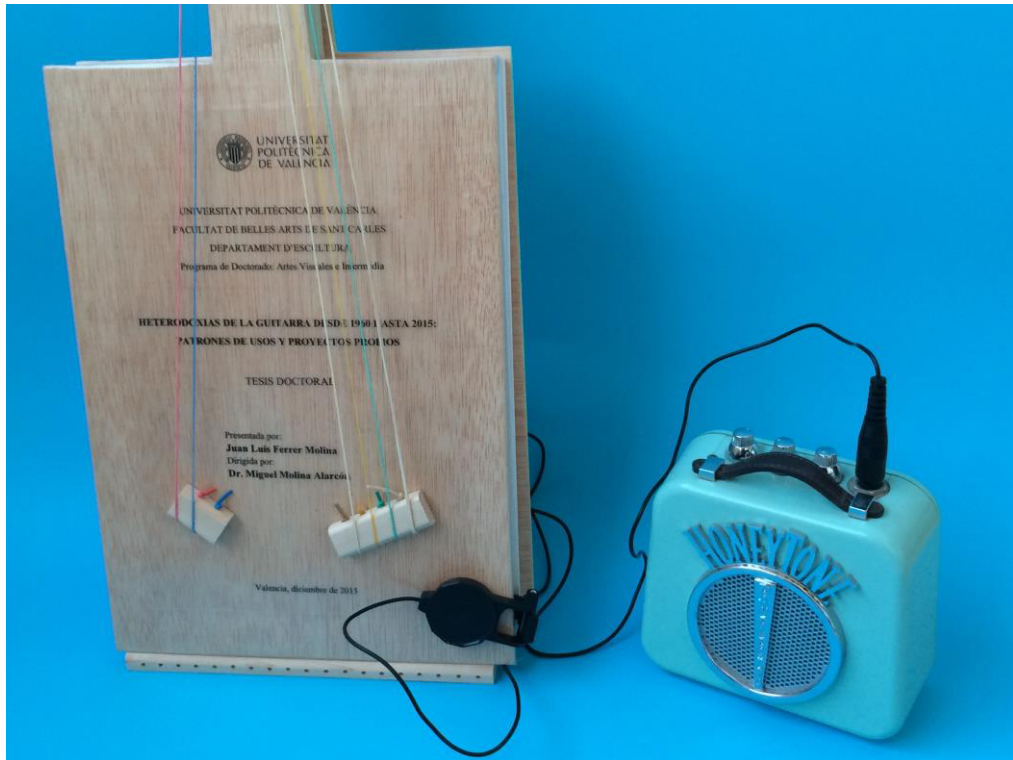
*Thesis Guitar* es una obra autoreferente, que emula una guitarra cuya caja de resonancia tradicional ha sido sustituida por el contenido desarrollado en la presente investigación, que metafóricamente también resuena. Se trata de un libro-objeto que abierto por la presente página produce, también metafóricamente, un fenómeno de retroalimentación o *feedback*, ya tenemos entre las manos un libro-instrumento que habla de sí mismo. También, un instrumento-libro que no puede producir otra música que la propia de una guitarra heterodoxa, a la que dedica sus páginas.

## DESCRIPCIÓN TÉCNICA

La portada es de madera y además de los llevar los datos reglamentarios de cualquier portada de memoria de tesis tiene una prolongación a modo de mástil de guitarra en su parte superior. También incorpora en su tercio inferior un puente de guitarra descompuesto en varios fragmentos, del que parten cuerdas (que son gomas elásticas de colores) hasta el clavijero, simplificado en unos tornillos con arandelas, en el que se puede leer la marca (la firma de la obra): Ferrer-Molina. A la superficie de madera se le acopla un micrófono piezoeléctrico o de contacto, conectado a un pequeño amplificador de guitarra eléctrica.



Ferrer-Molina, *Thesis Guitar*, 2015



Ferrer-Molina, *Thesis Guitar*, 2015

## AFINACIÓN

La afinación propia de este instrumento-libro es forzosamente algo aleatoria y caprichosa, ya que la nota fundamental de cada una de las gomas que cumplen la función de cuerdas es consecuencia directa de cuanto tengamos que tensarla para sujetarla con sus dos nudos extremos entre puente y cejilla.

No obstante, los sonidos producidos por la pulsación de sus cuerdas al aire no son su única posibilidad, ya que podemos acortar su longitud presionando contra el mástil o la tapa, glisar su frecuencia estirando de la goma y utilizarla como generador de ruidos que amplificará el sonido producido por cualquier contacto en su superficie.

Autor	Ferrer-Molina	Título	<i>Thesis Guitar</i>
Procedencia	Conservatorio artes plásticas <i>rock</i>	Año	2015
Presentación	Espacio multidisciplinar Galería	Tipo de guitarra	--
Autor implicado en la ejecución	sí	Heterodoxia en instrumento	sí
Autoría femenina	no	Heterodoxia en performatividad	sí
Participación femenina	no	Heterodoxia en timbre	sí
		Tendencias	Luthería

## **CONCLUSIONES**

A lo largo del periodo en el que se centra nuestra investigación (desde 1960 hasta nuestros días) la guitarra se ve enriquecida gracias a la incorporación de usos heterodoxos tanto en las músicas populares urbanas como en las músicas contemporáneas que siguen la tradición sinfónica y camerística. También encontramos este tipo de manifestaciones en las artes plásticas, conformando todo ello un corpus que se presta a su estudio bajo el nombre genérico de “guitarra heterodoxa”.

Nos ha sido indispensable la creación de un marco teórico en el cual hemos tenido que evaluar las prácticas comunes a partir de las distintas idiosincrasias de la guitarra, a través de sus fraccionados y estancos mundos, como son la guitarra clásica, el rock, el flamenco, el country, el jazz, etc...

Hemos analizado el mercado en cuanto a la evolución del volumen anual de ventas en Estados Unidos. Hemos estudiado el fenómeno de la *air guitar*. Nos hemos adentrado en el mundo de los videojuegos para dejar constancia del éxito del juego *Guitar Heroes*. Hemos encontrado en otros instrumentos imitaciones de la performatividad propia de la guitarra. Hemos sido testigos del ascenso durante el siglo XX de la guitarra de instrumento popular a instrumento propio de la música clásica. Hemos constatado el enorme impacto que supuso la electrificación en el mundo de la guitarra y a su vez el efecto que tuvo en el conjunto de la sociedad a través del conjunto del rock. Hemos visto cómo los artistas plásticos y los literatos se han ocupado de nuestro instrumento y cómo los publicistas recurren a ella con alta frecuencia por su poder icónico y por su altísima capacidad empática, evocadora e inductora de estados de ánimo tales como la euforia.

Para proceder a su estudio hemos configurado una selección de noventa y un casos atendiendo a criterios de variedad. Dichas obras son aportadas por creadores que provienen de los campos de las artes visuales, de la composición clásica, de las músicas populares urbanas, del flamenco, del jazz, de la tecnología... Tras su observación detenida nos ha sido posible realizar grupos en base a características comunes de nuevos usos de la guitarra. Concretamente hemos creado veinte grupos que responden a los nombres de: revisiones plásticas, concierto heterodoxo, guitarra retroalimentada, guitarra concreta, guitarra emulada, guitarra preparada, guitarra instalada, guitarra expandida, guitarra destruida, luthería, guitarra en acción/performance, guitarras y



robótica, guitarra accionadora, Eros guitar, sin guitarra, land-art, guitarra en toy circuit bending y lo-fi, escultura sonora, guitarra a distancia y resonancias.

A cada obra le hemos aplicado un cuestionario en el que recabamos los siguientes datos: autor, título, año, procedencia artística del autor, espacio de presentación de la obra, tipo de guitarra utilizada, si presenta heterodoxias en el instrumento, la performatividad o el timbre, la tendencia a la que podría adscribirse, si se da en ella autoría o algún otro tipo de participación femenina, y si el autor se implica en la ejecución de la obra.

También hemos cuestionado la posible referencia a España de la guitarra en el repertorio creado a partir de la guitarra heterodoxa.

Tras el análisis de las obras, los grupos y los datos obtenidos hemos podido concluir que existe toda una nueva praxis que utiliza la guitarra como punto de partida, pero no lo hace según sus usos convencionales en el periodo que abarca nuestra investigación.

Hemos constatado que hay unas formas de proceder que comparten ciertas características, de manera que se pueden englobar bajo varios denominadores comunes. Sus concepciones y sus formas de exhibición responden a patrones que podemos rastrear.

Una tendencia ampliamente practicada hoy en día es la guitarra eléctrica preparada, que consiste en la disposición del instrumento en horizontal sobre una mesa y su accionamiento mediante todo tipo de objetos.

Otra práctica muy extendida es la guitarra instalada, en la que convergen tanto artistas que proceden de las artes visuales como compositores formados en los conservatorios de música y universidades que ofrecen grados y posgrados en creación musical.

La variedad de guitarra más utilizada en las prácticas no ortodoxas es la guitarra eléctrica, a la que recurren artistas de todas las procedencias estudiadas.

Hemos visto cómo el campo de acción de los compositores se expande para pasar a exponer en galerías y museos, que los creadores del ámbito de las músicas populares urbanas suelen presentar sus trabajos de guitarra heterodoxa dentro de los circuitos propios de estas músicas y que casi no se encuentran casos en los que los artistas plásticos presenten sus obras en auditorios de música clásica en lo referente a nuestro estudio.

Los espacios que acogen con mayor frecuencia obras creadas con guitarra heterodoxa son los espacios multidisciplineros, las galerías de arte y museos, los auditorios de música clásica. También el circuito de la música rock presenta un número de casos suficiente para ser destacado.

Las procedencias artísticas que más han contribuido a los ejemplos del corpus estudiado han sido las artes plásticas y la composición, seguidos de la música rock (en la que englobamos pop, punk y blues). También la ingeniería y el hardware hacking y el jazz han aportado ejemplos. En cambio, no hemos encontrado ninguna obra cuyo creador proceda de la música country, aunque sí obras que a través de la guitarra acústica aludan a dicho estilo.

Las cotas de participación de las mujeres en la creación y presentación de obras de guitarra heterodoxa son similares a las de las guitarras ortodoxas, y se alejan muchísimo de la paridad.

Creemos que las características de la guitarra y sobre todo de la guitarra eléctrica encuentran un fértil campo de creación en sus usos heterodoxos y esperamos que continúen y aún aumenten las creaciones experimentales a partir de la guitarra para enriquecer al instrumento, al arte sonoro y a la creación artística en general.

A través del estudio de todas las obras incluidas en este trabajo y de las reflexiones derivadas de sus análisis he enriquecido mis conocimientos y sensibilidad para con este tipo de obras, gracias a lo que he concebido nuevas y gratificantes obras en este apasionante campo.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

### PANORAMA DE LAS RELACIONES ENTRE LOS ESTADOS UNIDOS, ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA EN EL CAMPO DEL ARTE SONORO

es del Observatorio / Observatorio's Reports  
**Informes del Observatorio / Observatorio's Reports**  
es del Observatorio / Observatorio's Reports  
nformes del Observatorio / Observatorio's Re  
es del Observatorio / **Observatorio's Reports**  
Informes del Observatorio / Observatorio's F  
es de Observatorio / Observatorio's Reports  
Informes del Observatorio / Observatorio's F



ISSN 2373-874X (print)

008-02/2015SP

# Panorama de las relaciones entre los Estados Unidos, España e Hispanoamérica en el campo del arte sonoro

1

Isaac Diego García, Miguel Álvarez-Fernández y Ferrer-Molina

Tema: Análisis de los vínculos entre los Estados Unidos y los países hispanohablantes en el terreno del arte sonoro y de la música experimental.

Resumen: Este trabajo estudia la presencia de músicos experimentales y artistas sonoros de origen hispano en los Estados Unidos, así como la recepción del arte sonoro procedente de este país en el contexto cultural hispanohablante. Se trata de un análisis comparativo que examina la situación de esta multiforme manifestación estética en diversos ámbitos, como el académico, los espacios no institucionales, las galerías y centros de arte contemporáneo, los festivales y otras redes de difusión.

Palabras clave: arte sonoro, arte contemporáneo, música experimental.

## Introducción

La encrucijada estética que las expresiones arte sonoro y música experimental pretenden —vanamente— acotar no es fácil de definir. Es más fácil hacerlo aludiendo a aquello de lo que esos términos se diferencian —o incluso a lo que se oponen— que a su multiforme contenido positivo. La propia locución *arte sonoro* surgió, ya en los años sesenta del pasado siglo, desde Estados Unidos, para referirse a creaciones artísticas que empleaban el sonido pero no venían firmadas por músicos sino por autores relacionados con las artes visuales, el arte conceptual, la experimentación con los —entonces— nuevos medios, etc.

Hoy, aunque muchos artistas sonoros —incluyendo a buena parte de los mencionados en las siguientes páginas— hayan disfrutado de una formación artística (académica o no) mixta, es decir, donde han convivido lo sonoro y lo visual —y acaso también lo performativo, lo teatral, lo poético...—, esa diferenciación respecto de otras aproximaciones a la creación musical se mantiene de un modo que quizá convenga precisar en estos párrafos introductorios.

El dominio artístico sobre el que versa el presente texto sigue, pues, definiéndose por su contraste con otras prácticas artísticas, tal y como la habitualmente denominada *música contemporánea*. Esta expresión, que desde cierto punto de vista podría incluso subsumirse como una forma particular de arte sonoro, continúa hoy ligada a una tradición de profunda raigambre histórica con la que comparte, en términos generales, algunos elementos de los que no ha podido o querido emanciparse —pese a los audaces intentos propios de las vanguardias del pasado siglo, sepultados hoy por un notable academicismo estéticamente conservador—. El rito social del concierto burgués, la jerarquía entre la figura del compositor y la del intérprete, el uso de la notación musical estándar... son aspectos característicos de esa *música contemporánea* que, en las prácticas



artísticas a las que se alude en este trabajo, desaparecen o, al menos, son objeto de un profundo cuestionamiento crítico. En un sentido similar, las tendencias estéticas más conservadoras dentro de la llamada *música electroacústica* (que participan de los atavismos antes mencionados) también quedan fuera del análisis propuesto en estas páginas.

Por otro lado, y aunque desde el arte sonoro y las músicas experimentales siempre se haya manifestado una notable simpatía hacia las músicas procedentes del pop (simpatía que no siempre coincide con la profesada hacia estas músicas y sus autores desde el terreno de la *música contemporánea*), los trabajos de los artistas referidos en esta investigación tampoco pueden englobarse en ese ámbito de creación de vocación masiva. La apropiación de materiales (no solamente sonoros, sino también performativos, simbólicos, conceptuales...) propios del pop, el rock, el *techno*, etc. es relativamente frecuente en el arte sonoro y la música experimental, pero las perspectivas sobre estos elementos —y, no en menor medida, la actitud frente a la sociedad y el mercado— son bien diferentes en unos y otros artistas.

3

El otro aspecto que delimita la materia del presente estudio, su ámbito lingüístico-cultural, es más fácil de definir que el anterior, pero también alberga, obviamente, una enorme diversidad de tipologías y caracteres entre sus representantes. El contraste de las múltiples realidades culturales propias del ámbito de habla hispana con las que se asientan en los EE.UU. —núcleo principal del análisis propuesto en este trabajo— nos ofrece una perspectiva muy rica sobre ambos elementos y, por extensión, sobre ciertos fenómenos que caracterizan nuestro globalizado momento histórico. La observación de una pequeña parcela del inmenso campo de la creación artística actual puede, así, arrojar clarificadora luz sobre procesos culturales de mucha mayor envergadura, que quizá desde otra perspectiva podrían pasar desapercibidos.

## Arte sonoro y academia

Los planes de estudio relativos a la música y las artes visuales en los países hispanohablantes son, en términos generales, notablemente coincidentes entre sí, pero difieren —en diversos aspectos, algunos de los cuales se expondrán a continuación— de los implantados en EE.UU. El atractivo de estos últimos produce un primer resultado digno de mención: el flujo de estudiantes desde España e Hispanoamérica hacia Estados Unidos en los campos del arte sonoro y las músicas experimentales no encuentra parangón en el sentido inverso. Un breve repaso a la asimétrica evolución de la vida académica de estas disciplinas en los distintos territorios aquí contemplados puede explicar las causas más determinantes de este fenómeno.

El principal centro de formación musical tanto en Hispanoamérica como en España es el conservatorio, institución con una fuerte tradición heredada del siglo XIX y creada en su día a imitación del modelo parisino. El arte sonoro y la música experimental no suelen tener cabida en sus planes de estudio, como tampoco en los de las universidades de las mencionadas áreas. En España hallamos una valiosa y muy puntual excepción en la ya desaparecida Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid, una iniciativa dirigida por Llorenç Barber (1948) entre 1979 y 1984 que propició la impartición de talleres (por primera vez en España, en muchos casos) de relevantes artistas estadounidenses como Charlie Morrow (1942), Tom Johnson (1939) y Alvin Curran (1938), entre otros.

Por otra parte, desde los años noventa del pasado siglo, se ha comenzado a incorporar el arte sonoro en algunas facultades de Bellas Artes españolas (Universidad de Castilla-La Mancha, Universidad Politécnica de Valencia y Universidad del País Vasco; ello ha sido posible gracias a los esfuerzos de los

4

profesores José Antonio Sarmiento, Miguel Molina y Mikel Arce, respectivamente). Se trata, en todo caso, no de titulaciones completas sino de asignaturas, en las que se fomenta el empleo del sonido con fines artísticos, si bien desligado de cualquier genealogía musical. De modo similar, y sin salir de España, recientemente se han puesto en marcha algunos estudios universitarios de posgrado relacionados con la formación en arte sonoro. Aunque este embrionario fenómeno está relacionado con el nuevo paradigma académico europeo propuesto por el llamado «Plan Bolonia», y ya son varias las universidades que han visto refrendadas estas iniciativas por el Ministerio de Educación, otras de estas propuestas —habitualmente surgidas desde academias de música privadas— aún carecen de reconocimiento oficial.

En Hispanoamérica tampoco existe una tradición en la docencia del arte sonoro ni en conservatorios ni en universidades, aunque actualmente se ofertan algunos cursos breves, asignaturas independientes y diplomas dedicados a esta materia, como el de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigido por Francisco Sanfuentes. Más allá de excepciones como esta, y al igual que sucede en España, el reconocimiento académico de las prácticas relacionadas con el arte sonoro es infrecuente en los países hispanohablantes.

Por el contrario, en EE.UU. el arte sonoro —entendido como derivación de la música experimental— ha estado ligado a ámbitos universitarios desde alrededor de los años cincuenta del pasado siglo. John Cage (1912-1992), una de las figuras más influyentes de la vanguardia estadounidense, ilustra perfectamente los vínculos establecidos con la universidad desde el campo de la experimentación sonora. A su concepción estética y a la expansión de sus ideas contribuyó significativamente su actividad en espacios como el *Black Mountain College* (Carolina del Norte), la *Cornish School of Arts de Seattle* (Washington), la Universidad de California en Santa Cruz, la Universidad de Columbia (Nueva York)

y, en esta misma ciudad, la *New School of Social Research*, donde coincidieron muchos de los artistas que años después formarían parte del movimiento *Fluxus*. Este arraigo ha permitido que durante décadas el arte sonoro se haya desarrollado dentro del ámbito académico estadounidense.

Una de las señas de identidad más destacables de los departamentos de música de las universidades de EE.UU. es su aperturismo estético y disciplinar, aspecto que se refleja en muchos de sus actuales planes de estudio. Así, por ejemplo, el Departamento de Música de la Universidad de Nueva York (NYU), además de ofrecer la posibilidad de estudiar de manera interrelacionada diversas disciplinas, como musicología, etnomusicología, pedagogía musical, composición, interpretación o producción, entre otras, incluye planes de posgrado que permiten profundizar e investigar en un amplio y dilatado abanico de registros estéticos, como música antigua y clásica, música electrónica, música para cine, teatro, publicidad, jazz, músicas urbanas, improvisación, arte sonoro, música experimental, etc. Esta actitud de apertura se traduce en un amplio despliegue de posibles vías de desarrollo profesional, incluyendo la carrera académica (lo que favorece que creación artística, docencia e investigación se compaginen y retroalimenten activamente). El de NYU no es un caso aislado; encontramos propuestas similares en diferentes universidades estadounidenses, como Columbia, la Universidad de California en San Diego, *Wesleyan University* (Middletown, Connecticut), la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts) o la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut), entre muchas otras.

6

Otra característica del sistema académico estadounidense que conviene destacar es la interrelación entre diversas disciplinas artísticas en la formación universitaria, ya sea por la estrecha colaboración entre departamentos, o bien por el diseño de planes de estudios integrados. En este sentido, el ya

mencionado *Black Mountain College* constituye un ejemplo pionero y modélico, al haber sido fundado en 1933 con la intención de ofrecer una educación artística interdisciplinar. Posteriormente, este espíritu colaborativo entre las artes ha quedado reflejado en la creación de departamentos genuinamente interdisciplinarios. En diversas universidades, como *Columbia College Chicago* (Illinois), la Universidad de Alabama (Tuscaloosa, Alabama), *Arizona State University* (Phoenix, Arizona), *California College of Arts* (San Francisco, California), *Bloomfield College* (Nueva Jersey) o *Goddard College* (Plainfield, Vermont) encontramos departamentos con nombres como *Interdisciplinary Arts*, *Interdisciplinary Studies* o *Media Arts*. Sus programas de formación incluyen disciplinas como danza, artes plásticas, diseño, arquitectura, nuevas tecnologías, literatura, artes escénicas, fotografía, arte de acción, música y arte sonoro. Ni en España ni en Hispanoamérica se encuentran en la actualidad propuestas educativas que presenten semejante grado de articulación.

Nos encontramos, pues, ante sistemas educativos muy diferentes, que ofrecen posibilidades de futuro también contrastantes, ya que en el entorno hispanoamericano y español, al no existir una formación académica específica para el arte sonoro, tampoco existe un marco laboral universitario que pueda acoger a estos creadores y dar soporte al desarrollo de su actividad artística. La existencia de tales posibilidades, unida al atractivo de una formación específica y, a la vez, integrada en un marco estético y disciplinar amplio, explica en buena medida ese flujo mayoritariamente unidireccional de estudiantes hacia los Estados Unidos al que nos referíamos en el comienzo de este apartado.

## Flujos migratorios hacia y desde los Estados Unidos

Los alumnos españoles e hispanoamericanos interesados en el arte sonoro que acuden a las universidades estadounidenses se suman al enorme conjunto de

ciudadanos de todo el mundo que ese país ha acogido desde su fundación — representando el de habla hispana uno de los grupos más numerosos, que ya supera los cincuenta millones—. En el campo del arte sonoro, esto también se manifiesta a través de la presencia de autores españoles e hispanoamericanos — o de esas ascendencias— a lo largo de toda la geografía estadounidense. A continuación repasaremos las trayectorias de algunos de ellos (seleccionados tanto por la trascendencia de su labor como por el carácter paradigmático de su recorrido), que representan cuatro patrones bien diferenciados entre sí. En primer lugar aludiremos a artistas que han cursado todos sus estudios en EE.UU. y que se han establecido en el sistema académico de ese país. A continuación analizaremos el caso de autores que también imparten docencia en EE.UU., pero que se formaron en su país de origen. Pasaremos después a tratar los casos de aquellos que, tras cursar estudios en EE.UU. han regresado a su país para trabajar en la universidad. El último patrón estudiado es el de los artistas que se formaron en los Estados Unidos y, tras retornar a su país de origen, desempeñan su actividad profesional fuera de la academia. Este apartado concluye, a modo de contraste, con algunos ejemplos de autores estadounidenses que han abandonado su país de origen para instalarse en territorios de habla hispana.

8

Remontándonos al principio de los años sesenta del pasado siglo encontramos la polifacética figura del compositor de música experimental, artista visual y escritor Ramón Sender (1934), quien llega en su primera infancia a EE.UU. junto a su padre, el célebre escritor Ramón J. Sender (1901-1982), exiliado de la Guerra Civil española. Tras completar su formación musical en composición en la Universidad de Columbia (con profesores como Elliot Carter y Henry Cowell), funda en 1962, con Morton Subotnik (1933), el *San Francisco Tape Music Center*, acaso el centro de música experimental más importante de la costa oeste de los Estados Unidos, y uno de los principales de todo el país.



A una generación posterior pertenece Nicolas Collins (1954), nacido en Nueva York de madre chilena. Alumno y asistente de Alvin Lucier (1931) en la *Wesleyan University*, actualmente compagina su carrera artística con una activa labor docente, tanto en Estados Unidos —donde imparte clases en el *Sound Department* de la *School of the Arts Institute of Chicago* (SAIC)— como en España e Hispanoamérica, a través talleres y cursos sobre música experimental, *luthería* electrónica y *performance*. Actualmente es el editor jefe de una de las más relevantes revistas académicas en este ámbito, *Leonardo Music Journal*, y en 2006 apareció su exitoso libro *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*. Aunque el idioma de todas estas publicaciones es el inglés, Collins ha redactado algunos de los contenidos de su página web en español, y sus conexiones con el mundo hispanoparlante se han visto reforzadas tras recibir en 2014 el «VII Premio Cura Castillejo», prestigioso galardón concedido en Valencia (España) dentro del festival «Nits d’Aielo i Art».

Al igual que Nicolas Collins, Andrew Raffo Dewar (1975), artista sonoro nacido en Argentina, fue alumno de Alvin Lucier en la *Wesleyan University*, donde concluyó su doctorado en composición musical, etnomusicología y tecnología musical. Actualmente es profesor adjunto en el *Department of Interdisciplinary Arts* de la Universidad de Alabama. Además de su obra artística, centrada en la experimentación, la improvisación, la tecnología musical y la práctica intermedia, cabe destacar su intensa labor como investigador. Sus escritos han sido publicados en diversos y prestigiosos medios como el ya citado *Leonardo Music Journal*, *The Journal of the Society for American Music*, *Jazz Perspectives*, *Critical Studies in Improvisation*, *The New Grove Dictionary of American Music* y *Musicians and Composers of the 20th Century*, entre otros. Uno de sus principales objetos de estudio es la escena de vanguardia en Buenos Aires en los años sesenta y setenta del pasado siglo.

9

Entre los artistas sonoros vinculados a la academia que se han establecido en EE.UU. tras obtener allí su doctorado también encontramos al limeño Jaime E. Oliver La Rosa (1979), quien, después de realizar estudios musicales en su país de origen, se trasladó en 2006 a Estados Unidos para emprender estudios de posgrado. En 2011 concluyó su doctorado con una tesis sobre música por ordenador en la Universidad de California en San Diego, y después cursó estudios posdoctorales en composición en la Universidad de Columbia. Actualmente Oliver es profesor de composición en la Universidad de Nueva York y codirector de los *NYU Waverly Labs for Computing and Music*.

En Florida se estableció, ya en 1979, el venezolano Gustavo Matamoros (1957), que enseña en la *Miami International University of Art and Design*, y cuya producción abarca piezas para medios electroacústicos —en ocasiones combinados con instrumentos tradicionales—, instalaciones, vídeo y obras radiofónicas. En 1985 Matamoros participó en la fundación de la *South Florida Composers Alliance* y, más adelante, también cofundó y dirigió el «Festival Subtropics de Música Experimental y Artes Sonoras», creado «con el propósito de exponer a Miami a la música nueva y al arte del sonido». Como integrante del colectivo *Frozen Music*, desarrolla estrategias para la activación sónica de espacios específicos, participando en intervenciones que a menudo se prolongan durante varias horas. Y, junto con el compositor cubano Armando Rodríguez Ruidíaz (1951), es miembro fundador el grupo de música experimental *Punto*, que —entre muchas otras actividades— ha recreado obras del grupo *Fluxus*.

10

El mexicano Guillermo Galindo (1962), que estudió en el *Berklee College of Music* (Boston, Massachusetts) y el *Mills College* (California), trabaja como docente en el departamento de *Diversity Studies and Design* del *California College of Arts*, donde imparte asignaturas como arte sonoro, música electrónica, composición aplicada, arte de acción, musicología, etc. En su obra intenta

redefinir los límites de la música a través de la creación de nuevos instrumentos, la interacción de música y vídeo por ordenador, la improvisación, la instalación, etc. Galindo fusiona la tradición experimental estadounidense con sus raíces mexicanas, como revela el reciente estreno de una versión para mariachis de 4'33", la obra «silenciosa» de John Cage.

Otros autores, tras haber completado una etapa de su formación en la universidad estadounidense, ejercen la docencia en su propio país, como el mexicano Manuel Rocha Iturbide (1963), que en 1989 cursó su doctorado en música electrónica en el *Mills College* (donde coincidió con Guillermo Galindo), complementando una formación recibida tanto en México como en Francia. Rocha ha desarrollado buena parte de su carrera profesional en circuitos de arte sonoro y música experimental estadounidenses, y es considerado uno de los principales representantes del arte sonoro mexicano. Es autor de varias publicaciones de referencia sobre la música experimental en México y la estética en el arte sonoro. Actualmente es profesor del posgrado de música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

11

Entre los artistas que han regresado a sus países de origen después de estudiar en EE.UU. —pero que no siguen vinculados a la academia— figura el español Emiliano del Cerro (1951), quien tras su formación en el Conservatorio de Madrid y en el laboratorio Alea (primer estudio de música electrónica en España), así como la obtención de títulos en ingeniería técnica superior de telecomunicaciones y magisterio, viajó en 1983 a EE.UU., donde residió durante prácticamente dos décadas. Tras cursar un máster en la *City University* de Nueva York y un doctorado en música por ordenador en la *State University of Buffalo* (donde frecuentó a Morton Feldman), Del Cerro ejerció la docencia en ese mismo centro, compaginando esa labor con la composición. A su regreso a España, ha continuado componiendo —labor que simultaneó con el trabajo en Radio

Nacional de España—, pero no ha impartido docencia musical de manera continua.

El también español Rafael Liñán (1960), tras estudiar composición y varios instrumentos en el Conservatorio de Madrid, vivió en San Diego entre 1989 y 1993. Completó un máster en la Universidad de California, al tiempo que ejerció la docencia y colaboró con artistas tan destacados en la música experimental como Pauline Oliveros (1932). En 1996 recibió el doctorado en música por la UCSD con su tesis «Cultivando lo lúdico». A su regreso a España se ha dedicado a la composición, a la docencia y a la organización de actividades culturales, incluyendo una breve incursión en la política como concejal de Cultura de Quéntar, la localidad granadina donde reside.

El colombiano Ricardo Arias (1965) estudió en la Fundación Phonos de Barcelona con el compositor chileno Gabriel Brncic, en el Instituto de Sonología del Conservatorio de La Haya y en el *Hunter College* (Nueva York), donde obtuvo un máster en artes mediáticas integradas. Viaja con frecuencia entre Bogotá, donde reside y ejerce como profesor en el Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes, y Nueva York, donde ha colaborado con los artistas sonoros más relevantes del panorama estadounidense. Una de sus aportaciones más reconocidas es la batería global, instrumento basado en globos de caucho con el que ha actuado en numerosos lugares de América, Europa y Asia.

Aunque los casos son menos numerosos, también algunos artistas estadounidenses han dejado su país para instalarse en territorios de habla hispana. Por ejemplo, en Madrid encontramos la destacada figura de Wade Matthews (1955), quien tras realizar su doctorado en la Universidad de Columbia sobre improvisación libre con sonidos electrónicos, se trasladó a la capital española en 1989 para continuar su carrera profesional como improvisador,

12

teórico y coordinador de las actividades musicales de la sala Cruce. En 2012 la editorial Turner publicó su libro *Improvisando. La libre creación musical* que, redactado en nuestro idioma, ha conocido una notable difusión.

Igualmente relevante en el panorama español del arte sonoro es la actividad desarrollada por la compositora, artista sonora, flautista y comisaria estadounidense Barbara Held. Afincada en Barcelona desde la década de los setenta del pasado siglo, su labor ha constituido un nexo esencial entre artistas sonoros y músicos experimentales estadounidenses y españoles. Como comisaria, fue creadora y productora de «Música a Metrònom», festival de música experimental dedicado a fomentar la colaboración entre músicos y artistas visuales. Por sus ciclos de conciertos y eventos circularon figuras fundamentales del arte sonoro en Estados Unidos, como Robert Ashley (1930-2014), David Behrman (1937), Nicolas Collins, Paul DeMarinis (1948), Brenda Hutchinson (1954), Alvin Lucier, Christian Marclay (1955), Phill Niblock (1933) o Pauline Oliveros (1932), entre otros. Este espacio de comunicación e interrelación entre músicos de ambos países fue muy significativo, especialmente para los artistas locales, pues representó un fértil contacto con prácticas sonoras poco exploradas hasta el momento en España.

13

El repaso —forzosamente parcial y sintético— de estos flujos migratorios vinculados al arte sonoro nos revela, particularmente en los últimos casos, la trascendencia de aquellas iniciativas encaminadas a la difusión del arte sonoro que, más allá de su propia actividad artística, han llevado a cabo muchos de los autores mencionados. Contextos como el de la sala Cruce, en Madrid, o el festival «Música a Metrònom», en Barcelona, han representado pasarelas indispensables para el intercambio artístico entre las diferentes realidades musicales y culturales aquí estudiadas. Muchos de los artistas de origen hispano asentados en EE.UU. también han propiciado la creación de plataformas

similares (y asumido las correspondientes responsabilidades de programación) en ese país, coadyuvando a la difusión del arte sonoro procedente de España e Hispanoamérica.

## Espacios no institucionales

La voluntad colaborativa entre creadores de distintos campos encuentra un destacado antecedente histórico en la llamada *Escuela de Nueva York*, que nació al margen de cualquier vinculación académica o institucional. Sin perjuicio de que esa tradición haya sido acogida —como se ha comentado— en diferentes departamentos de música e *interdisciplinary arts* de muchas universidades de EE.UU., es igualmente cierto que su vitalidad también se sigue manifestando en la existencia y pujanza de numerosos centros no universitarios dedicados al arte sonoro y las músicas experimentales. Estas instituciones independientes dan voz a unas prácticas artísticas legitimadas, a su vez, por los espacios universitarios. Estos centros constituyen un medio insustituible para el desarrollo, investigación y difusión de la música experimental y el arte sonoro.

14

La ciudad de Nueva York concentra una buena parte de estos espacios no institucionales, relativamente frecuentes en EE.UU. Su actividad, normalmente muy abierta tanto en su forma como en su contenido, suele consistir en la programación de eventos de arte sonoro, conciertos de improvisación libre, de *free jazz*, de música electroacústica, de *noise music*... así como en la organización de ciclos o festivales. Muchos de ellos están abiertos a otras disciplinas artísticas, como videoarte, instalación y escultura sonoras, danza, performance, etc. Así, por ejemplo, *Experimental Intermedia* (Nueva York), centro fundado y dirigido por Phill Niblock, organiza desde 1973 ciclos de conciertos de música experimental y arte intermedia, además de eventos especiales a lo largo de todo el año. Entre los artistas que han presentado su trabajo en este centro



encontramos autores de procedencia hispana como Ricardo Arias, Llorenç Barber, María Chavez, Nicolas Collins, Isaac Diego, Ferrer-Molina, Gustavo Matamoros, Sonia Megías, Fátima Miranda, Jaime Oliver, Manuel Rocha y Carles Santos. Resulta significativo que esta lista sea mucho más reducida que la de artistas procedentes de países como Reino Unido, Alemania, Portugal o Bélgica.

En la misma línea que *Experimental Intermedia* encontramos otros espacios similares en Nueva York con una larga y fructífera trayectoria, como *The Kitchen*, *Roulette*, *The Stone*, *Spectrum* o la ya desaparecida *Diapason Gallery*, entre otros. Algunos centros de música experimental incluyen, además, programas de residencias. Es el caso, por ejemplo, de *Issue Project Room*, que ofrece desde 2005 ayudas para agrupaciones musicales, compositores y artistas sonoros.

Precisamente los programas de residencias para músicos y artistas sonoros en Estados Unidos constituyen una plataforma muy atractiva para artistas extranjeros, pues en otros países estos modelos de investigación, desarrollo y difusión están tradicionalmente vinculados en exclusiva a las artes visuales. Espacios dedicados a las *interdisciplinary arts*, la tecnología y la ciencia —como *Eyebeam* (Nueva York), el *Experimental Media and Performing Arts Center* (Troy, Alabama), el *San Francisco Tape Music Center* (San Francisco) o el *Deep Listening Institute* (Kingston, Nueva York)— ofrecen becas y residencias para músicos y artistas sonoros de las que en los últimos años se han beneficiado creadores españoles e hispanoamericanos como la bogotana Ximena Alarcón Díaz (1972), el madrileño Francisco López (1964) o el malagueño Miguel Ángel Melgares (1980), entre otros.

Estos centros independientes ayudan, sin duda, a asentar y dotar de continuidad intergeneracional a las tradiciones y prácticas asociadas a la música experimental y la creación multidisciplinar, al tiempo que aportan espacios de

colaboración, investigación, desarrollo y difusión; todo ello favorece, además, un sentimiento de comunidad entre artistas de diferentes lugares y campos creativos. En este sentido, y aunque es cierto que existen otros países con modelos similares (como Alemania o, en menor medida, Francia, el Reino Unido, Japón...), Estados Unidos —y especialmente Nueva York— es desde hace décadas un lugar de encuentro privilegiado para músicos y artistas de todo el mundo. Los creadores de procedencia hispana conforman un destacado grupo dentro de su rica escena *underground*.

## Centros de arte, museos y galerías

Otros espacios estadounidenses, más próximos a lo institucional, también acogen, desde hace ya varias décadas, trabajos y proyectos de carácter interdisciplinar que incluyen manifestaciones de arte sonoro (principalmente, instalaciones sonoras): centros de arte, museos y galerías han incorporado progresivamente este ámbito de creación en sus salas y, sobre todo, en sus discursos.

16

Muchos de estos centros están vinculados a universidades, como, por ejemplo, el *List Visual Art Center* (MIT, Cambridge), el *Harn Museum of Art* (Universidad de Florida), el *Beall Center for Arts + Technology* (Universidad de California, Irvine), *Gallery 400* (Universidad de Illinois, Chicago) o la *University Art Gallery* (Sonoma State University, California). También los grandes museos, como el *San Jose Museum of Arts* (San José, California), el *Museum of Modern Art* (MoMA) (Nueva York), el *San Francisco Museum of Modern Art* (SFMOMA) (San Francisco) y el *Museum of Contemporary Art* (San Diego) han incorporado la instalación sonora como una disciplina más entre las artes.

Igualmente relevante es labor desarrollada desde galerías y centros de arte, entre los que cabe destacar *LMAK Projects* (Nueva York), *Portland Center for the Arts* (Portland), *Tilton Gallery* (Nueva York), *Mattress Factory* (Pittsburgh), *23five Incorporated* (San Francisco), *White Box Art Center* (Nueva York) y *Galapagos Art Space* (Brooklyn, Nueva York), junto a muchos otros.

La intensa actividad artística de la ciudad de Nueva York, y la proyección mundial de esta, ha resultado especialmente atractiva para aquellos artistas sonoros españoles e hispanoamericanos que no han encontrado vías de formación y desarrollo en sus países de origen. Por ello desde la década de los ochenta, autores como Llorenç Barber, Fátima Miranda o Carles Santos (1940) desearon mostrar allí su trabajo. Esta tradición continúa en artistas sonoros de generaciones posteriores, como el venezolano Argenis Salazar (1966) —que ha residido en esta ciudad durante varios periodos de su carrera—; el uruguayo Richard Garet (1972) —que cursó estudios en artes visuales en el *Empire State College/SUNY*, seguidos de un máster en el *Bard College*, y actualmente continúa viviendo en Nueva York—; la limeña Maria Chavez (1980) —que estudió ingeniería de sonido en el *Houston Community College*, en Texas, antes de trasladarse a Nueva York— o, más intermitentemente, los españoles Francisco López y Sonia Megías (1982), además de los anteriormente citados.

17

Pese a este evidente fenómeno de atracción, un análisis general de la programación de los centros y galerías antes mencionados revela que la presencia de artistas españoles e hispanoamericanos en estas instituciones no es aún demasiado frecuente. Como excepciones a esa regla general, cabe señalar la participación de Richard Garet en la exposición *Soundings. A Contemporary Score*, celebrada en el MoMA en 2013, o a Maria Chavez, que —además de haber actuado como *DJ* en el MoMA— intervino en el *Whitney*

*Museum of American Art* dentro de la muestra *Festival*, dedicada a Christian Marclay en 2010.

Nuevamente es perceptible una cierta asimetría al considerar que es más frecuente encontrar artistas sonoros estadounidenses en las programaciones españolas e hispanoamericanas. La obra del recién mencionado Christian Marclay, por ejemplo, ha sido objeto de exposiciones en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2014, en el CA2M (Móstoles, Madrid) en 2012, en el DA2 —«Domus Artium»— (Salamanca), en 2007, en Torre Muntadas (El Prat de Llobregat, Barcelona) también en 2007, etc. Si bien Marclay debe ser considerado una figura del máximo prestigio a nivel internacional (y, en esa medida, no del todo representativa de la situación general del arte sonoro producido en EE.UU.), su caso es relevante en tanto que aún no es posible encontrar —tampoco como excepción— un artista sonoro español o hispanoamericano que haya podido disfrutar de una trayectoria análoga a la de Marclay.

18

Para explicar, al menos en parte, cómo un artista sonoro estadounidense ha podido alcanzar el reconocimiento propio de un Christian Marclay, se impone una reflexión acerca de aquellos elementos intermediadores que, dentro del sistema del arte, pueden ayudar de manera determinante a la difusión del trabajo de un creador sonoro. Ya se ha indicado aquí la relevancia de una galería dedicada al arte sonoro, como fue *Diapason* en Nueva York. Pero acaso pueda resultar más revelador el hecho que una galería estadounidense del máximo prestigio internacional, como *Paula Cooper* (también en Nueva York), acoja entre sus representados a un artista sonoro como el citado Marclay.

## Comisariado institucional en España

Otro de esos fundamentales agentes intermediadores es, sin duda, el curador o comisario, cuya importancia no ha dejado de crecer desde la última década del siglo pasado en todas las escenas artísticas del mundo globalizado. Al examinar la presencia del arte sonoro en centros de arte españoles e hispanoamericanos no se constata esa asimetría a la que ya veníamos acostumbrándonos en las comparaciones en EE.UU., y ello obedece, pensamos, no sólo a las políticas expositivas de los centros que han acogido esas manifestaciones artísticas, sino —principalmente— a la contumaz y entregada labor de determinados comisarios, que han defendido la relevancia del arte sonoro y han logrado introducirlo en importantes museos y centros de arte.

Este fenómeno es muy evidente en España, algunos de cuyos centros más destacados se han adelantado en la incorporación del arte sonoro a las instituciones análogas estadounidenses. Una figura esencial en ese proceso ha sido José Iges, comisario en 1999 de la muestra *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, presentada en el *Koldo Mitxelena* de San Sebastián. De entre los trece artistas sonoros participantes en ella, cuatro eran de origen estadounidense: Laurie Anderson (1947), Philip Corner (1933), Joe Jones (1934-1993) y Max Neuhaus (1939-2009). Iges también comisarió, en el mismo espacio, pero ya en 2007, *Dimensión Sonora*, contando de nuevo con trece artistas, tres de ellos procedentes de EE.UU.: Gary Hill (1951), Tom Johnson y Alvin Lucier.

19

Lucier había visitado Madrid en 2003, en el contexto del «XII Festival Punto de Encuentro», organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España en Madrid y Albacete, con Miguel Álvarez-Fernández como productor y asistente del autor norteamericano. Álvarez-Fernández también desempeñó el papel de

comisario, junto a María Bella, en otro proyecto pionero de arte sonoro público en Madrid, *Itinerarios del sonido*, que invitó a producir nuevas creaciones sonoras a catorce artistas, incluyendo a los estadounidenses Vito Acconci (1940), Bill Fontana (1947), Susan Hiller (1942), Kristin Oppenheim (1959) y Adrian Piper (1948).

José Antonio Sarmiento es otro de los investigadores y comisarios imprescindibles en la historia del arte sonoro en España, y también ha contribuido enormemente a la difusión del trabajo de los creadores sonoros estadounidenses en el ámbito hispanohablante. Por sólo referirnos a la última gran exposición por él concebida, *Música y Acción* —presentada en el Centro José Guerrero de Granada entre 2012 y 2013—, allí encontramos trabajos de George Brecht (1926-2008), John Cage, Henry Cowell (1897-1965), Marcel Duchamp (1887-1968), Al Hansen (1927-1995), Alvin Lucier, Charlotte Moorman (1933-1991), Steve Reich (1936), La Monte Young (1935), Andy Warhol (1928- 1987), Robert Watts (1923-1988) y The Velvet Underground.

20

Para cerrar esta referencia sobre la presencia del arte sonoro estadounidense en centros expositivos españoles, es preceptivo mencionar la labor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, particularmente en su etapa actual —bajo la dirección de Manuel Borja Vilel—, en la que se ha propugnado una comprensión amplia del arte reciente, en la que desde luego el arte sonoro convive con otras manifestaciones experimentales. Así, y con José Días Cuyás como comisario principal (y Carmen Pardo coordinando la sección de música), entre 2009 y 2010 se presentó en el MNCARS *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. La mención aquí de esta exposición de carácter histórico nos sirve para aludir también a aquella experiencia pionera celebrada aún en tiempos de la dictadura franquista, que acogió por vez primera en España a autores estadounidenses como John Cage, Alvin Curran, Terry Fox (1943-2008), Al



Hansen, Dick Higgins (1938-1998), Richard Kostelanetz (1940), Joan La Barbara (1947), Robert Morris (1931), Steve Reich, David Tudor (1926-1996) o Emmett Williams (1925-2007), junto a muchos otros.

Más recientemente aún, en 2013, el MNCARS presentó +- *1961. La expansión de las artes*, una exposición comisariada por Julia Robinson y Christian Xatrec que, explorando el ambiente creativo característico de la época señalada en el título, recogía –junto a muchas otras– obras de artistas norteamericanos que han trabajado con el sonido, como George Brecht, Earle Brown (1926-2002), Joseph Byrd (1937), Henry Flynt (1940), Dick Higgins, Terry Jennings (1940-1981), Jackson Mac Low (1922-2004), George Maciunas (1931-1978), Richard Maxfield (1927-1969), Robert Morris, Terry Riley (1935), Emmett Williams, Christian Wolff (1934) y La Monte Young.

## Festivales

21

Si antes hemos señalado los Encuentros de Pamplona como un hito inaugural – más que un fin de fiesta– para el arte experimental en España, atravesando el Atlántico sólo hallamos un fenómeno comparable en México muy a finales del pasado siglo: «En 1999 se llevó a cabo la primera edición del Festival Internacional de Arte Sonoro en la ciudad de México, un foro cuya presencia se hacía imprescindible, y que fue concebido por el autor de este artículo (Manuel Rocha Iturbide) y por el curador y ahora director del museo Ex-Teresa Arte Actual Guillermo Santamarina. Nuestros objetivos fueron crear un espacio en el que convivieran las artes plásticas y la música contemporánea usando el elemento sonoro como elemento unificador» (Rocha Iturbide, 2000). Esta experiencia –que el mismo texto califica como «única y sin precedentes en este país»– llevó a México por primera vez, siempre según Rocha Iturbide, a pioneros estadounidenses como Alvin Curran, Phill Niblock o Pauline Oliveros, junto a otros

artistas más jóvenes de la misma nacionalidad, como Paul DeMarinis o Krystyna Bobrowski.

También en México, concretamente en Morelia (Michoacán), donde tiene su sede el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, el compositor Rodrigo Sigal (1971) dirige desde 2005 el festival anual «Visiones Sonoras». Aunque su programación está principalmente enfocada hacia la música electroacústica más académica, también el arte sonoro y las músicas experimentales han sido objeto de su atención, pues allí se han presentado trabajos de artistas estadounidenses consolidados como Larry Polansky (1954), Steve Reich o Christian Wolff, al igual que de otros artistas más jóvenes, como Phillip Hermans o Tristan Perich (1982), entre otros.

Las conexiones entre EE.UU. y el subcontinente sudamericano son bastante más tenues que las observadas respecto de México. Así lo explica el curador, poeta e investigador limeño Luis Alvarado (1980): «Las relaciones con EE.UU. nunca han sido muy fluidas a nivel de arte sonoro para la escena peruana, donde la llegada de un artista suele depender del apoyo de una embajada o un centro cultural. En tal medida, siempre ha sido, para proyectos de este tipo, mucho más favorable el apoyo de la Fundación Mondrian o de la Alianza Francesa. Por ello, creo que han llegado a Lima más artistas europeos que estadounidenses. Ahora bien, sí han venido muchos músicos norteamericanos, pero no para un evento de arte sonoro, sino por su cuenta, por el interés turístico que despierta el Machu Pichu. Cuando pasan por aquí, suelen contactarme y organizamos un concierto. Dave Dove y Nautical Almanac serían algunos ejemplos»<sup>1</sup>. Alvarado, entre otras muchas actividades, comisarió en 2012 la muestra «Dejar actuar al tiempo: Artistas peruanos a 100 años de John Cage» en el Centro Fundación Telefónica de Lima.

22

---

<sup>1</sup> Entrevista personal realizada a Luis Alvarado el 21 de octubre de 2014.

Otros artistas sonoros estadounidenses han visitado Perú, como Charlemagne Palestine (1947), invitado por el festival «Vibra» o Randy Yau, que participó en el «Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica». Más allá de estas ocasiones puntuales, la situación descrita por Luis Alvarado se verifica también en su aplicación a otros países hispanoamericanos; también como excepcional puede describirse la presencia de Nicolas Collins en el «Inaudito Festival» de Bogotá en 2007 o en el festival chileno «Cielos del infinito» en 2013.

En cuanto a la presencia de artistas sonoros estadounidenses en España, al margen del panorama museístico, y además de los contextos propiciados por Barbara Held y Wade Matthews, destacan algunas iniciativas del artista Llorenç Barber. Ya se ha mencionado el Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid, que en 1979 comenzó un recorrido paralelo al que, desde esa misma fecha, desarrolló en Valencia el festival «ENSEMS» —también coordinado inicialmente por Barber—, que incluyó en sus sucesivas programaciones a artistas como Phillip Corner, Barbara Held o Alison Knowles (1933), entre otros. En 1992 Barber fundó un nuevo festival en la capital española: «Paralelo Madrid-Otras Músicas», que llevó a la Sala Pradillo a un Christian Marclay que aún no había alcanzado el reconocimiento del que goza en la actualidad. La última aventura organizativa de Barber, que continúa hasta hoy, es el ya citado festival «Nits d’Aielo i Art» —iniciado en 1997—, que en 1999 presentó en Valencia el trabajo de Phil Niblock, y en 2010 el de Charlemagne Palestine. Es importante subrayar, tras este breve resumen, que las líneas de programación concebidas y materializadas —con muy escasos apoyos— por Barber siempre han diferido significativamente de las conducidas por los gestores de las principales instituciones públicas españolas. Por ello han constituido durante años, en términos prácticos, la única posibilidad para el público valenciano y madrileño de acceder a estéticas experimentales de procedencia estadounidense, todavía hoy escasamente atendidas por los auditorios y otros centros oficiales.

## Ediciones discográficas

Este texto se ha centrado en los intercambios presenciales que han entrecruzado los caminos (y las biografías) de los artistas sonoros estadounidenses —por un lado— y españoles e hispanoamericanos —por otro—, pero resulta imperativo dedicar, al menos, este breve epígrafe final a una diferente clase de tránsitos: la que ha transportado los sonidos experimentales de un lado hacia otro no ya a través de conciertos, *performances* o instalaciones, sino mediante producciones discográficas, ediciones de libros, programas de radio, etc.

Aunque uno de los rasgos estéticos y conceptuales más característicos del arte sonoro y la música experimental consiste, sin duda, en la reivindicación de la materialidad física del sonido (y la radicalidad de su experiencia perceptiva, tendencialmente previa a la imposición de cualesquiera códigos lingüísticos preestablecidos), y aunque buena parte de esta riqueza fenomenológica se transforme o se pierda al volcarse a formatos como los evocados al final del párrafo anterior, es indudable que éstos han resultado —y aún resultan— fundamentales en el flujo intercultural de conocimiento entre las áreas geográficas aquí contempladas. La aceleración de estos flujos propiciada por Internet y las nuevas redes de comunicación no ha hecho sino facilitar, acentuar y redimensionar la importancia de este tipo de intercambios. Todo ello explica que, aun siendo casi siempre irrenunciable la experiencia física y presencial del arte —y, sobre todo, del artista— sonoro allá donde este se muestre (razón por la cual este aspecto ha protagonizado las páginas anteriores), ciertas cartas de presentación a menudo resultan imprescindibles como un primer contacto con esa nueva propuesta poética.

24

Las ediciones discográficas, en este sentido, y por mucho que a veces se consideren ya superadas por otros medios de intercambio digital, continúan representando una apreciable manifestación física —y económica— del apoyo a un determinado artista o tendencia por parte de una plataforma editorial. Ello aunque, en el ámbito del arte sonoro, esta labor de promoción indefectiblemente tenga lugar en un contexto totalmente ajeno al oligopolio de las discográficas multinacionales, y esté más bien marcado por una total independencia respecto de éstas y sus intereses.

Quizás el caso más relevante dentro del panorama estadounidense, en lo relativo a la atención prestada a artistas sonoros hispanoamericanos y españoles, sea el del sello Pogus, dirigido por el también artista Al Margolis desde Chester (Nueva York). Esta discográfica ha editado referencias indispensables para el acceso a ciertas creaciones —principalmente sudamericanas— no ya en EE.UU., sino también en todo el mundo (incluyendo, paradójicamente, a los propios países de donde proceden esas creaciones). Es el caso del doble CD *Tensions At The Vanguard. New Music From Peru (1948-1979)*, concebido y producido por Luis Alvarado, que reunió obras pioneras de Edgar Valcárcel, César Bolaños, Enrique Pinilla, Alejandro Núñez Allauca o Arturo Ruiz del Pozo, entre otros. Este esfuerzo se conecta con el que, también en la complicidad de Alvarado, hizo posible el CD monográfico *César Bolaños. Peruvian Electroacoustic and Experimental Music (1964-1970)*. Previamente a todo ello, Pogus había presentado *Travels of the Spider. Electro-Acoustic Music from Argentina*, antología no tan centrada en la música experimental como en una orientación más académicamente electroacústica, como sugiere el título. Más allá de estas conexiones con Sudamérica, en el catálogo de Pogus también figura el madrileño Francisco López, en dos recopilaciones: *Quartet for the End of Space* y *Montreal Sound Matter / Montréal matières sonore*.

25

Este repaso a la encomiable labor de Al Margolis a través de Pogus también debe incluir otro CD monográfico, titulado *Tape Works*, y firmado por Anla Courtis (pseudónimo de Alan Courtis). La referencia a este músico argentino nos permite recordar aquí al grupo Reynols, que entre 1993 y 2004 reunió a Courtis, Roberto Conlazo, Christian Dergarabedian y al baterista (y líder de la formación) Miguel Tomásín, un músico con síndrome de Down. La estructura de Reynols —propia de un grupo de rock convencional, por mucho que los planteamientos y el resultado sonoro de su trabajo se distanciasen drásticamente de ese paradigma— les permitió realizar varias giras en EE.UU., presentándose en contextos a menudo alejados del circuito de la música experimental. Ello, unido a la irrefrenable fecundidad creativa de Tomásín y a un escaso cultivo de la autocensura, generó multitud de grabaciones, editadas en sellos independientes estadounidenses tan variopintos como «American Tapes», «Beta-Lactam Ring Records», «Carbon Records», «Childish Tapes», «Family Vineyard», «Freedom From», «Gameboy Records», «Last Visible Dog», «Locust Music», «Lonely Whistle Music», «Mandragora Records», «Nihilist Records», «Roaratorio», «Sedimental», «Tedium House» o «White Tapes», entre otros muchos.

## Publicaciones

El preceptivo apunte sobre las ediciones de textos procedentes de los diferentes contextos culturales aquí analizados (y sobre la fundamental labor de traducción que algunos de ellos necesariamente aparejan) sólo puede ser lamentablemente breve. En particular sí contemplamos la bibliografía estadounidense dedicada al arte sonoro, pues las referencias a artistas hispanoamericanos y españoles son muy escasas. De nuevo el perfil internacional de Francisco López ha favorecido la aparición de referencias a su obra en importantes textos recientes como *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (2009), de Seth Kim-Cohen, *MicroBionic* (2009) y *Unofficial Release: Self-Released And Handmade Audio In*



*Post-Industrial Society* (2012), ambos de Thomas Bey William Bailey, o *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* (2014), de Salome Voegelin.

En cuanto a la recepción de textos procedentes de EE.UU. en Hispanoamérica y España, la primera referencia —siquiera por su amplísima difusión a ambos lados del Atlántico— debe corresponder a la editorial venezolana Monte Ávila, que en 1981 publicó una traducción al español de *Para los pájaros* (recopilación de las conversaciones entre Daniel Charles y John Cage publicadas originalmente en francés). Este volumen, agotado desde hacía años, fue objeto de una reedición facsimilar en 2007 por parte de la editorial ALIAS, de México. En este país —siempre más próximo a la cultura estadounidense— la editorial Era había presentado, ya en 1974, *Del lunes en un año*, otro señero texto de Cage.

En España se acentúa el retraso en la llegada de los textos cageanos, fundamentales para comprender el giro estético (y hasta epistemológico) implicado en el arte sonoro —en pocas palabras: el desplazamiento del eje principal de lo musical desde la producción sonora hacia la escucha—. Tras el breve opúsculo publicado en 1985 por Llorenç Barber (en complicidad con el Círculo de Bellas Artes de Madrid) con el título *John Cage*, habrá que esperar a 1999 para que Carmen Pardo presente *Escritos al oído*, una recopilación de textos cageanos de diversa procedencia (publicada no por un departamento de Musicología o un conservatorio, sino por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia). Aún más tarde, en 2002, la editorial Árdora publica una versión en castellano de *Silence* —el libro de John Cage originalmente aparecido en 1961—, y en 2006 apareció en nuestro idioma *Música experimental: De John Cage en adelante*, el trascendental texto de Michael Nyman publicado en 1974.

27

Si bien las fechas mencionadas atestiguan una notable demora en la llegada de los textos fundacionales del arte sonoro a la lengua española, también dan cuenta de la súbita aceleración de ediciones y traducciones sobrevenida desde principios de este siglo. Como parte de ese impulso también deben contarse algunos volúmenes de pretensiones más amplias y ya generados desde nuestro idioma, entre los que sin duda destaca *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España* (2009), donde nuevamente aparece el indispensable nombre de Llorenç Barber, acompañado en la autoría de esta investigación por la mexicana Montserrat Palacios.

## Radio e Internet

La Fundación Autor, responsable de la edición de *La mosca tras la oreja*, también propició la publicación —dentro de la misma colección, *Exploraciones*— de *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio* (2012), editado por José Iges, fundador en 1985 del programa radiofónico «Ars Sonora», de Radio Clásica (antes Radio 2) de Radio Nacional de España. El libro repasa la actividad de este espacio, que desde hace ya tres décadas ha venido presentando semanalmente en España —junto a muchos otros contenidos— la actualidad y la historia del arte sonoro y la música experimental estadounidense. Una labor que continúa en la etapa actual del programa (iniciada en 2008, con Miguel Álvarez-Fernández como director y presentador), y que sigue difundiendo, no solo en España sino —a través de la red y el *podcast*— en todo el mundo las creaciones experimentales de la práctica totalidad los artistas sonoros estadounidenses mencionados en las páginas anteriores, y muchos otros. Por ejemplo, en la etapa actual de *Ars Sonora* se han dedicado programas monográficos a Kenneth Gaburo (1926-1993), Frank Zappa (1940-1993), Morton Subotnick (1933), Jim Shaw (1952), Gordon Mumma (1935)... También artistas estadounidenses de otras disciplinas, como el pintor Mark Rothko (1903-1970), el bailarín y

coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), por ejemplo, han sido protagonistas de diferentes ediciones monográficas.

La radio se ha transmutado, a través del *podcasting*, en un medio de comunicación genuinamente global: aproximadamente la mitad de las descargas semanales de un programa como «Ars Sonora», —entre quince y veinte mil, en total— proceden de fuera de España: siguiendo a México, Argentina y algunos otros países latinoamericanos —como Chile, Colombia, Perú o Venezuela, que periódicamente alternan sus puestos—, EE.UU. suele ocupar el sexto o séptimo lugar de la lista, a cierta distancia de los siguientes —Alemania, Brasil, Francia, Reino Unido—.

Este nuevo paradigma radiofónico, al desvincular la escucha del marco temporal fijo característico de las emisiones tradicionales y permitir audiciones diferidas y repetidas, equipara estas producciones —y, en particular, las páginas web que alojan los *podcasts*— a repositorios o bases de datos en línea que acumulan información a menudo inaccesible en otros formatos y medios. Así, resulta extremadamente sencillo acceder global y permanentemente a *podcasts* como los de Radio Clásica/RNE, Radio Web MACBA (vinculada al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), RRS (adscrita al Museo Reina Sofía de Madrid), la Fonoteca Nacional de México (dirigida por Lida Camacho), o a programas como «Cazar Truenos» (realizado desde Lima por Luis Alvarado), «El silencio no existe» o «Una chica hablando de sonido» (ambos producidos por la bonaerense Sol Rezza), entre muchos otros ejemplos. Todas estas emisiones se han ocupado, en mayor o menor medida, de presentar a sus oyentes el trabajo de artistas sonoros estadounidenses.

Como derivación del argumento anterior, es también pertinente señalar la importancia de algunas plataformas —surgidas ya directamente en y para

29

Internet— dedicadas a recopilar grabaciones y otros documentos relacionados con el arte sonoro. *UbuWeb*, proyecto pionero fundado por el poeta experimental neoyorquino Kenneth Goldsmith en 1996, es una referencia internacional para el arte experimental en general, pero muy especialmente en el ámbito del arte sonoro, pues alberga una ingente cantidad de archivos de audio en una estructura relativamente ordenada y sistemática. Así, y solo teniendo en cuenta ese apartado estrictamente acústico (pues las amplias secciones dedicadas a la poesía experimental a menudo tocan también manifestaciones próximas al arte sonoro), encontramos documentos relativos a autores mexicanos como el compositor pionero Silvestre Revueltas (1899-1940), el poeta Ulises Carrión (1941-1989) o el artista conceptual Pablo Helguera (1971). También encuentra su espacio en *UbuWeb* la voz del poeta uruguayo Julio Campal (1934-1968) o las músicas de argentinos como Mauricio Kagel (1931-2008) o Mario Davidovsky (1934). España goza de una representación algo más amplia (aunque ni de lejos comparable a la de otros países europeos como Alemania, Reino Unido, Francia, Italia, Austria...). Existen secciones con registros sonoros del grupo ZAJ, con José Luis Castillejo, Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer, y también se ha incorporado en *UbuWeb* la serie de programas producidos por Roc Jiménez de Cisneros para Radio Web MACBA titulada AVANT, con monográficos sobre Esplendor Geométrico, Llorenç Barber, Francisco López, José Manuel Berenguer, Josep Maria Mestres Quadreny, Eduardo Polonio, José Iges, Vagina Dentata Organ, Victor Nubla, Pelayo Fernández Arrizabalaga, Juan Hidalgo y Carles Santos. Finalmente, y como reflejo de la apertura estética del proyecto, también en estas páginas es posible encontrar trabajos sonoros de artistas eminentemente visuales como el barcelonés Antoni Muntadas (1942), la riojana Alejandra Salinas (1977) o el madrileño Santiago Sierra (1966), o de la coreógrafa La Ribot (1962), también nacida en Madrid.

## Conclusiones

La mención, unas líneas más arriba, de la más frecuente presencia de artistas alemanes, franceses, italianos, austriacos, etc. en comparación con autores españoles o hispanoamericanos en un proyecto como *UbuWeb* resulta significativa y representa un fenómeno más general, apreciable en otros apartados del presente artículo. Las creaciones sonoras experimentales de autores de habla hispana no gozan de suficiente representación en las plataformas de difusión cultural estadounidenses, sean éstas de carácter institucional o académico, sean independientes.

Aunque sólo se invocaran argumentos cuantitativamente demográficos, y ni siquiera razones de proximidad geográfica —respecto de Hispanoamérica—, o vinculadas a la presencia de la lengua española en EE.UU., se justificaría que esa presencia fuese mucho más amplia. Cabe preguntarse, pues, por las razones de este desajuste, para encontrar tres posibles causas del fenómeno analizado.

31

En primer lugar, es fácil detectar una contundente diferencia en la política cultural propia de algunos de los países antes mencionados (destacadamente Alemania, Francia, Austria) en lo relativo al impulso, difusión y promoción del trabajo de los artistas sonoros procedentes de esas regiones. Instituciones como el *Goethe Institut*, la *Alliance Française* o el *Istituto Italiano di Cultura*, entre otras, apoyan el arte sonoro con notable intensidad, y sus respectivos marcos administrativos se han adaptado para que estas manifestaciones no queden relegadas a una desamparada tierra de nadie entre las ventanillas correspondientes a la música —entendida en un sentido acaso demasiado tradicional— y las artes visuales —en cuyo contexto la propia terminología no ayuda a la incorporación del arte sonoro—. Esta que se acaba de describir es una

disfunción burocrática todavía muy frecuente en las administraciones españolas e hispanoamericanas.

Como proyección simétrica de esta situación —y como una segunda causa— debe mencionarse que tampoco desde EE.UU. se vienen realizando demasiados esfuerzos para dotar de representatividad, dentro del panorama artístico, al arte sonoro procedente de España e Hispanoamérica. Ésta no ha sido una preocupación, al menos hasta la fecha, para programadores, comisarios y otros agentes culturales, y casos como el del sello discográfico Pogus no dejan de ser, a este respecto —con sus valiosas ediciones dedicadas a artistas peruanos, por ejemplo— modélicas excepciones.

Este último hecho, a su vez, puede fácilmente considerarse como una tercera (y fundamental) causa posible del desajuste observado: la ausencia de un sentimiento de comunidad —o, al menos, de unidad— entre los artistas (y demás productores culturales) vinculados al arte sonoro que proceden de España o Hispanoamérica y desarrollan (o aspiran a desarrollar) su actividad en EE.UU. Aunque el orden expositivo haya ubicado en un tercer lugar este déficit identitario, resulta evidente que este fenómeno coadyuva a explicar la falta de atención prestada a estas manifestaciones artísticas tanto en sus respectivos lugares de origen como en los de su potencial recepción —caso de EE.UU., entre otros muchos—.

Las tres causas citadas confluyen en varias situaciones de difícil explicación, pero por ello muy descriptivas, que desde la perspectiva de este estudio resultan tan lamentables como relativamente fáciles de corregir. En primer lugar, la escasez de ediciones, publicaciones y proyectos de comisariado que reúnan, sistematicen (o, al menos, ordenen) y pongan en valor las producciones de arte sonoro provenientes de Hispanoamérica y España, y que —esto es fundamental—

32



encuentren una correcta difusión en EE.UU. En segundo lugar —pero en estrecha relación con lo anterior— la desatención a las labores de traducción al inglés de aquellos documentos que permiten al receptor componer una idea cabal del panorama actual y de la historia del arte sonoro en los países de habla hispana. En tercer y último lugar, la falta de oportunidades para que los artistas, teóricos, comisarios, etc. procedentes de España e Hispanoamérica puedan viajar y contactar con puntos de irradiación cultural en EE.UU., para así difundir vivencialmente las prácticas creativas desarrolladas en sus países de origen. En este sentido, el modelo basado en la participación puntual en festivales o exposiciones se ha demostrado mucho menos acertado que el de las residencias artísticas, que permiten una impregnación más pausada, reflexiva y crítica por parte de visitantes y receptores. Esta última observación, desde luego, puede aplicarse a EE.UU. como país de destino, pero también de origen para programadores, comisarios, teóricos, etc. que puedan conocer de primera mano la escena artística de los países de lengua española.

33

La cuestión general que se intenta explicar —la escasa presencia del arte sonoro español e hispanoamericano en el contexto cultural estadounidense— reviste una particular importancia al situarse en paralelo a otro importante aspecto: la relevancia internacional de las manifestaciones artísticas contemporáneas desarrolladas en EE.UU. Este país continúa desempeñando —a los efectos detectados en el presente estudio— un papel de escaparate privilegiado para aquellos artistas y obras que presentan allí su trabajo. Podría argumentarse que ofrece un reflejo algo distorsionado —magnificado— de la realidad artística que sus instituciones acogen (especialmente si nos referimos a contextos específicos, como el de la ciudad de Nueva York). Pero sin duda ello explica la atracción que numerosos creadores sienten, todavía en tiempos tan presuntamente globales y posmodernamente descentralizados como los nuestros, hacia EE.UU.

Más allá de lo estrictamente simbólico y la eficiente difusión mundial del atractivo imaginario estadounidense, al detenernos en el análisis del sistema académico de este país encontramos incentivos muy evidentes para los artistas sonoros que aún no encuentran parangón en el contexto de habla hispana. La posibilidad de obtener un doctorado en arte sonoro o música experimental en algunas universidades estadounidenses, así como la de compaginar la creación con la docencia y la investigación, constituyen indiscutibles motivaciones que sin duda han impulsado a numerosos artistas sonoros españoles e hispanoamericanos a desarrollar su formación y carrera profesional en EE.UU. A diferencia de lo que sucede en otros países, en los ámbitos académicos estadounidenses la propia carrera creativa se considera un mérito académico que avala la trayectoria del artista, independientemente de las prácticas estéticas específicas que éste cultive.

Ahora bien, el examen de la información cosechada en este estudio revela que esa atracción hacia EE.UU. no opera con igual intensidad en todos los países de habla hispana. Así, la relación entre este país y México es notablemente más intensa que la que se observa en cualquier otro territorio hispanoamericano, y podría argumentarse que este fenómeno trasciende lo que la mera geografía parecería explicar. El repaso a la programación de festivales y centros expositivos, al igual que las entrevistas realizadas en el transcurso de esta investigación, confirman que para la mayor parte de artistas sudamericanos Europa presenta un atractivo superior al de EE.UU. como destino artístico. Podría incluso afirmarse que, en ese contexto, ciudades como París, Berlín, Londres o Madrid resultan más próximas —desde el punto de vista del imaginario cultural— que Nueva York o Los Ángeles, pues el seguimiento de las actividades artísticas desarrolladas en las metrópolis europeas es mucho más atento que el dispensado desde Sudamérica a las diversas escenas culturales estadounidenses.

34

La posición de España en la triangulación examinada en este trabajo es, por tanto, singular, y manifiesta el esquizoide carácter jánico de este país, que por un lado mira hacia Europa (desde la perspectiva conferida por su naturaleza periférica) y, por otro, hacia América —dividiendo esta mirada, a su vez, entre los países con los que comparte la lengua, por un lado, y el siempre magnético poderío cultural y económico de EE.UU.—. Así, es paradójico que numerosos artistas sonoros hispanoamericanos de diferentes procedencias lleguen a conocerse personalmente en España (desafiando, una vez más, la geografía reflejada en los mapas), como también lo es que muchos españoles lleguen a conocer el trabajo de algunos artistas sonoros hispanoamericanos sólo si y cuando estos pasan —de alguna forma— por EE.UU.

En cualquier caso, también debe concluirse —a tenor de lo contemplado en este trabajo— que ese estado de cosas atraviesa una radical mutación. Múltiples y tupidas redes de contacto entre los países de habla hispana crecen, en los últimos años, sin atravesar necesariamente EE.UU. Las publicaciones sobre arte sonoro, bien concebidas en nuestro idioma, bien traducidas al mismo, aumentan vertiginosamente en número desde principios de este siglo. Falta aún, es cierto, un movimiento de reciprocidad que manifieste algún interés por parte de estudiosos angloparlantes, pero la penetración de la cultura hispana —entendida en términos generales— se contempla unánimemente como un imparable fenómeno en aumento, y tanto el arte sonoro como la música experimental no están resultando, ni mucho menos, ajenos a ello.

35

Acaso, si se nos permite concluir con una reflexión autorreferencial, el carácter pionero de un trabajo como este —que no cuenta, hasta donde se ha podido averiguar, con antecedente alguno— refleje tanto la situación críticamente descrita en los párrafos anteriores como ese ilusionante estado de

transformación al que se acaba de aludir. Unas páginas que compartieran el propósito de estas que ahora concluyen, pero que fueran escritas dentro de unos años, sin duda reflejarían una situación bien diferente de la aquí analizada. Aquí solo cabe expresar, ya, el deseo y la esperanza de que estas letras puedan coadyuvar –siquiera mínimamente– a esa evolución, mientras el arte sonoro continúa extendiendo sus reverberaciones allá donde encuentre oyentes dispuestos, simplemente, a escuchar.

## Referencias

- AA.VV. (2010). *ARTE SONoro*. Madrid: La Casa Encendida.
- Barber, Llorenç (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Barber, Llorenç y Monserrat Palacios (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Cage, John (2002). *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora. Traducción de Marina Pedraza.
- Collins, Nicolas (2006). *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*. New York: Routledge.
- Licht, Alan (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli.
- Higgins, Dick (1969). «Intermedia». *A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts as Seen by a Stalker of the Wild Mishroom*. New York: Something Else Press, pp. 1-29.
- Iges, José (Ed.) (2012). *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid: Colecciones Exploraciones.
- Nyman, Michael (2006). *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria. Traducción de Oriol Ponsatí-Murlá e Isabel Olid Báez.
- Pardo Salgado, Carmen (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

36

Pineda, Mercedes (Coord.) (2010). *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Rocha Iturbide, Manuel (2000). «El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina». *Revista Viceversa*. Incluido en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/>

Isaac Diego García

Universidad Europea de Madrid

Miguel Álvarez-Fernández

Universidad Europea de Madrid

Ferrer-Molina

Asociación de Música Electroacústica de España

37



## ANEXO 2

### CONTRIBUCIONES ESPAÑOLAS A LA GUITARRA HETERODOXA



## **Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa.**

Ferrer-Molina

Artista sonoro y musicólogo. Doctorando en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia bajo la tutela de Miguel Molina.

A la memoria de Ramón Ramos.

### **Resumen**

El objetivo de esta comunicación es presentar y describir brevemente algunas de las obras que autores nacidos o establecidos en España han aportado al uso heterodoxo de la guitarra, ya que casi ninguno de ellos aparece en la poca bibliografía que existe sobre la materia, sin ser muchas de sus aportaciones de menor interés o calidad que las que sí se suelen citar.

### **Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa.**

No son muchas las publicaciones que abordan la guitarra heterodoxa en su conjunto. Sin ser tampoco muy numerosas, sí disponemos de algunas más centradas específicamente en alguna de sus posibilidades, como la guitarra expandida, la guitarra en las artes plásticas o la guitarra preparada. Los dos pequeños cuadernos publicados de los que disponemos hasta el momento sobre esta última materia<sup>1,2</sup> son de origen anglosajón y en ellos no se cita ningún autor u obra procedente de España ni de ningún país de habla hispana. Y sin embargo no son pocos los autores que en dichos lugares producen obras de este tipo, ni poco meritorias las aportaciones de éstos en cuanto a calidad ni a capacidad de innovación. Desgraciadamente no se trata de una excepción, sino, más bien, de algo habitual en las publicaciones internacionales sobre la materia. Por ello nos proponemos ayudar a corregir, en la medida de nuestras posibilidades, a través de esta ponencia y de la publicación de su correspondiente acta, el problema de la recepción histórica de este grupo de obras, ya que hasta la fecha los musicólogos e historiadores del arte españoles no les han dedicado sus esfuerzos y los extranjeros no han reparado en las aportaciones procedentes de España.

A lo largo de todo el siglo XX y principios del XXI proliferan los usos de la guitarra no canónicos con fines artísticos por parte de creadores procedentes de las más diversas áreas. Pensemos, por ejemplo en las pinturas y las esculturas de los cubistas, que abordaremos más adelante. Pero es a mediados de la década de los 60 del pasado siglo, cuando empieza a aumentar a nivel global el fenómeno en la producción de todo tipo de artistas, que se ocupan de la guitarra desde muy diversas disciplinas. En menos de una década, la guitarra heterodoxa aparece en mundos tan distintos como la música de

---

<sup>1</sup> ELGART, Matthew y YATES, Peter: *Prepared Guitar Techniques*, Agoura Hills. California, California Guitar Archives, 1990.

<sup>2</sup> SURHONE, Lambert M., TENNOE, Mariam T. y HENSSONOW, Susan F.: *Prepared Guitar*, Leipzig, Betascript Publishing, 2010.

experimentación libre, el rock, la escultura, la performance o la música clásica contemporánea, iniciando una serie de patrones que se establecen y, posteriormente, evolucionan.

Citaremos a continuación algunas de las aportaciones internacionales más destacadas de esos momentos. En 1966 aparece el primer disco de AMM, en el que Keith Rowe improvisa con su guitarra eléctrica preparada en posición horizontal. En 1967 Jimi Hendrix, en su concierto en Monterey, utiliza la retroalimentación como material sonoro y quema su guitarra, y en su L.P. *Axis: Blod as love*, crea música concreta a partir de los sonidos de la guitarra eléctrica. En ese mismo año se publica la obra *Ko-Tha* de Giacinto Scelsi, en la que se usa la guitarra clásica como instrumento de percusión. En 1969 se estrena *You asked for it*, de David Bedford, para guitarra clásica preparada. En 1973 Mauricio Kagel presenta su *Zwei-Mann-Orchester*, una instalación-performance-concierto en la que varios de los instrumentos utilizados son guitarras. También en ese año, el miembro de Fluxus Joe Jones crea su escultura sonora *Guitar*. Como vemos, en menos de un decenio la guitarra conoce la instalación, la escultura sonora, la música concreta, la retroalimentación, la preparación, la destrucción, etc.



Picasso: *Guitarra de cartón*, 1912.

España es considerada el país en el que surgió la guitarra y posee una rica tradición secular en su fabricación. El instrumento es conocido en todo el mundo con el nombre de *Guitarra Española*. Hay otras variantes que surgen a partir de ella, como la guitarra flamenca, la acústica o la eléctrica. Con todas ellas se han llevado a cabo usos artísticos heterodoxos. Desde su aparición hasta la actualidad, la guitarra ha sido siempre un instrumento enormemente popular. En el número 2 de la revista *Arte joven*, en Abril de 1901, y siendo Pablo Picasso su director artístico, apareció un artículo de Nicolás María López llamado *La psicología de la guitarra*. En él, entre otras cosas, dice: “La psicología de la guitarra es la psicología del alma popular”...”La guitarra es un símbolo del alma popular, un símbolo del sentimiento”<sup>3</sup>.

Algunos artistas españoles han sentido una atracción especial hacia la guitarra. **Pablo Picasso** fue uno de ellos y pintó y esculpió un gran número de instrumentos como, por ejemplo y dentro de su gran aportación al mundo de las artes plásticas, el cubismo, su *Guitarra de cartón* de 1912.

Picasso realizó una fotografía de una de las paredes de su estudio del Boulevard Raspall de París a principios de 1913. En ella aparecen varios de los objetos que el artista solía pintar en sus naturalezas muertas y entre ellos, su guitarra. Es muy interesante observar cómo unaa guitarra real es

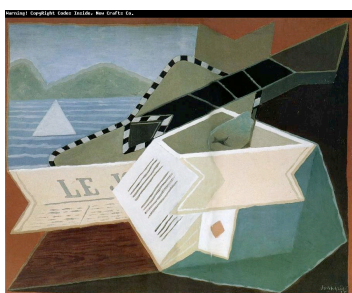


Picasso: *Ensamblaje en el estudio del Boulevard Raspall*, París, principios de 1913.

<sup>3</sup> GARCÍA MARCO, Cecilia: *El impulso creativo de la música. Análisis de la presencia de la música en la pintura cubista de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914*, La torre del virrey/ libros/tercera serie/verano 2009. [http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros\\_verano09/pdf/123.pdf](http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros_verano09/pdf/123.pdf)

introducida en un ensamblaje junto con lienzo pintado y unos brazos de papel en posición de tocarla. Ante ellos, una mesa con una botella. Picasso se preocupó de hacer la fotografía y de conservarla. Este tipo de montajes, de los que sólo conservamos esta fotografía, eran previos a cuadros que, contemplándolos, realizaban tanto él como Braque y son el camino directo que les condujo al papier collé y a introducir objetos en el lienzo, según explica Celilia García<sup>4</sup>. Hoy, semejante agrupación de elementos en el espacio, nos remitiría al concepto de instalación.

Las nuevas formas que los cubistas dieron a la guitarra en sus obras, influyeron posteriormente, a nivel consciente o inconsciente, en el diseño de algunas guitarras eléctricas. Si observamos el cuadro *Guitarra delante del mar*, que pintó **Juan Gris** en 1925, y comparamos la guitarra que en él aparece con el diseño de la guitarra eléctrica



Juan Gris: *Guitarra delante del mar*, 1925.



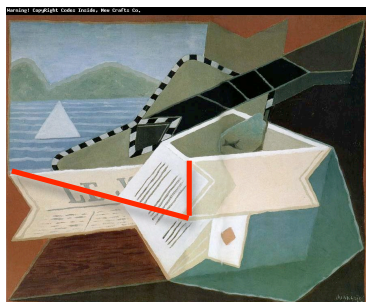
Gibson Explorer, 1958.

Gibson Explorer, que salió al mercado en 1958, percibiremos su enorme semejanza.

El modelo no tuvo mucho éxito de ventas y pronto se retiró del mercado. Pero años más tarde Gibson contrató al prestigioso diseñador de automóviles Ray Dietrich, quien se inspiró en la Explorer para diseñar la Gibson Firebird (Pájaro de fuego, como el ballet al que puso música Stravinski), de ángulos redondeados y con el clavijero invertido tal y como lo pintó Juan Gris.



Gibson Firebird, 1963.



Juan Gris: *Guitarra delante del mar*, 1925, con dos líneas añadidas.

Suponemos que un diseñador de semejante relevancia tendría conocimientos de Historia del Arte, y más si lo diseñado recibe el nombre de Firebird; pero no podemos asegurar que los diseñadores de los modelos a los que nos hemos referido conocieran la obra de Juan Gris. No obstante, la inspiración en el cubismo por parte de algunos creadores de guitarras se evidencia, por ejemplo, en la *Pikasso guitar*<sup>5</sup>, que realizó en 1984 la luthier canadiense Linda Manzer por encargo del guitarrista Pat Metheny.

<sup>4</sup> GARCÍA MARCO, Cecilia: *El impulso creativo de la música. Análisis de la presencia musical de la pintura cubista de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914*, tesis doctoral (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía), dirigida por Carmen Senabre Llabata, Universidad de Valencia, Valencia, 2012, p. 316 [en línea] consulta 11-12-2012. <http://roderic.uv.es/handle/10550/25147>

<sup>5</sup> MANZER, Linda, (1984) *Pikasso Guitar* [en línea] consulta 1-11-2012. <http://www.oddmusic.com/gallery/om23350.html>

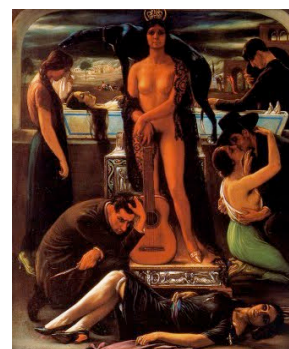
En 1922, **Eduardo Panach Ramos** idea un sistema de afinación en tercios de tono y construye un primer instrumento con el que son practicables las obras que empieza a componer con dicha interválica<sup>6</sup>. En 1929 adquiere una guitarra-cítara, instrumento muy popular a finales del siglo XIX que permitía tocar música, sin necesidad de grandes conocimientos, a aficionados. Él la llamaba “triola” y la afinó, siguiendo el sistema compositivo que estaba desarrollando, en tercios de tono, de manera que le era fácil hacer demostraciones a colegas, sin problemas derivados de transportes de instrumentos más pesados como pianos o arpas.



“Triola” de Panach Ramos 1929

Tal y como solía hacerse con músicas populares, Panach pegó la tablatura de una obra suya, compuesta en su sistema, a su “triola”. Poco después encargó al luthier G. Esteve la construcción de una guitarra de tercios de tono, que sus herederos donaron tras la muerte del compositor al conservatorio de Valencia en 1988<sup>7</sup>.

El pintor modernista **Julio Romero de Torres**, hizo un uso simbolista de la guitarra en su cuadro *Cante hondo*, de 1930. Según Francisco Zureas<sup>8</sup>, en él idealizó todos los ingredientes que componen el cante andaluz, y la guitarra que sostiene la mujer desnuda en el eje de simetría simboliza, de forma idealizada, el flamenco.



Julio Romero de Torres: *Cante hondo*, óleo y temple sobre lienzo 1930.



Mestres Quadreny: *Tres Cànones en Homenatge a Galileu*, Palau de la Música Catalana, 1965.

Damos un salto en el tiempo hasta 1965, año en el que **Josep María Mestres Quadreny** estrena su obra *Tres Cànones en Homenatge a Galileu*<sup>9</sup> en la que, tan solo un año después de que Karlheinz Stockhausen iniciara el campo de la electrónica en vivo con su obra *Mikrofonie I*, plantea el uso del proceso de grabación durante la ejecución de la pieza. Se establece un bucle de cinta entre varios magnetofones, que graban los sonidos que emite el ejecutante y los reproducen, a partir de entonces,

<sup>6</sup> PANACH RAMOS, Eduardo: “Evoluciones del arte musical” en Ritmo, Lira Editorial, año XXVI n° 280, Julio de 1956, p. 4.

<sup>7</sup> Información suministrada por José Vicente Gil Noé a través de correo electrónico con fecha 11/11/2012.

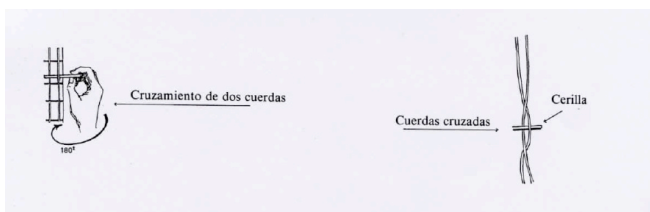
<sup>8</sup> ZUERAS, Francisco: *Julio Romero de Torres y su mundo*, Córdoba, Cajasur, 1987, p.104.

<sup>9</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: *Josep María Mestres Quadreny: obra gráfica*, trabajo de investigación (Departamento de Historia del Arte y Musicología) dirigido por Marta Cureses de la Vega, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2006, p. 48.



continuamente. Mientras, se van sumando nuevos sonidos y la densidad crece, por acumulación, progresivamente. La versión original fue para piano, pero en 1974 se estrenó una para guitarra eléctrica, que, al conducir el sonido por cable y no necesitar micrófono, reducía los problemas de retroalimentación indeseada.

**Eduardo Polonio** compuso en 1969 su obra *Rabelaisiennes*, para guitarra clásica preparada. En su versión en directo deben superponerse los sonidos creados en vivo por el guitarrista con otros previamente grabados con el mismo instrumento en cinta magnética. La preparación se realiza con cerillas desprovistas de sus cabezas, palillos de dientes de madera, de sección redonda, y una regla de plástico de 30 cm. plana y fina. Se exige el uso de medios electroacústicos para amplificar la guitarra y se recomienda el empleo de filtros, o cualquier otro artificio, para modificar su sonido. En cambio, no se debe alterar el de la guitarra preparada que suena a través de la cinta magnética.



Eduardo Polonio: detalle de las instrucciones de preparación de la guitarra en *Rabelaisiennes*, 1969.

La preparación de la guitarra habría llegado al entorno de la música clásica contemporánea en ese mismo año, según la cronología de Elgart y Yates<sup>10</sup>, cuando David Bedford presenta su “You asked for it”, en la que, tras ser utilizado el instrumento de manera canónica, se introducían

objetos entre la tapa armónica y las cuerdas, entre otros efectos, para modificar el sonido. Polonio plantea una preparación mucho más compleja.



Cruz De Castro: *Algo para guitarra*, 1973, [fotografía de la partitura].

En 1972, **Carlos Cruz de Castro** compone *Algo para guitarra*, en la que las cuerdas del instrumento son friccionadas con un vaso de cristal y un lápiz. En la partitura se precisa que el sonido debe ser amplificado. La obra de Cruz de Castro prescinde de las sonoridades tradicionales de la guitarra, que sólo aparecen en el último evento de la partitura. Prescinde también de cualquier alusión a las sonoridades del piano

preparado de Cage, y abre todo un mundo de nuevas posibilidades tímbricas.

En ese mismo año, **Rafael Canogar** realiza su serigrafía *Soldados músicos*, en la que aparecen soldados vestidos con ropas de combate, pero sustituyendo sus armas por guitarras. Se introduce así un cambio radical en cómo percibimos a

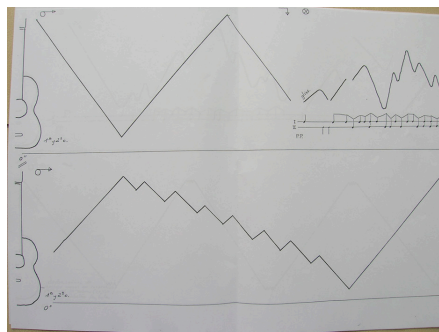


Canogar: *Soldados músicos*, serigrafía sobre papel fotográfico, 1972.

<sup>10</sup> ELGART, Matthew y YATES, Peter: *Prepared Guitar Techniques*, Agoura Hills. California, California Guitar Archives, 1990.

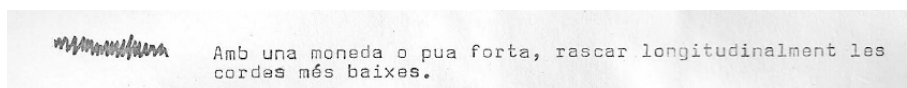
estos soldados, ya que pierden la fiereza y se transforman en algo amable. Resulta interesante observar el hecho de cómo es la guitarra la que cambia el significado de los militares y no éstos los que cambian el significado de la guitarra.

Un año más tarde, ve la luz una nueva aportación española a la guitarra preparada. Se trata de *Declinaciones*, obra de **Ramón Ramos** estrenada en Dusseldorf en 1973. Posteriormente fue reestrenada, en 1990 en Valencia, a cargo de Vicente Cuadrado, en el Club Diario Levante. Se exige micrófono de contacto para captar la tímbrica resultante, que es absolutamente novedosa. Los sonidos se producen mediante las evoluciones sobre las cuerdas de una bola de dos centímetros de diámetro, respondiendo a las variaciones de inclinación que provoca el intérprete, siguiendo una partitura gráfica, con la guitarra dispuesta horizontalmente.



Ramón Ramos: *Declinaciones*, para guitarra, Dusseldorf, 1973 [fotografía de una fotocopia de la partitura manuscrita original].

Desde 1976 hasta mediados de los años 80, **Amadeu Marín** trabaja en el desarrollo de las posibilidades de las guitarras eléctrica y acústica dentro del campo de la música contemporánea, bien en solitario, bien dentro del grupo Actum, al que pertenece junto a otros destacados artistas como Llorenç Barber, empleando frecuentemente técnicas de guitarra preparada y practicando la improvisación<sup>11</sup>.



Fragmento de la partitura de *Materials* para flauta, guitarra eléctrica y piano, 1976.

En el programa de un concierto que dio en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia en 1979, escribe:

“...contemplar la improvisación con nuevos ojos: como un ‘dejar sonar’ unos sonidos capaces de aceptar, aliarse con e incluso desear abiertamente el concurso del entorno vital, amante y amado ya para siempre. Recuerdo las palabras de Daniel Charles acerca del hermoso concepto de ‘ecología de la música’: una música abierta al sonido de la vida. música en grandes minúsculas”<sup>12</sup>

Fiel a su credo estético, dejó que la música llegara para fusionarse con el entorno, siendo las partituras meras guías orientativas; y dejó, también, que ésta se marchase sin preocuparse de que fuese registrada en grabaciones o detalladas partituras.

---

<sup>11</sup> Gil NOÉ, José Vicente: *El compositor Llorenç Barber y su iniciativa en la música valenciana de los años 70's: el Grupo Actum*, trabajo de investigación (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía) dirigido por Francisco Carlos Bueno Camejo, Universidad de Valencia, Valencia, 2010.

<sup>12</sup> Extracto del programa de mano correspondiente al concierto que Amadeu Marín ofreció el 22 de Noviembre de 1979 en el paraninfo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Valencia.



1976 es, también, el año en el que **Andrés Lewin-Richter** comienza a componer obras en las que combina la guitarra con la electrónica: *Joc (Espacio sonoro IV)* (1976) para guitarra eléctrica, percusión y electrónica, *Secuencia V* (1983) para guitarra y electrónica, *Isaac el cec* (1984) para mezzosoprano, flauta, guitarra y electrónica, *Juegos* (1985) para 2 guitarras y electrónica, y *Semblança (Feliu Formosa)* (1988) para mezzosoprano, guitarra, flauta piccolo y electrónica.

**Javier Darías** estrena en 1979 su obra *Alogías. Tema y Variaciones*<sup>13</sup> para cuarteto de guitarras, una de ellas preparada. El compositor pide al ejecutante de esta última, en la sección final de la obra, que vaya cortando progresivamente las cuerdas de su guitarra y continúe tocando con las que todavía le queden hasta que ya no quede ninguna. La obra finaliza entonces. Se incluyó en un L.P. monográfico del autor. Según señala Ruvira “Esta guitarra preparada es la primera de la que se tiene constancia discográfica en nuestro país”<sup>14</sup>.

El compositor chileno afincado desde 1966 en Barcelona **Gabriel Brncic**, comienza a crear obras para guitarra y electroacústica en 1983 con su *Triunfo por las madres de Plaza de mayo*, para guitarra, voz y cinta. De 1984 es *Variaciones sobre sonatas e interludios*, para viola, guitarra eléctrica y cinta. Y de 1986 *Tres Estilos*, para guitarra y tratamientos electrónicos.

En 1985, **Emiliano del Cerro** estrena, en Nueva York, *Promised Obscurity*, basada en el poema *Sin fe* de Aleixandre, para guitarra y cinta magnética, siendo él mismo el guitarrista. La parte de cinta contiene hasta 16 pistas, pregrabadas con sonidos de guitarra, que se van superponiendo gradualmente al sonido del ejecutante. Está dividida en tres tiempos y en el tercero se introduce una guitarra eléctrica tanto en la cinta como en vivo. Se plantea una distribución espacial, con sonido cuadrafónico y el guitarrista situado en el centro de la sala. Emiliano del Cerro compone otra obra para guitarra y cinta llamada *Soft ash* en 1991.

**Adolfo Núñez** obtiene el Grand Prix International de Musique Électroacoustique en Bourges en 1994 con su obra *Jurel*<sup>15</sup>. En ella se procesa electroacústicamente el material obtenido a partir de guitarras y palmas flamencas. Dicho procesado no hace que se lleguen a perder los vínculos con la música flamenca de la que procede; pero nos presenta todo su universo en una reformulación electrónica. En 1994 realiza su obra de arte radiofónico *Zambra* y en 2001 *Zonas encontradas*, para guitarra y cinta.

Dentro del campo de la guitarra expandida, **José Manuel Berenguer** crea en 1996 en el IMEB de Bourges, su obra *Makina2* (también se puede encontrar con el nombre *maquina II*), para guitarra eléctrica procesada mediante electrónica en vivo con el programa Max. Gracias al empleo de la computadora, se desvincula en ocasiones el

---

<sup>13</sup> DARIAS, Javier : *Alogías, Tema y variaciones*, Valencia, Ed. Euskal Bidea, 1979, [LP].

<sup>14</sup> RUVIRA, Josep: *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, p. 114.

<sup>15</sup> NUÑEZ, Adolfo: *Jurel*, [en línea] consulta 1-11-2012.  
[http://www.musicalia.com/site/images/catalogo\\_nunez.pdf](http://www.musicalia.com/site/images/catalogo_nunez.pdf)

gesto del intérprete del resultado sonoro, y éste deja de ser asimilable, en algunos momentos, al timbre de la guitarra. Ya en 1985 había compuesto una obra para guitarra eléctrica y cinta llamada *El ponent excessiu*, inspirada en el poema de Gabriel Ferrater.

No todas las obras de guitarra heterodoxa necesitan una guitarra física como punto de partida. Tal es el caso de la composición de **José Iges** *Dylan in between*<sup>16</sup>, realizada a partir de los sonidos de los silencios entre las canciones de un viejo disco de vinilo de Bob Dylan. Su guitarra acústica y su voz resuenan constantemente en la memoria del oyente a pesar de que sólo consiga escuchar, de vez en cuando, algún trozo de acorde rasgado entre los sonidos del frito del vinilo, que evocan un silencio cageano.



Carlos Corpa:  
*Automatic Noise Ensemble*, 2005.

En 2005 **Carlos Corpa**, en colaboración con Enrique Tomás, que se encarga de la programación, presenta su *Automatic Noise ensemble*, un conjunto de robots que tocan instrumentos musicales. Uno de ellos es *Maxon Ford* “el pata” y toca una guitarra de flamenco mientras se acompaña rítmicamente con el pie.

El grupo **Dissonisex** presentó su instalación *Sonanismo* en Madrid en 2006. Miguel Álvarez-Fernández, uno de sus integrantes, afirma que los “solos de guitarra procedentes de canciones de rock” son “representaciones paradigmáticas del onanismo en la cultura popular”<sup>17</sup>. La pieza conecta la intensidad de la respiración del visitante en una mascarilla con

la cantidad de solos, simultáneos, de guitarra eléctrica.

En 2006, **Raúl Cantizano y Santiago Barber** realizan su performance *Bulos y tanguerías*, en cuya tercera acción “Intermedio por rondeñas”, Cantizano dispone tres guitarras de flamenco sobre tres sillas y las hace sonar con la acción de un pequeño ventilador acoplado a cada una de ellas. A continuación abandona el escenario y deja que suenen las guitarras, durante un tiempo, con un constante intervalo de quinta Re-La en las cuerdas graves: afinación típica del toque por rondeñas. Vuelve más tarde al escenario para ir deteniendo cada ventilador, y recogiendo cada guitarra y cada silla, hasta dejar vacío el escenario y recibir un aplauso.

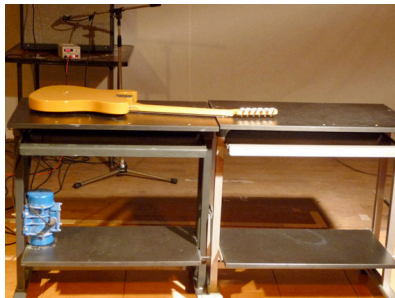


R. Cantizano y S. Barber: *Bulos y tanguerías*. Valencia, Sinberifora Associació Cultural, 2010.

---

<sup>16</sup> IGES, José: *Dylan in between*, Madrid, Museo Inmaterial Studio, 2001 [en línea] consulta 1-11-2012. [http://joseiges.com/?page\\_id=41](http://joseiges.com/?page_id=41)

<sup>17</sup>ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: *Del diálogo a la ilusión de control: Procesos interactivos en la instalación sonora Sonanismo*, 2006 [en línea] consulta 1-11-2012. [http://dissonisex.org/files/publications/sonanismo\\_cimtec\\_2006.pdf](http://dissonisex.org/files/publications/sonanismo_cimtec_2006.pdf)



Ferrer-Molina: *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, 2008.

**Ferrer-Molina** estrena en 2008 su instrumento-instalación-performance *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*<sup>18</sup>. Una mesa que lleva atornillado un pequeño motor industrial y va unida a otra, medio centímetro más alta. Una guitarra eléctrica puesta boca abajo recibe en sus cuerdas, a través de las superficies de las mesas, las vibraciones del motor. Éstas están afinadas a distancia de semitono. El desnivel entre las mesas sirve de slide. El conjunto puede funcionar por sí mismo como instalación, o como instrumento musical, si alguien desplaza la guitarra sobre las mesas.

**Julio Adán** realiza su instalación *Ecografía (la menor)* en 2011. En ella, una guitarra eléctrica es rasgueada por un pequeño brazo robótico. El sonido resultante se conduce hacia un amplificador colocado de manera que la pantalla apunte al techo. Sobre ella se coloca una arenilla oscura. Con cada nuevo rasgueo la arenilla se mueve y dibuja un nuevo cuadro.



Julio Adán: *Ecografía (la menor)*, Madrid, SON, 2011.



Gabriel Delgado: *Silla-guitarra*, silla, mástil, puente y cuerdas de guitarra, 2012.

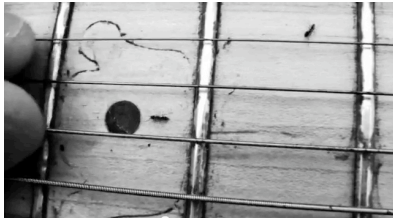
Dentro del campo de la escultura, **Gabriel Delgado** realiza en 2006 una obra con una silla y un mástil de guitarra española a la que llama *Silla-guitarra*. En 2012, la dota con un juego de cuerdas, entre otras modificaciones, y la utiliza como instrumento musical, captando su sonido con un micrófono piezoeléctrico y amplificándolo.

**Rubén Barroso** ha realizado varias acciones con guitarras. En una de ellas destruyó, en 2012, una guitarra eléctrica en un lugar de la Sierra de Huelva, especialmente silencioso, sin que ésta estuviera conectada a un amplificador. El sonido del golpe quedó rápidamente absorbido por el silencio, pervirtiendo la tradición de la destrucción de guitarras eléctricas, que suele estar asociada a sonidos potentes y escenarios de rock. En una acción anterior, no documentada, de 2009, destruyó copas de vidrio con los sonidos emitidos por una guitarra eléctrica.



Performance de Rubén Barroso, Centro de Arte Sierra, 2012.

<sup>18</sup> Ferrer-Molina: *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, 2008 [en línea] consulta 1-11-2012. <http://www.youtube.com/watch?v=EsZpxsZAZUc>



Fernando Epelde: fotograma de *El tonto del pueblo 4. El palo*, 2012.

**Fernando Epelde** presenta, también en 2012, su audiovisual *El tonto del pueblo 4. El palo*<sup>19</sup>, en el que, recuperando una idea de Buñuel y Dalí, nos muestra, llena de hormigas, una guitarra eléctrica. El protagonista las va quitando una a una. El resultado sonoro es la consecuencia de una acción no musical.

Como dice Miguel Molina, “la práctica precede a la teoría”<sup>20</sup>, y el caso de la guitarra heterodoxa es un clarísimo ejemplo. Tras un siglo de historia o, si se prefiere, tras cincuenta intensos años de continuas aportaciones por parte de artistas de toda índole, apenas tenemos reflexión sobre la materia que nos ocupa. La poca teoría con la que contamos no se ha confeccionado en España y ha dejado fuera, por el momento, casi todas las aportaciones llevadas a cabo por artistas españoles. En cambio sí que las hay, y en un número considerable. Sus creaciones son, en muchos casos, muy dignas de consideración. Hemos presentado a algunos de estos artistas. Pero hay muchos más, como son los casos de Truna (Andrés Blasco), José Lázaro, Eli Gras, Fela Borbone, Jaume Bored, Rubén Gutiérrez del Castillo, Julio Camarena, Pablo Rega, Ferrán Fages, Javier Pedreira, Ramiro Molina, Miguel Prado, Negro (Fernando Junquera), Martí Guillem, Josué Coloma, Hernán Talavera y tantos otros.

#### 4- BIOGRAFÍA

**Ferrer-Molina:** artista sonoro, musicólogo, director de coros y crítico musical con titulaciones en guitarra, piano, dirección de coros, pedagogía musical, musicología y composición obtenidas en los conservatorios Profesional de Valencia, Teresa Berganza de Madrid y Superior de Valencia. Formación electroacústica cursada principalmente en LEA y LIEM/CDMC. Conocimientos ampliados en seminarios impartidos por Helmut Lachenman, Charles Dodge, Peter y Simona Bosch, Ramón Ramos, José Iges, David Toop, Kim Cascone y Llorenç Barber, entre otros. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia bajo la tutoría de Miguel Molina.

Participa regularmente en festivales y encuentros tales como IN SONORA, DIGITAL MEDIA, PING, PUNTO DE ENCUENTRO, AVLab de MEDIALAB PRADO, ANÉM ANÉM, SON (Auditorio Nacional), Nits d’Aielo i art, FASE (Berlín), PERCUTE y SOUND-IN. Ha impartido talleres de Arte Sonoro en SGAE Valencia. Miembro del comité de expertos del Programa Sound-In para Nuevos Creadores. Fue co-organizador del Encuentro sobre Arte Sonoro en España que tuvo lugar en La Casa Encendida en Junio de 2010.

---

<sup>19</sup>EPELDE, Fernando: *El tonto del pueblo 4. El palo*, 2012 [en línea] consulta 1-11-2012.  
<http://www.youtube.com/watch?v=pJMSGPOIOus>

<sup>20</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel: *El arte sonoro*, en “Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte”, N° 1. Valencia: PUV, 2008.  
[http://puv.uv.es/revistes/index.php?option=com\\_content&task=view&id=27#molina](http://puv.uv.es/revistes/index.php?option=com_content&task=view&id=27#molina)

## ANEXO 3

### LA GUITARRA HETERODOXA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA

# **La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana.**

**Ferrer-Molina**

Artista sonoro y musicólogo.

Doctorando en Bellas Artes por la Universidad  
Politécnica de Valencia bajo la tutela de Miguel Molina.

A la memoria de Ramón Ramos.



## **Resumen**

Los objetivos de esta comunicación son presentar y describir brevemente algunas de las aportaciones que autores nacidos o establecidos en la Comunidad Valenciana, han aportado a la guitarra heterodoxa y establecer así una primera aproximación al estado de la cuestión.

Palabras clave: guitarra, heterodoxa, arte, sonoro, Comunidad, Valenciana.

## **Resum**

### **La guitarra heterodoxa a la Comunidad Valenciana.**

Els objectius d'esta comunicació són presentar i descriure breument algunes de les aportacions que autors nascuts o establits a la Comunitat Valenciana, han aportat a la guitarra heterodoxa i establir així una primera aproximació a l'estat de la qüestió.

Paraules clau: guitarra, heterodoxa, art, sonor, Comunitat, Valenciana.

## **Abstract**

### **The Heterodox Guitar in the Valencian Community**

The objectives of this paper are to present and briefly describe some of the contributions that authors born or settled in the Valencian Community have provided the heterodox guitar and thus establish a first approximation to the status of the issue.

Keywords: heterodox, guitar, sound, art, Valencia.

## **La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana<sup>1</sup>.**

La Comunidad Valenciana tiene una larga tradición guitarrística, fácilmente contrastable atendiendo a algunos datos objetivos. Por ejemplo, son doce las marcas constructoras de guitarras que desarrollan su actividad a lo largo y ancho de su geografía y en cuanto al catálogo de obras escritas para este instrumento, por autores valencianos, es numeroso y notable. Además, un breve repaso a algunas de las personalidades e instituciones que conforman la historia de la guitarra en la Comunidad Valenciana, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy, nos permitirá sostener y confirmar este hecho ya histórico.

Francisco Tárrega, quien fuera el gran artífice de la reintroducción de la guitarra en los circuitos de la música culta en el último tercio del S XIX y principio del XX, creador de una escuela vigente hasta nuestros días e insigne compositor para el instrumento, nace en 1852 en Villa Real. En 1858, se traslada a Castellón de la Plana. Posteriormente reside varios años en la ciudad de Valencia. Tras su muerte en 1909, y en buena medida gracias a su actividad, la guitarra tenía un reconocimiento y un prestigio con el que no contaba cuando años atrás decidió abandonar el piano y consagrar su talento a la guitarra.

En 1910 se inicia la clase de guitarra en el conservatorio de Música y Declamación de Valencia. Actividad que se interrumpe en 1917 porque dicho centro, que hasta entonces había dependido de la Diputación Provincial, se incorpora al Estado y se convierte en un Conservatorio Profesional. A partir de entonces pasa a depender del Conservatorio Superior de Madrid y sigue sus planes de estudios, sin contemplar la guitarra, como especialidad, hasta mucho tiempo después. Por eso, cuando Narciso Yepes se trasladó a la ciudad de Valencia en 1927 con doce años de edad, el Conservatorio de Valencia no impartía la asignatura guitarra. Recibió clases privadas de Estanislao Marco, continuador de la Escuela de Tárrega. En el conservatorio trabajó con el compositor y pianista Vicente Asencio, quien le animó a incorporar a la guitarra muchas de las posibilidades del piano que hasta entonces eran impensables para ese instrumento. Fruto de estas dos circunstancias, Narciso Yepes desarrolló en esos años, en Valencia, una técnica propia que le llevó a triunfar a nivel mundial, e inició una escuela que continúa hoy gracias a la labor de alumnos suyos repartidos por todo el mundo. Este insigne guitarrista trabajaría en 1964, no residiendo ya en Valencia, con una guitarra de diez cuerdas,

---

<sup>1</sup> Todos los datos aportados hasta el primer párrafo de la página 4 ha sido extraídos de:

LÁZARO, José *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2010.

añadiendo las notas al aire Do, La sostenido, Sol sostenido y Fa sostenido con el objeto de mejorar su resonancia y poder disponer de más notas graves al aire. En 1932, la Sociedad Filarmónica de Valencia ofrece su primer concierto de guitarra de la mano de Andrés Segovia. En 1939, el valenciano natural de Sagunto Joaquín Rodrigo, compone su celeberrimo *Concierto de Aranjuez*. Dicha fue la obra que interpretó Regino Saiz de la Maza en el que fue el primer concierto de guitarra programado por la Orquesta Municipal de Valencia, en el año 1943. En 1945, el Conservatorio de Valencia reintroduce las enseñanzas de guitarra, que continúan ininterrumpidamente hasta hoy. En 1952 nace la Sociedad de Amigos de la Guitarra de Valencia, haciendo coincidir su primer concierto con la fecha del centenario del nacimiento de Tárrega. En 1968 se reconoce, mediante un decreto, el Conservatorio de Valencia como Superior y desde ese momento han ido obteniendo en él titulaciones superiores de guitarra, ininterrumpidamente, las sucesivas generaciones. Esta misma circunstancia se da años más tarde también en los Conservatorios Superiores de Alicante y Castellón. En 1972 la Sociedad de Conciertos de Alicante celebra su primer concierto de guitarra, a cargo de Andrés Segovia. Fue en dicha ciudad donde José Tomás, quien fuera el auxiliar de Segovia en los cursos “Música en Compostela”, impartió su magisterio, atrayendo a estudiantes de todo el mundo. Algunos de ellos han desarrollado importantes carreras.

Además de los ya citados Rodrigo y Asencio, muchos otros compositores clásicos de la Comunidad Valenciana han volcado parte de su talento creativo en la guitarra, con lenguajes que van desde lo más tradicional hasta lo más innovador, con respecto a sus momentos históricos. Tonalidad, atonalidad, dodecafonismo, minimalismo e innovaciones tímbricas son rastreables a lo largo de la producción de varias generaciones de compositores. Podemos citar, como ejemplos, la obra dodecafónica *Tricromía* de José Báguena Soler, la obra minimalista *Tryp amb guitarra* de Llorenç Barber, o la introducción de efectos llevada a cabo por José Antonio Orts en sus obras *Meditación* y *Endecha*, o por Emilio Calandín en su obra *Omaggio Rooms*.

Retomando el mundo de la interpretación, José Luis Ruiz del Puerto, Jorge Orozco o Rubén Parejo, son ejemplos de guitarristas clásicos con intensa actividad concertística y pedagógica en nuestros días. Fuera del mundo clásico, la Comunidad Valenciana también cuenta con guitarristas destacables en ámbitos tan diversos como el del flamenco, desde los tiempos de Juanito Fenollosa “El Chufa”, el del Pop-Rock, con representantes como Alberto Tarín, guitarrista del grupo Seguridad Social, o el del Jazz, con Ximo Tebar, por citar sólo algunos ejemplos.

Pero casi nada de lo expuesto hasta ahora entra dentro del tema de la presente comunicación, porque en todos esos casos el uso que se hace de la guitarra, al margen de estilos e innovaciones, es convencional: el guitarrista coge su instrumento de la manera habitual para interpretar música hecha a partir de notas procedentes de escalas temperadas, con la inclusión, en algún caso, de algunos efectos tímbricos. En el ámbito concreto de la música clásica, el compositor crea partituras que el intérprete debe seguir fielmente.

El objetivo es, en todos los casos, presentar la música al público en forma de concierto o grabación.

Sin embargo, a lo largo de todo el siglo XX y lo que llevamos de XXI, la guitarra es re-pensada por todo tipo de artistas, desde los puntos de vista de su imagen, sus significados icónico y social, la manera en la que puede ser accionada artísticamente, los sonidos que de ella se pueden obtener y la forma en que será presentada ante el público. Se introducen así un sin fin de prácticas artísticas heterodoxas a partir de la guitarra.

Fueron los cubistas, quienes en la segunda década del pasado siglo, comenzaron a especular con las posibles formas con las que el objeto guitarra podría ser representado<sup>2</sup>. La *Guitarra de cartón* de Pablo Picasso es una de las obras más conocidas y estudiadas de ese periodo.



Pablo Picasso: *Guitarra de cartón*, 1912.

Pero es en la década comprendida entre los años 1964 y 1974 cuando lo que hoy llamamos guitarra heterodoxa adquiere dimensiones significativas como fenómeno artístico en cuanto a cantidad, variedad y calidad se refiere. Kith Rowe, inspirado en el piano preparado de John Cage, venía experimentando con su guitarra eléctrica preparada, que usaba, sobre una mesa, en posición acostada. Y en 1964 usa de esa manera su instrumento en la grabación del primer disco de AMM, que tuvo enorme influencia en el fenómeno de la música de experimentación libre. En 1967, algunos grupos de Rock destruían guitarras eléctricas como parte de su espectáculo. En ese año Jimi Hendrix quema su Fender Stratocaster en su concierto de Monterey, utiliza la retroalimentación como sonido musical y usa la guitarra eléctrica como fuente de sonido de música concreta en su tema *EXP*, primer corte de su álbum *Axis: Blod as love*. También en el año 67, Giacinto Scelsi utiliza, dentro del campo de la música clásica contemporánea, la guitarra

---

<sup>2</sup> GARCÍA MARCO, Cecilia: *El impulso creativo de la música. Análisis de la presencia musical de la pintura cubista de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914*, tesis doctoral (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía), dirigida por Carmen Senabre Llabata, Universidad de Valencia, Valencia, 2012, p. 316 [en línea] consulta 11-12-2012. <http://roderic.uv.es/handle/10550/25147>

como instrumento de percusión, colocándola también en posición acostada. En 1969 Eduardo Polonio compone su obra *Rabelaisiennes*, para guitarra clásica preparada y cinta magnética. Mauricio Kagel crea en 1973 su instalación-performance-concierto *Zwei-Mann-Orchester*, en la que algunos de los instrumentos utilizados son guitarras. También en ese año, pero al otro lado del Atlántico, Joe Jones, miembro de Fluxus, creará su escultura sonora *Guitar*. En 1974 Josep María Mestres Quadreny estrena una versión para guitarra eléctrica de su obra *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu*, en la que plantea el uso del proceso de grabación durante la ejecución de la pieza, mediante la utilización de tres magnetofones que comparten una sola cinta dispuesta en bucle<sup>3</sup>.

Las historias de la música oficiales, y en mayor medida las españolas, han ido dejando de lado o no concediéndoles suficiente importancia, a casi todos los ejemplos citados en el párrafo anterior. Pero estos contenidos, hoy en día, entran dentro del campo de interés de los recientes estudios de Arte Sonoro<sup>4</sup>.

La Comunidad Valenciana también ha contado y cuenta con artistas que han hecho usos heterodoxos de la guitarra y, si algunos párrafos más arriba repasábamos la larga tradición de la guitarra clásica en ella, también podremos hablar, si atendemos a la guitarra heterodoxa, de una respetable aportación. Aportación que ha quedado fuera de los intereses de quienes han escrito las diversas Historias de la Música de la Comunidad Valenciana (y de España) y que ha sido atendida, tan solo en una pequeña parte, en los estudios sobre la guitarra centrados en dicha comunidad autónoma. Por otro lado, la Historia del Arte Sonoro Valenciano empiezan a ver la luz en estos días y, de momento, con escasos apoyos. Esta circunstancia pone de manifiesto la importancia del presente congreso *100 años de Arte Sonoro Valenciano*<sup>5</sup> y la publicación de sus correspondientes actas. Por todo ello, esta comunicación representa un primer intento de aproximación teórica a la historia de la guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana.

Mucho queda por investigar, pero con la información de que disponemos, podríamos establecer provisionalmente un punto de partida en la guitarra de cuartos y tercios de tono de **Panach Ramos**, quien en 1922, idea un sistema de afinación en tercios de tono<sup>6</sup> y construye un primer instrumento con el que son practicables las obras que empieza a componer con dicha

---

<sup>3</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego, *Josep María Mestres Quadreny: obra gráfica*, trabajo de investigación (Departamento de Historia del Arte y Musicología) dirigido por Marta Cureses de la Vega, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2006, p. 48.

<sup>4</sup> MOLINA, Miguel: *El arte sonoro*, en "Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte", N° 1. Valencia: PUV, 2008.  
[http://puv.uv.es/revistes/index.php?option=com\\_content&task=view&id=27#molina](http://puv.uv.es/revistes/index.php?option=com_content&task=view&id=27#molina)

<sup>5</sup> Programa radiofónico monográfico de Ars Sonora, RNE, sobre el congreso en:  
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-marzo-valencia-festival-nits-congreso-cien-anos-arte-sonoro-03-03-12/1339185/>

<sup>6</sup> PANACH, Eduardo: *Un curso de algoritmo musical*, Valencia, inédito, 1949.

interválica<sup>7</sup>. En 1929 se provee de una guitarra-cítara, instrumento al que él llamaba “Triola” y que fue muy popular porque permitía tocar música, sin necesidad de grandes conocimientos, a aficionados. La afinó, siguiendo el sistema compositivo que estaba desarrollando, en tercios de tono. De esta manera le era fácil hacer demostraciones a colegas, sin problemas derivados de transportes de instrumentos más pesados como pianos o arpas. Tal y como solía hacerse con músicas populares, Panach pegó la tablatura de una obra suya, compuesta en su sistema, a su “triola”.



“Triola” de Panach Ramos, 1929.      Guitarra de Panach Ramos. Comparativa mástiles.

En algún momento, todavía por determinar, encargó al luthier G. Esteve la construcción de una guitarra con una muy peculiar distribución de sus trastes en el mástil, que sus herederos donaron tras la muerte del compositor al conservatorio de Valencia en 1988<sup>8</sup>.

Para explicar dicha disposición, de semitonos y cuartos y tercios de tono, en el diapasón, nos referiremos a 6ª cuerda: en la primera cuarta, es decir, del Mi al aire al La correspondiente al 5º traste de una guitarra convencional, la división es en cuartos de tono. En la quinta siguiente hasta completar la octava, la división es en tercios de tono. A partir de la segunda octava, en la primera cuarta (de mi a La) la división es en semitonos. Desde el La referido al Si, la división es en tercios de tono y por último, y sobre la boca de la guitarra, a continuación de ese Si, hay un Do, que no ha aparecido en la octava inferior.

Por el momento, sigue siendo una incógnita la función de este singular instrumento, puesto que no conocemos música escrita para él. Sabemos que Eduardo López-Chavarrí usó tanto la guitarra como la “triola”, como apoyo a algunas de sus explicaciones en sus clases de Estética y de Historia de la Música, razón por la cual los sucesivos catedráticos de guitarra del Conservatorio Superior de Valencia se referían a la primera como “la guitarra de cuartos de tono de López-Chavarrí”. Es esta circunstancia la que impidió

---

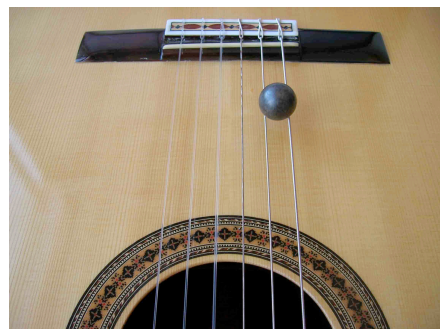
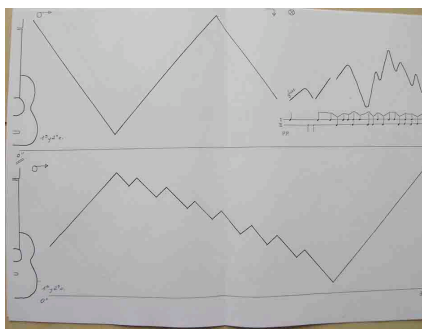
<sup>7</sup> PANACH, Eduardo: “Evoluciones del arte musical” en Ritmo, Lira Editorial, año XXVI n° 280, Julio de 1956, p. 4.

<sup>8</sup> Información suministrada por José Vicente Gil Noé a través de correo electrónico con fecha 11/11/2012.



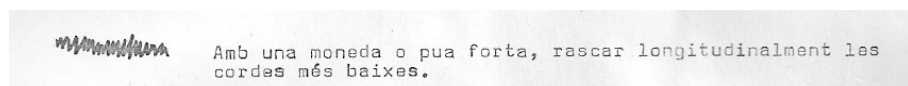
su localización en intentos de búsqueda anteriores. Desde su donación al conservatorio en 1988 hasta la actualidad ha permanecido en las aulas de guitarra que el conservatorio ha ido teniendo en sus sucesivos traslados.

En 1973, **Ramón Ramos** compuso una obra para guitarra y bola de dos centímetros de diámetro, estrenada en Dusseldorf en 1973 y posteriormente reestrenada, en 1990 en Valencia, a cargo de Vicente Cuadrado, en el Club Diario Levante. La guitarra la sostiene el intérprete horizontalmente sobre sus piernas con las cuerdas hacia arriba. La bola se coloca entre ellas y se desliza a derecha e izquierda, es decir desde el puente hasta el clavijero, y viceversa, respondiendo a ligeras inclinaciones que provoca el guitarrista siguiendo una partitura gráfica. Se exploran de esta manera unas posibilidades tímbricas inéditas. Se pide amplificación y se especifica que la toma de sonido se debe realizar con un micrófono de contacto.



Ramón Ramos: *Declinaciones*, para guitarra, Dusseldorf, 1973 [fotografía de una fotocopia de la partitura manuscrita original y fotografía de guitarra y bola de 2 cm.]

**Amadeu Marín** trabaja, desde 1976 hasta mediados de los años 80, en el desarrollo de las posibilidades de las guitarras eléctrica y acústica dentro del campo de la música contemporánea. Pertenece al grupo Actum, junto a otros destacados artistas como Llorenç Barber o José Luis Berenguer, empleando frecuentemente técnicas de guitarra preparada y practicando la improvisación<sup>9</sup>, dentro del grupo y en solitario.



Fragmento de la partitura de *Materials* para flauta, guitarra eléctrica y piano, 1976.

En el programa de un concierto que dio en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia en 1979, escribe:

“...contemplar la improvisación con nuevos ojos: como un ‘dejar sonar’ unos sonidos capaces de aceptar, aliarse con e incluso desear abiertamente el concurso del entorno vital, amante y amado ya para siempre. Recuerdo las palabras de

---

<sup>9</sup> Gil NOÉ, José Vicente: *El compositor Llorenç Barber y su iniciativa en la música valenciana de los años 70's: el Grupo Actum*, trabajo de investigación (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía) dirigido por Francisco Carlos Bueno Camejo, Universidad de Valencia, Valencia, 2010.

Daniel Charles acerca del hermoso concepto de ‘ecología de la música’: una música abierta al sonido de la vida. música en grandes minúsculas”<sup>10</sup>

Influido por la estética de John Cage, propicia que la música se fusione con el entorno, siendo las partituras meras guías orientativas. También, que ésta se marche sin pretensiones de perdurabilidad, no preocupándose de que fuese registrada en grabaciones o detalladas partituras.

**Javier Darías** estrenó en 1979 su obra *Alogías. Tema y Variaciones* para cuarteto de guitarras, una de ellas preparada. En su sección final, pide precisamente al guitarrista que toca la guitarra preparada, que vaya cortando las cuerdas de su guitarra hasta que al final de la obra ya no le quede ninguna y ya no pueda tocar. De esta manera, termina la obra con la destrucción del instrumento<sup>11</sup>. Destruye además, de forma conceptual, otros elementos, como expresa el autor en el texto del LP que contiene la pieza “...la sugerencia plástica en *Alogías* del la formación, desarrollo, y disolución de la partitura, de la obra resultante y del instrumento empleado”<sup>12</sup>. Es destacable la atención que dedica, además de a la parte sonora de la propuesta, a lo visual y a lo conceptual. La obra se convierte así en la suma de imagen, sonido, texto y concepto. Recordemos que, en palabras de Josep Ruvira “Esta guitarra preparada es la primera de la que se tiene constancia discográfica en nuestro país”<sup>13</sup>.

En 1979 **Llorenç Barber** estrena en Valencia junto con su grupo Actum una obra llamada *Música a distancia*<sup>14</sup>. El contexto, lo lúdico, la interacción del público y el azar, son elementos compositivos en esta obra. Los asistentes lanzan pequeños objetos a un set de instrumentos musicales situados a cierta distancia, con la intención de que produzcan sonidos al ser alcanzados por ellos. Es muy posible, aunque no está confirmado, que entre esos instrumentos hubiese una guitarra.

**Truna** (Andrés Blasco) crea en 1995 la *Globotarra*, una guitarra por cuya boca emerge un globo, que contacta con las cuerdas, si éste se hincha a través de un dispositivo de conducción de aire, que con tal fin ha sido instalado en su caja de resonancia. Cuando actúa dicho globo, el resultado

---

<sup>10</sup> Extracto del programa de mano correspondiente al concierto que Amadeu Marín ofreció el 22 de Noviembre de 1979 en el paraninfo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Valencia.

<sup>11</sup> RUVIRA, Josep *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, p. 113-115.

<sup>12</sup> DARIAS, Javier *Alogías, Tema y variaciones*, Valencia, Ed. Euskal Bidea, 1979 [LP].

<sup>13</sup> RUVIRA, Josep *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, p. 114.

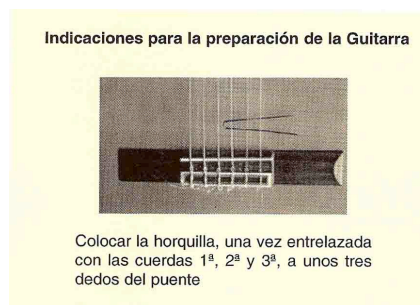
<sup>14</sup> Gil NOÉ, José Vicente *El compositor Llorenç Barber y su iniciativa en la música valenciana de los años 70's: el Grupo Actum*, trabajo de investigación (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía) dirigido por Francisco Carlos Bueno Camejo, Universidad de Valencia, Valencia, 2010, p.307.

sonoro es transformado hacia una tímbrica cercana a la del banjo o a extrañas percusiones cromáticas. La Globotarra fue presentada dentro de la instalación sonora *Zoonírico*, junto a otros artefactos sonoros creados por Truna, en el año 2005 en el festival Escena Contemporanea del Circulo de Bellas Artes de Madrid, que comisarió L Lorenç Barber.



Truna: *Globotarra*, 1995.

José **Lázaro**, escribe su obra para guitarra preparada *Juego n° 2* en 2005. Pide en ella al ejecutante que entrelace una horquilla entre las tres primeras cuerdas a una distancia del puente de unos tres dedos. Avanzada la partitura, la horquilla debe ser movida hasta una distancia mayor. En ambas posiciones, los armónicos que producen las cuerdas de la guitarra al ser pulsadas, se alteran considerablemente, resultando de ello una tímbrica muy diferente a la habitual<sup>15</sup>.



José Lázaro: *Juego n° 2*, 2005.

**Raúl Cantizano** y el valenciano **Santiago Barber** desarrollan en 2006, en Sevilla, su obra *Bulos y tanguerías*<sup>16</sup>. Es su tercera acción, llamada *Intermedio por rondeñas*, Cantizano va colocando sobre un escenario tres grupos formados por silla, guitarra flamenca y ventilador. Es éste último el que se encarga de producir el sonido accionando contra las cuerdas. La afinación de las guitarras es la propia del toque por rondeñas, con la sexta cuerda en Re. El artista abandona el escenario, dejando que lo dispuesto

---

<sup>15</sup> LÁZARO, José: *Juego n° 2*, Valencia, Editorial Piles, 2005.  
<http://joseazarovillena.com/guitarra-juegos/juego-n-2-para-guitarra-preparada/>

<sup>16</sup> <http://bulos.net/>

suene por sí mismo hasta que, tiempo después, reaparece, para detener un ventilador, y recoger sus correspondientes guitarra y silla. Procede de igual forma con el segundo dispositivo y, tras detener, finalmente, el sonido del último, recoge un aplauso del público y saluda.



Raúl CANTIZANO y Santiago BARBER: *Bulos y tanguerías. Tercera acción* Valencia, Sinberifora Associació Cultural, 2010.

**Fela Borbone**, afincado en Valencia desde 1992 procedente de su Gijón natal, presentó en Abril de 2007 su *Guitarroide ukelelesco* en el Feest ad Werf de Utrecht. El instrumento está construido a partir de un bidón de agua, al que se le han añadido mástil, cuatro cuerdas y circuitos. El artista se hace acompañar en sus actuaciones por instrumentos autómatas de su invención, como el mierdofón. También ha construido guitarras a partir de otros objetos de desecho urbano como la *aspitarra*<sup>17</sup>, que parte de una aspiradora.



Fela Borbone: *Guitarroide ukelelesco*, Jijón, LABoral, 2010.

Waksman<sup>18</sup> considera a la guitarra eléctrica como un tecnofalo. **Jaume Bored**, lleva la idea hasta sus últimas consecuencias en su obra *Guitarra-polla que se corre sobre el respetable*, actuando bajo su seudónimo Tirant lo Blanc. Una guitarra de su propia fabricación imita la anatomía del aparato reproductor masculino. A nivel del clavijero lleva un artilugio capaz de conseguir el efecto que se produce tras abrir una botella de champagne agitada. Durante el transcurso de su actuación agita el líquido que contiene y lo vierte sobre el público.

---

<sup>17</sup> BORBONE, Fela *Aspitarra* 2007 [en línea] consulta 30-5-2012

<http://www.youtube.com/watch?v=cISLbnEpR9Q&feature=related>

<sup>18</sup> WAKSMAN, Steve *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Harvard University Press, Cambridge Massachussets., 1999, p. 189.

**Gabriel Delgado** realizó en 2006, durante sus estudios de Bellas Artes en Valencia, una escultura a partir de una silla y un mástil de guitarra española a la que llamó *Silla-guitarra*. En 2012 retomó la obra y le acopló un juego de cuerdas, también de guitarra española. En su presentación en La Clínica Mundana de Valencia, fue el propio autor quien la hizo sonar, pulsando y percutiendo las cuerdas con sus dedos. El sonido se amplificó gracias al empleo de un micrófono piezoeléctrico. No se documentó en vídeo la actuación, pero disponemos de fotografías y de grabaciones efectuadas por el artista en su estudio.



Gabriel Delgado: *Silla-guitarra*, 2012.

Otros artistas que utilizan la guitarra de forma heterodoxa en la Comunidad Valenciana son **Negro** (Fernando Junquera), que, entre otros recursos, utiliza su guitarra eléctrica dispuesta en posición horizontal sobre sus piernas, controlando las alturas con una aguja de tricotar, **Pere Vicalet**, que presenta su obra *Why not?* para guitarra y live electronics en 2011, **Josué Coloma**, que practica la improvisación libre con guitarra eléctrica y unidad de efectos y **Martí Guillem**, quien en su set de improvisación coloca, junto a los más variados objetos y artilugios, una pequeña guitarra o ukelele.

**Ferrer- Molina** estrena su instrumento-obra *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora* en 2008. Una guitarra eléctrica afinada en cluster de semitonos se coloca, boca abajo, sobre la superficie de un conjunto de dos mesas unidas que vibran bajo la acción de un motor. Entre las superficies de las dos mesas hay un pequeño desnivel que puede hacer, entre otras, la función de slide<sup>19</sup>. La velocidad del motor es controlable mediante una fuente de alimentación lineal. De la fricción entre cuerdas y mesas vibrantes resultan texturas microtonales y sonoridades inauditas, que evocan los sonidos creados a partir de la orquesta por compositores tales como como Ligeti o Xenakis,

---

<sup>19</sup> Un slide es una especie de dedal metálico que se usa en Blues para resbalar sobre las cuerdas y producir glissandi.

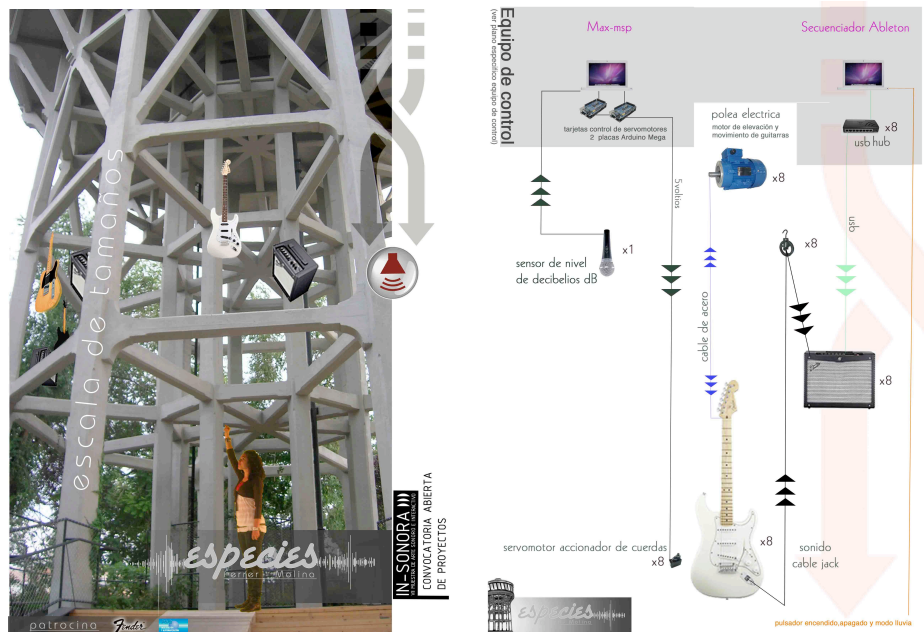


pero con medios muy diferentes. La obra puede funcionar como instalación sonora o como instrumento musical.



Ferrer-Molina *Guitarra eléctrica sobre mesa vibradora*, SON, Auditorio Nacional, 2011.

En 2012, **Ferrer-Molina** presenta su proyecto de instalación sonora site specific *Especies* para el antiguo depósito de agua de Matadero Madrid. Seis guitarras eléctricas y dos bajos eléctricos, de modelos míticos en la historia del Rock, ascienden y descienden suspendidos de poleas automatizables. A su paso por sus respectivos amplificadores, que también se hayan suspendidos en la estructura arquitectónica, producen el efecto de retroalimentación. Cada guitarra o bajo está afinado de forma diferente y lleva un servomotor que, controlado por una placa Arduino, rasga las cuerdas con frecuencia variable. Las velocidades de las poleas son diferentes entre sí. Los amplificadores llevan unidades de efectos incorporadas capaces de crear ecos, wah-wah, distorsión, etc. De todo ello resulta una variedad de matices infinita.



Ferrer-Molina: *Especies*, 2012. [Montaje fotográfico y diagrama]



Dada la poca permeabilidad que hacia estas prácticas artísticas demostraron y demuestran instituciones y teóricos de la Comunidad Valenciana, y dada su escasa difusión, sería sensato considerar a sus autores, más que como una escuela, como una sucesión de soledades. Cada uno de ellos trabajó por su cuenta, partiendo desde cero y en la mayoría de los casos desconociendo completamente los esfuerzos de quienes les precedieron. En muchas ocasiones tampoco conocieron las aportaciones de sus contemporáneos. Sólo en los últimos años parece estar cambiando esa tendencia, gracias a la progresiva consolidación de un colectivo de artistas sonoros y la aparición de un circuito de espacios y festivales en los que éstos pueden mostrar sus trabajos, sobre todo en la ciudad de Valencia. Colectivo, espacios y festivales autogestionados, puesto que de momento, la administración valenciana sigue sin ser sensible al fenómeno del Arte Sonoro, que se consolida a nivel global.

Hemos presentado algunos ejemplos destacados de uso heterodoxo de la guitarra en la Comunidad Valenciana en orden cronológico, a excepción de las obras que firma quien escribe este texto, que han sido colocadas en último lugar. Faltarán, con toda seguridad, algunos ejemplos del pasado, que iremos añadiendo en el futuro, junto con nuevas obras que vayan creando los artistas que practiquen esta tendencia en el futuro. Pero tras esta primera compilación de datos sobre la guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana, ya tendemos a pensar que la calidad de algunas de las propuestas estudiadas, no desmerece en absoluto en comparación con otras que, procedentes de otros lugares, han logrado mayor reconocimiento.

**Ferrer-Molina:** artista sonoro, musicólogo, director de coros y crítico musical con titulaciones en guitarra, piano, dirección de coros, pedagogía musical, musicología y composición obtenidas en los conservatorios Profesional de Valencia, Teresa Berganza de Madrid y Superior de Valencia. Formación electroacústica cursada principalmente en LEA y LIEM/CDMC. Conocimientos ampliados en seminarios impartidos por Helmut Lachenman, Charles Dodge, Peter y Simona Bosch, Ramón Ramos, José Iges, David Toop, Kim Cascone y Llorenç Barber, entre otros. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia bajo la tutoría de Miguel Molina.

Participa regularmente en festivales y encuentros tales como IN SONORA, DIGITAL MEDIA, PING, PUNTO DE ENCUENTRO, AVLab de MEDIALAB PRADO, ANÉM ANÉM, SON (Auditorio Nacional), Nits d'Aielo i art, FASE (Berlín), PERCUTE y SOUND-IN. Ha impartido talleres de Arte Sonoro en SGAE Valencia. Miembro del comité de expertos del Programa Sound-In para Nuevos Creadores. Fue co-organizador del Encuentro sobre Arte Sonoro en España que tuvo lugar en La Casa Encendida en Junio de 2010.

## ANEXO 4

### HENRY FLYNT, *ENSAYO: ARTE CONCEPTUAL* <sup>1</sup>

Henry Flynt

ENSAYO: arte conceptual (1960)

[Como se publicó en una antología (1963). Los errores se corrigen y la puntuación se normaliza.]

"Arte conceptual" es ante todo un arte cuyo material son los "conceptos", como el material, por ej., de la música es el sonido. Como los "conceptos" están estrechamente ligados con el lenguaje, el arte conceptual es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje. Es decir, a diferencia de, por ej., una obra de música, en la que la propia música (en oposición a la notación, análisis, ect.) es sólo sonido, el buen arte conceptual implicará lenguaje. De la filosofía del lenguaje, aprendemos que un "concepto" puede también ser pensado como la intención de un nombre; esa es la relación entre los conceptos y el lenguaje. La noción de un concepto es un vestigio de la noción de una forma platónica (lo que por ejemplo todas las mesas tienen en común: condición de mesa), cuya noción se reemplaza objetivamente por la noción de un nombre, metafísicamente relacionado con su intención (de tal forma que ahora todas las mesas tienen en común su relación objetiva con 'mesa'). Ahora bien, la afirmación de que puede haber una relación objetiva entre un nombre y su intención es errónea, y (la palabra) 'concepto', como comúnmente se usa ahora, puede ser desacreditada (véase mi libro La filosofía adecuada). Si, sin embargo, es suficiente para que exista una relación subjetiva entre un nombre y su intención, a saber, la decisión sin vacilaciones en cuanto a la forma en que uno quiere usar el nombre, las decisiones sin vacilaciones a afirmar los nombres de algunas cosas pero no de otras, entonces 'el concepto' es el lenguaje válido y arte conceptual tiene una base filosófica válida.

Ahora bien, ¿qué es lo artístico, lo estético, de una obra que es un cuerpo de conceptos? La mejor forma de responder esa pregunta es diciendo de dónde viene el arte conceptual; Lo desarrollé en un intento de enderezar ciertas actividades tradicionales generalmente considerados como estéticas. La primera de ellas es el "arte estructuralista," la música, el arte visual, etc., en el que lo importante es "la estructura". Mi disertación definitiva del arte estructuralista se puede encontrar en "Estética general", aquí me limitaré a resumir tal disertación. La mayoría del arte estructuralista es un vestigio de la época en la que por ej. la música se creía que era conocimiento, una ciencia que tenía cosas importantes que decir en astronomía, etc. Los artistas contemporáneos de arte estructuralista, por otra parte, tienden a demandar el tipo de valor cognitivo para su arte que los matemáticos contemporáneos convencionales piden para las matemáticas. Ejemplos modernos de arte estructuralista son la fuga y la música serialista integral. Estos ejemplos ilustran la división importante del arte estructuralista en dos clases según cómo se perciba la estructura. En el caso de una fuga, uno es

---

<sup>1</sup> <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> , Trad. a.

consciente de su estructura mientras la escucha; impone "relaciones", una categorización (esperemos que la prevista por el compositor) en los sonidos mientras los escucha, es decir, tiene una "experiencia de estructura artística (asociada)". En el caso de la música serialista integral, la estructura es tal que eso no se puede hacer; uno simplemente tiene que leer un "análisis" de la música, definición de las relaciones. Ahora bien, hay dos cosas erróneas acerca del arte estructuralista. En primer lugar, sus pretensiones cognitivas están completamente equivocadas. En segundo lugar, al tratar de ser música o lo que sea (que no tiene nada que ver con el conocimiento), y conocimiento representado por la estructura, el arte estructuralista fracasa doblemente, es completamente aburrido, como la música, y no comienza a explorar las posibilidades estéticas que la estructura puede tener cuando está libre de tratar de ser música o lo que sea. El primer paso para enderezar por ej. la música estructuralista es dejar de llamarla "música", y empezar a decir que el sonido sólo se utiliza para realizar la estructura y que la verdadera cuestión es la estructura - y entonces verás lo limitada, lo empobrecida, que es la estructura. Por cierto, todo aquel que diga que las obras de la música estructuralista tienen o en algunas ocasiones algún valor musical, simplemente no sabe lo buena que puede llegar a ser la música real (la Danza Goli del Baoule; "Cans on Windows", de L. Young; la canción contemporánea americana de éxito "Sweets for My Sweets", de los Drifters). Cuando haces el cambio, las hasta entonces estructuras se vuelven conceptos, tienes arte conceptual. Por cierto, hay otro tipo, menos importante del arte que, cuando se endereza se convierte en arte conceptual: un arte que implica jugar con los conceptos del arte, tales como, en la música, "la partitura", "intérprete vs oyente", "tocar una obra." La segunda crítica al arte estructuralista se aplica, con las modificaciones necesarias, a este arte.

El segundo antecedente principal del arte estructuralista son las matemáticas. Este es el resultado de mi revolución en las matemáticas, que está redactado íntegramente en el Apéndice, aquí me limitaré a resumirlo. La revolución se produjo en primer lugar porque, por razones de gusto yo que quería restar importancia al descubrimiento en las matemáticas, las matemáticas como descubrimientos de teoremas y demostraciones. Yo no era bueno en ese tipo de descubrimientos, y me aburría. La primera forma en la que pensé que podría restar importancia al descubrimiento llegó a más tardar el verano de 1960; fue que, dado que el valor de la matemática pura es ahora considerado como estético más que como cognitivo, ¿por qué no tratar de crear teoremas estéticos, sin tener en cuenta si son verdaderos? La segunda manera, que llegó casi al mismo tiempo, fue encontrar, como filósofo, que la afirmación convencional de que los teoremas y las demostraciones se descubren es un error, por la misma razón que ya he dado de que 'el concepto' puede ser desacreditado. La tercera vía, que llegó en el otoño-invierno de 1960, fue trabajar en las regiones inexploradas de las matemáticas formalistas. Las matemáticas aún tenían postulados, teoremas, demostraciones, pero estas últimas no fueron descubiertas en la forma en que tradicionalmente lo habían sido. Ahora la exploración de las posibilidades más amplias de las matemáticas, revolucionadas por mí, tiende a llevarnos más allá de lo que tiene sentido llamar "matemáticas", la categoría de las "matemáticas", un vestigio del platonismo, es un "no natural", malo. Mi trabajo en las matemáticas conduce a la nueva categoría de "arte conceptual", del cual las matemáticas tradicionales enderezadas (matemáticas como descubrimiento) son una parte atípica, pequeña pero intensamente desarrollada.

Ahora puedo volver a la pregunta de por qué el arte conceptual es "arte". ¿Por qué no es absolutamente nuevo, o al menos una actividad, no artística, no estética? La

respuesta es que los antecedentes del arte conceptual son comúnmente considerados como actividades estéticas, artísticas, en un nivel más profundo, conceptos interesantes, conceptos agradables en sí mismos, especialmente tal y como ocurren en matemáticas, comúnmente se dice que "tiene belleza." Al llamar a mi actividad "arte", por lo tanto, me limito a reconocer este uso común, y el origen de la actividad en el arte y la estructura de las matemáticas. Sin embargo: es confuso llamar a las cosas tan irrelevantes como el disfrute emocional (real) de la música, y el disfrute intelectual de los conceptos, el mismo tipo de disfrute. Dado que el arte conceptual incluye casi todo aquello a lo que llamamos "música", por lo menos, lo que no es la música para las emociones, tal vez sería mejor restringir `arte 'para aplicar al arte de las emociones, y reconocer mi actividad como independiente , nueva actividad, irrelevante para el arte (y el conocimiento).

Copyright by Henry A. Flynt Jr., 1961

Notas editoriales en el texto

a.s.f. abreviatura de "y así sucesivamente"

La impresión de 1963 puede haber tenido la palabra "intesion" que era un error ortográfico de "intención".

Filosofía adecuada.

Publicado en Proyecto para una civilización más elevada (Milán, 1975).

"Estética General"

Un manuscrito que Flynt trabajó a principios de 1961. Flynt no preservó el manuscrito como tal. Parte del material fue transferido a los manuscritos posteriores de la serie "estética", como el de cultura a Veramusement. La sección que es pertinente aquí es "Art Estructura y Matemática Pura." Que sobrevive y se publicó en Henry Flynt: Fragmentos y reconstrucciones de la Oeuvre Destroyed (Nueva York, backworks, 1982).

"Las latas en Windows" de La Monte Young.

El título que abarca es de 2 Sonidos (1960).

"Mi revolución en las matemáticas"

Cuando Flynt presentó "Concept Art" para su publicación, no incluyó este apéndice. El argumento de esta revolución fue trasladado al capítulo 5 de los manuscritos 1963-1964 anti-arte (sobrevive en holografía, nunca fue publicada), y en "1966 Estudios Matemáticos", etc, con el Plan para una civilización superior. Aviso Académico de estas afirmaciones aparece en Graham Priest, "Contradicciones Percibir," Australasian Journal of Philosophy, diciembre de 1999.

## ANEXO 5

## ENTREVISTA A NICOLAS COLLINS

Ferrer-Molina: Dr. Collins, ¿Qué es especial en la guitarra eléctrica?

Nicola Collins: creo que es el primer instrumento que estalla. Que se separa de sí mismo en el espacio. El violín, el piano, la trompeta son instrumentos autónomos, autosuficientes. Incluso un órgano en una iglesia, aunque sea muy grande, tiene una relación física fija entre sus diferentes partes. Pero en la guitarra eléctrica se trata de la guitarra más el amplificador y no están conectados entre ellos en una relación fija, sino con una distancia variable. Casi desde el principio los guitarristas se dieron cuenta de que había un espacio que explorar. Para cuando en los sesenta los guitarristas estaban trabajando activamente con el *feedback* se hizo evidente que ya no era sólo el instrumento que tenías en tus manos, sino el instrumento en relación con el amplificador y tu cuerpo entre ambos. Tras la introducción de varios pedales de efectos a partir de mediados de los sesenta –piensa en un temprano *fuzztone* como el de *Satisfaction* de los *Rolling Stones*- llegas a la idea de que el instrumento puede tener piezas adicionales. Eso es algo que no pasa con el violín. En el violín tenemos la sordina –es literalmente el único añadido, más allá del arco-. Pero en la guitarra eléctrica tienes una infinita variedad de pedales de efectos que ahora se reconocen como lo que se supone que es una guitarra eléctrica. Ésta ya no es una guitarra de flamenco con un micrófono, sino una guitarra con una serie de cajas, con características no especificadas, y un amplificador. Pones todo eso en una columna de *feedback* y tienes que aceptar lo gordo que esté el guitarrista, lo grande que sea la habitación, cuánto público hay, cuál es el tiempo de reverberación... Es una idea fascinante como instrumento. Sigue siendo único en esas características. Creo que mucho del trabajo que se ha realizado en el campo de la música experimental con el diseño de instrumentos –como el MIDI<sup>2</sup>- viene de la idea de la guitarra eléctrica en cuanto a que puedes separarla en partes y crear un instrumento modular. Pero no sé si jamás he visto otro que tenga el mismo grado de integridad de respuesta como el que tiene la guitarra eléctrica.

F-M: Algunos teóricos opinan que la magia de la guitarra eléctrica radica en la combinación de elementos modernos con elementos antiguos. Un trozo de madera con cuerdas, que es algo muy básico, al que se le aplica electricidad. Transmite un significado de raíces y de futuro.

N.C.: Entiendo lo que dices, pero no sé si eso es algo único. Creo que la mayoría de la tecnología funciona de esa manera. El automóvil es a la carroza con caballos lo que la guitarra eléctrica es a la guitarra acústica. Hay otras cosas que suponen una verdadera ruptura. La verdadera y más grande diferencia está entre las cosas mecánicas y las no mecánicas. La mayoría de las cosas que usamos en nuestras vidas son

---

<sup>2</sup> MIDI es la abreviatura de Interfaz Digital para Instrumentos Musicales. Es un protocolo de comunicación que permite programar instrumentos para enviar o recibir órdenes.

extensiones de artilugios mecánicos muy antiguos. Hemos hablado del carruaje y el coche, de la guitarra eléctrica y de la acústica, pero luego llega la electrónica y en ese punto es donde las cosas empiezan a comportarse de un modo muy diferente, porque no hay un modelo físico previo que preceda al ordenador. El ordenador no es una máquina de escribir manual amplificada. Tiene una estructura interna absolutamente diferente. Por eso no diría que la guitarra eléctrica es única en ese sentido.

Creo que los instrumentos acústicos son inestables. Dependen del clima, de la temperatura y de la humedad. Pueden variar según el envejecimiento de las cuerdas. Los oboístas siempre están pendientes de la caña. Pero la guitarra eléctrica depende de su relación con el amplificador. Y los controles de los amplificadores tradicionales de guitarra no son como la afinación de las cuerdas de la guitarra. Son una continua mutación analógica. No puedes ajustarlos con tanta precisión como la que puedes tener afinando la guitarra. Hay muchas micro-variables en la relación entre la guitarra eléctrica y su amplificador en las actuaciones<sup>3</sup>. Especialmente para los que tocan al borde del *feedback*, hay cosas que afectan mucho al tono de la guitarra, por ejemplo la habilidad para conseguir que una cuerda suene una octava por encima, esas cosas dependen mucho del volumen, y eso es algo muy difícil de controlar cuando te mueves de un espacio a otro, o alguien te presta un amplificador diferente de aquel con el que estás acostumbrado a tocar. Por eso creo que la inestabilidad es mayor en la guitarra eléctrica y el amplificador que en otros instrumentos.

F-M: ¿Es usted guitarrista?

N.C.: No.

F-M: Se dice que fue Jimi Hendrix quien empezó a usar la guitarra eléctrica no como un instrumento musical sino como un generador de sonidos.

N.C.: Yo creo que fue Link Wray<sup>4</sup>. Fue un artista de finales de los cincuenta y principios de los sesenta que hizo mucho rock instrumental en el que usó muchos efectos de sonido en sus guitarras. Había predecesores antes que Hendrix. Hay una tradición en la música contemporánea de posguerra que consiste en dividir la técnica del instrumento entre técnica clásica y técnica extendida. Muchos de los instrumentistas formados en la nueva música saben que hay un punto de ruptura en su forma de tocar. Puedes distinguir cuándo están en una zona o en la otra. Creo que lo hicieron los músicos improvisadores de los ochenta y Hendrix hizo en los sesenta fue crear un *continuum* entre las técnicas extendidas y las no extendidas. Por ejemplo, Hendrix era un gran guitarrista de *blues*, como lo eran Albert King, Freddie King o Muddy Waters haciendo *blues* eléctrico, pero lo que él hizo fue impulsar la idea de variación en sus canciones desde las variaciones basadas únicamente en escalas de *blues* hasta el campo del diseño de sonido. Usó el pedal *wah-wah*, o el *feedback* o sonidos explosivos en la guitarra como una extensión del sistema gestual del *blues*, pero lo hizo de una forma muy continua y no como si activara un interruptor que parase el *blues* y comenzase la música experimental. Hubo excepciones, como cuando tocó *The Star Splangled*

---

<sup>3</sup> Nota del traductor: La próxima vez no sonará igual aunque los controles estén en la misma posición.

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=LUHz0i8\\_ziA](https://www.youtube.com/watch?v=LUHz0i8_ziA) [en línea] consulta 15-6-2015.



*Banner*<sup>5</sup> que era obviamente una estudio para efectos de sonido, pero en la mayoría de sus otras piezas esa clase de efectos eran incorporados como parte del acompañamiento musical general.

F.M.: Desde entonces el *feedback* se ha utilizado de muchas otras maneras. También con ordenadores.

N.C.: Sí. Hay un compositor en Colonia llamado Hans Koch, que empezó una serie de piezas sobre el año 2000. Por entonces todo el mundo decía que los ordenadores eran *hardware* neutro y que todo dependía únicamente del *software* que se ejecutase sin importar qué Macintosh o PC tuvieras. Pero en lo que él estaba interesado era en las diferencias entre un modelo de ordenador y otro y cómo afectaban a la forma en la que trabajabas, como si fueran instrumentos (como una Stratocaster comparada con una Les Paul). Así que empezó a fijarse en las características físicas de modelos específicos de ordenadores e hizo piezas para esos modelos concretos. Recuerdo una pieza llamada *Bandoneon Book* que estaba basada en un modelo concreto de Macintosh Powerbook en el que los altavoces y el micro estaban dispuestos de tal manera que si abrías y cerrabas la pantalla cambiabas la frecuencia del *feedback* entre ambos, lo que le recordaba al movimiento que se hace al tocar el bandoneón. Así que escribió un programa para Max-Msp en el que utilizaba las teclas del ordenador como si fuesen las teclas del bandoneón y las armonizaba al abrir y cerrar la pantalla. Tiene otra pieza basada en otro modelo en el que el micrófono era muy sensible al ruido de superficie, por lo que si tocabas el ordenador el sonido era muy fuerte. Lo que hizo fue tocar el ordenador con un arco de violín, de manera que el sonido del contacto era captado por el micrófono, casi como un micrófono de contacto, y luego había un procesado con *software*. Era muy bonito porque se fijaba en características específicas. Y cuando tú haces tu *Music from the Skype*, probablemente te habrás dado cuenta de que cada ordenador reacciona de manera diferente al *feedback*.

F-M: Efectivamente. Y también afecta mucho el espacio. Sólo con que entren dos personas más en la sala cambia todo.

N.C.: Siguiendo con las particularidades de la guitarra, los tiempos del MIDI, alguien escribió un programa de *software* que, tras recibir como input acordes desde un teclado, los procesaba y daba como output acordes del mismo valor musical, pero con la interválica, del grave al agudo, con la que se podrían tocar con una guitarra. Los acordes de piano son muy diferentes de los de guitarra. El programa conseguía que tocando un teclado, sonase como si estuvieses tocando una guitarra. Todo lo contrario de lo que sucede con una guitarra MIDI, ya que en ésta la idea es hacer sonar la guitarra como si estuvieses tocando un sintetizador. El *software* del que hablo funcionaba en el sentido contrario: tocabas un sintetizador que sonaba como una guitarra. Ciertamente estamos muy acostumbrados a los microritmos de los acordes de la guitarra, la distancia entre sus notas es muy pequeña<sup>6</sup> y eso tiene significado. Sería una forma muy extraña de arpeggiar con un piano.

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sjzZh6-h9fM> [en línea] consulta 15-6-2015.

<sup>6</sup> Nota del traductor: al tener que ser abarcadas con la mano izquierda.

F-M: La afinación en intervalos de cuarta de la guitarra significa “guitarra” y eso es algo cultural. Hay algo que me impresionó en la pieza de Marclay *Guitar Drag*, en la que termina destruyendo la guitarra: él, que confiesa que no sabe tocar la guitarra, al comienzo, muestra a la cámara que la guitarra está afinada. Es el único momento en el que se pueden escuchar las notas. ¿Para qué necesita que la guitarra esté afinada? Es algo cultural.

N.C.: Si. Demuestra que a partir de entonces el sonido será algo totalmente diferente.

F-M: ¿Podría comentar alguna cosa sobre el ambiente en NY en su juventud?

N.C.: Mencionabas que los alumnos de Cage en la New School fueron artistas en lugar de músicos. La escena de las artes en EE.UU. en los años sesenta y setenta vio una enorme interacción entre las artes visuales y la música de vanguardia. No siempre ha sido así. Siempre ha habido algún tipo de colaboración entre las artes pero durante el periodo del Minimalismo y el arte conceptual los músicos y los artistas usaron el mismo vocabulario para hablar de su trabajo, y no era un vocabulario metafórico referido a la expresión, la abstracción, etc.. Era para hablar de cuestiones muy prácticas. Por eso fue un periodo muy interesante. Cuando hablabas de arte y de música, estabas hablando de ideas que eran transportables entre ambos medios. Estabas hablando de progresiones en la forma, de formas musicales derivadas de antiguas formas musicales derivadas de formas de danza. Te era posible escuchar los diferentes puntos de vista de toda esa gente hablando de los mismos temas usando el mismo lenguaje.

F-M: No estoy tan seguro de que eso sea igual hoy. Por un lado, parece que las artes plásticas tienden a integrar el sonido, pero a veces tenemos la sensación de que la composición académica es un mundo con cierta tendencia a cerrarse en sí mismo.

N.C.: Los estudiantes de arte hoy asumen que su formación va más allá del dominio de lo visual. Hay jóvenes pintores que creen que sólo necesitan saber de pintura, pero la mayoría de los artistas visuales entienden que necesitan saber sobre cine, video-arte, performance, y ahora –y cada vez más- creen que necesitan conocimientos acerca del sonido y del arte sonoro. Y cuando empiezas a utilizar esas palabras, se produce de manera muy fácil una transición desde instalaciones sonoras orientadas hacia las galerías de arte, hacia cosas que tienen que ver con los precedentes históricos, como por ejemplo John Cage y los artistas y compositores que le siguieron, que eran igual de relevantes para el mundo de la música que para el mundo de las artes. Por eso creo que tienes razón, hay una aceptación por parte de las artes visuales de que el sonido importa, pero no necesariamente se da la aceptación por parte de los estudiantes de composición del conservatorio de que deben ir más allá de elementos muy bien definidos como la notación de la música tonal, hacia el arte sonoro o las artes visuales que tienen un componente sónico. Los compositores no necesariamente sienten la necesidad de mirar las pinturas de Jasper Johns, mientras que un estudiante de arte, al mirar las pinturas de Jasper Johns, querrá escuchar a John Cage y ver las coreografías de Merce Cunningham. Es una observación muy interesante.

## ANEXO 6

José Rey, (comunicación personal por e-mail, recibido el 30 de noviembre de 2011)

“Pero como tópico es un asunto que encontrarás diluido por todas partes, Sin embargo el nombre de “guitarra española” lo pusieron los italianos del 1500 para diferenciar el instrumento en forma de 8 (recién importado por los españoles) de la “chitarra” entonces usada en Italia, que tenía forma de pequeño laúd, o sea, de media pera.

p”

## ANEXO 7

Jose Vicente Gil Noé, (comunicación personal por e-mail, recibido el 11 de noviembre de 2012)

--> MATERIALS: es una obra de 1976 para flauta, piano y guitarra eléctrica. Indica a los intérpretes usar varios objetos para hacer sonar tanto el piano como la guitarra, tocar las cuerdas detrás del puente, etc. Te escaneo alguna página.

No tengo ninguna otra que haga mención del uso directo de objetos para tocar o preparar la guitarra.

--> Te mando un programa de un concierto del año 79 en el que Marín interpretó su serie Pre-textos. No tengo ninguna partitura de esa serie (si es que las hubo). Pero en el texto dice algunas cosas que sirven para ver como pensaba e investigaba con la guitarra. Por cierto ese texto aparece en el libro de La Mosca de Llorenç por si tuvieras que referenciarlo.

Te escaneo dos referencias que hablan un poco de él. La de Tomás Marco (Historia de la música española. Siglo XX. Alianza, 1983); y otra del Catálogo de obras publicado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE) en Madrid en 1987.

Panach murió en 1987 y ese mismo año la familia donó los instrumentos al Conservatorio Superior. La triola era una modificación de una Guitar Zither de la marca alemana Menzenhauer's que debió realizar hacia finales de los años '20. Probablemente algo después debió construir junto con el lutier de Alboraya G. Esteve (no sé si todavía existe) una guitarra igualmente articulada en tercios de tono.”

## ANEXO 8

José Payá, (comunicación personal por e-mail, recibido el 28 de septiembre de 2015)

“En una de las clases que recibí de José Tomás cuando estudié en el conservatorio superior de música de Alicante Óscar Esplá, me contó para explicarme en concreto el cambio de posición de la mano derecha que debía corregir.

... José Tomás me contó que debido a una escayola tras una lesión en la muñeca de la mano derecha y su necesidad de seguir estudiando, pudo comprobar que la posición de la mano obligada por la rigidez de la muñeca ocasionada por un vendaje y que a su vez le permitía tener los dedos libres, que conseguía una posición más cómoda y natural para la pulsación. Esta nueva posición o similares que actualmente es casi unánime en la pulsación de casi todo guitarrista, daba mas flexibilidad de movimiento consiguiendo mejor técnica para claridad de sonido, limpieza y búsqueda de timbres.

Igualmente esta posición permitía que el pulgar pudiese, al contrario que con la técnica que usaba anteriormente donde el pulgar estaba rígido y no usaba la falange distal para flexionar, utilizarse con movimiento mas naturalizado al igual que el resto de dedos, movimiento acorde con cerrar todos los dedos hacia la palma de la mano, como si cerráramos el puño de manera natural. Esto también contribuía a evitar el excesivo apoyado consiguiendo más proyección al pulsar las cuerdas con más protagonismo de las uñas en la pulsación.

Esta flexibilidad del pulgar también le permitía la parada de bajos y armónicos producidos por notas de simpatía, consiguiendo limpieza en la armonía. "Esta técnica de parada de bajos, siempre ejecutada seguidamente después de pulsar la nota siguiente, Tomás se la atribuía a el mismo y a raíz de una conversación que tuvo con su amigo el maestro Óscar Esplá que me contó: *... toqué la sonata del mismo Óscar Esplá para pedirle opinión y a media interpretación me hizo parar y exclamó, ¡escucho notas que no están escritas!, refiriéndose a bajos y armónicos que quedaban sueltos en la interpretación y no estaban escritos*". Sin duda el uso del pulgar con la nueva técnica con la posibilidad de flexionar todas sus falanges, también le permitía una mayor gama de movimientos para poder llegar a un resultado más limpio de la ejecución guitarrística, parando sonidos y cuerdas al aire, respetando de una manera más natural en el movimiento de los dedos de la mano, las duraciones reales de las notas escritas en una obra.

Sin duda una de las principales aportaciones de José Tomás ha sido un nuevo repertorio y mejora en la objetividad de una interpretación mas meditada, acorde con su forma, época o estilo y esto es muy probable que se beneficiara por esta nueva técnica de posición y pulsación de la mano derecha y la búsqueda incansable por la perfección de quizás el gran maestro guitarrista de los últimos tiempos, precursor de una técnica que ha llegado a todo interprete, directa o indirectamente, pero con la seguridad de que José Tomás fue el punto de partida de una revolución y quizás provocada por una lesión, un pequeño accidente muy bien aprovechado.

José Tomás me comentó en clase con explicaciones también visuales.

*... hace años tuve una lesión y me escayolaron el brazo, como tenía que seguir estudiando y tenía los dedos libres me di cuenta que podía tocar cerrando los dedos hacia la palma de la mano utilizando todas las articulaciones de los dedos, pero el mayor problema era el pulgar..., pues sencillamente ¡que flexione como cualquier otro dedo!... por esto cambié la técnica que utilizaba anteriormente.*

Una vez comprobado igualmente que cientos de guitarristas, cambié a la posición de José Tomás. Una cosa que igualmente me comentó y creo que tiene que ver con esta posición, es que sus uñas crecían naturalmente, las dejaba aunque pulidas prácticamente con la forma natural de cada dedo. También me explicó que no era necesario mover la mano excesivamente hacia el tascó o hacia el puente, ... *con esta posición puedes con pequeños giros buscar colores y timbres...*

Lolita Aracil, su mujer, me comentó que José Tomás, el año que se conocieron 1953, le contó en una conversación al presentarle un familiar que llevaba una escayola, que él, Tomás, le dijo que también estuvo escayolado "el año pasado", esta referencia es aproximada a 1952, quizás fuese ese año el año de la lesión que provocó este repentino cambio de técnica."

"La conversación con Tomás la tuvo aproximadamente por 1993"



## ANEXO 9

Gustavo Matamoros, (comunicación personal por Facebook, recibido el 10 de noviembre de 2015)

“la premiere de "4 Stone Guitars" sucedió en el contexto de Subtropics 20, el día 27 de Febrero del 2009, y fue ejecutada por Russell Freling, Davey Williams, Rene Barge, y yo, en el auditorio de Miami Beach Senior High de La ciudad de Miami Beach.

Un abrazo,

Gustavo”

## **BIBLIOGRAFÍA**

## LIBROS, PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y CATÁLOGOS

- ABAD, Luís Ángel, *Rock contra Cultura*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2002.
- ALONSO, Celsa, “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: entre la representación y la negación” en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Oviedo: Ediciones del ICCMU, 2010.
- ALONSO, Silvia, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco libros S.L., 2002.
- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, “Últimos capítulos de la Historia de la estética musical (algunas causas y efectos aún vigentes de la posmodernidad)” en *Quodlibet*, Madrid: Universidad de Alcalá, pp. 85 a 100.
- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, “Pensar el arte sonoro desde la Musicología, Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer”, en COSTA, Jose Manuel, *ARTE SONoro*, Madrid: La Casa Encendida, 2010, pp. 37 a 49.
- ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
- ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.
- ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan; Anderson, Simon; FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES; WALKER ART CENTER, *En l'espirit de Fluxus*, Barcelona; Minneapolis: Fundació Antoni Tàpies : Walker Art Center, 1994.
- ATTALI, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- AUNER, Joseph y LOCHHEAD, Judy, *Postmodern Music / Postmodern Thought*, New York: Routledge, 2002.
- BACON, Tony y DAY, Paul, *El Gran libro de la Guitarra*, Madrid: Editorial Raíces, 1992.
- BARBER, Llorenç, *Mauricio Kagel*, Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 1987.
- BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat, *La Mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L., 2009.
- BARCE, Ramón, *SONDA Problema y panorama de la música contemporánea*, Madrid: Centro de documentación de música y danza, 2009.
- BÉCQUER, Gustavo A., *Obras completas*, Madrid: Aguilar, S. A. De Ediciones, 1969, p. 1151-1152.
- BELLENDÁ, Pablo, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Oviedo: Ediciones del ICCMU, 2010.
- BENNETT, Andy y DAWE, Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001.

- BERENGUER, José, *Introducción a la música electroacústica*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- BOURDAGE, Monique Mignon, *From Tinkerers to Gods: The Electric Guitar and the Social Construction of Gender*, Ann Arbor, Michigan: ProQuest, 2007.
- BOURSIER-MOUGENOT, Cèleste, *États seconds*, Badalona : Analogues, 2008.
- CABANNEN, Pierre, [1967], *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1972.
- CAGE, John, *Escritos al oído*, Murcia: Cajamurcia, 1999.
- CAGE, John, *Silencio*, Madrid: Árdora Ediciones, 2002.
- CASARES, Emilio *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- CHATHAM, Rhys, *Guitar Trio (1977) for three electric guitars, electric bass and drums by Rhys Chatam*, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.rhyschatham.net/g3english/GuitarTrioScore.pdf>.
- CHION, Michel, *El arte de los sonidos fijados*, Fontaine: Editions Metamkine, 1991.
- COELHO, Victor Anand, *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- COELHO, Victor Anand, “Picking through cultures: a guitarist’s music history”, en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- COLLINS, Nicolas, *Handmade Electronic Music. The Art of Hardware Hacking*, New York: Routledge, 2006.
- COOK, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta.*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- DANTO, Arthur, C., Después del fin del arte. El *arte* contemporáneo y el linde de la historia, Barcelona: Paidós Ibérica, D.L. 1999.
- DARWENT, Charles, “Robin Page obituary” en *The Guardian*, 03-06-2015, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/03/robin-page>
- DE MICHELI, Mario, [1966] *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Forma, 1988.
- DEL CAMPO TEJEDOR, [Alberto](#) y CÁCERES FERIA, [Rafael](#), “Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII”, en *Boletín de Literatura Oral*, nº3, Jaén, Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2013, pp. 9-47.
- DEMPSEY, Amy, *Styles Schools and Movements*, London: Thames and Hudson Ltd., 2002.
- DESCARTES, René, *Compendio de música*, Madrid: Tecnos, 1992.
- DODGE, Charles y JERSE, Thomas A., *Computer Music. Synthesis, Composition and Performance*, New York: Thompson Learning Inc., 1985.

- DOWNS, Philip G., *La Música Clásica. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Móstoles: Akal, 1998.
- DOWNS, Philip G., *Antología de la Música Clásica*, Madrid: Akal, 2006.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1985.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1998.
- ELGART, Matthew y YATES, Peter, *Prepared Guitar Techniques*, Agoura Hills: California Guitar Archives, 1990.
- EVANS, Tom y EVANS, Mary, *Guitars: from the Renaissance to Rock*, Hampshire: Paddington Press Ltd., 1977.
- FEIXA, Carles y SAURA, Joan R & DE CASTRO, Javier, *Música i ideologies*, Barcelona: Augusta Print, 2003.
- FERRANDO, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia: Ediciones Mahali S.L., 2009.
- FERRANDO, Bartolomé, *Arte y cotidianidad: hacia la transformación de la vida en arte*, Madrid: Árdora Ediciones, 2012
- FERRER-MOLINA, “Contribuciones españolas a la guitarra heterodoxa”, en *Actas del Congreso en el XIX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro y del 25 aniversario de la Asociación de Música Electroacústica de España, Valencia 13 al 18 de noviembre de 2012*, 55-66, Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2013.
- FERRER-MOLINA, “La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana”, en *XV Festival Nits d’Aielo i Art - Congreso: 100 años de Arte Sonoro Valenciano*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.453-467.
- FERRER-MOLINA, “Apuntes sobre la importancia social de la guitarra en los siglos XX y XX”, Festival Internacional de Guitarra José Tomás, Villa de Petrer, 19-07-2013.
- FISKE, Harold E., *Selected theories of music perception*, Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1996.
- FRITH, Simon, *Performing Rites: On the value of popular music*, Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon, *Sociología del rock* [1978], Madrid: Ediciones Jucar, 1980.
- GALIANA GALLACH, Josep Lluís, *Quartet de la deriva*, Valencia: Obra propia S.L., 2012.
- GANN, Kyle, *Music downtown*, Los Ángeles: University of California Press, 2006.
- GARCIA CASTILLEJO, Juan, *La telegrafía rápida y el triteclado*, Valencia: Talleres tipográficos B. Gavilá, 1944.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego, *Josep María Mestres Quadreny: obra gráfica*, trabajo de investigación (Departamento de Historia del Arte y Musicología) dirigido por Marta Cureses de la Vega, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006.
- GARCÍA LORCA, Federico, *El cante jondo. Primitivo Canto Andaluz*, publicación facsímil de la conferencia que apareció en siete partes en el Noticiero Granadino en 1922.

- GIL NOÉ, José Vicente, *El compositor Llorenç Barber y su iniciativa en la música valenciana de los años 70's: el Grupo Actum*, trabajo de investigación (Área estética y teoría de las artes del departamento de Filosofía) dirigido por Francisco Carlos Bueno Camejo, Valencia: Universidad de Valencia, 2010.
- GONZÁLEZ, Jennifer, *Christian Marclay*, Hong Kong: Phaidon Press Limited, 2005.
- GONZÁLEZ LOBO, María Ángeles, *Investigación comercial: 22 casos prácticos y un apéndice teórico*, Madrid: ESIC Editorial, 2000.
- GONZALEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, *El sentido en la obra musical y literaria, Aproximación semiótica*, Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- GORE, Joe, "GP Flashback: Jennifer Batten, July 1989: Excerpted from the July 1989 issue of Guitar Player" en *Guitar Player*, Nueva York, septiembre 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/gp-flashback-jennifer-batten-july-1989/14036> .
- GROUT, Donald, J. Y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1997.
- HÁBA, Alois, *Nuevo Tratado de Armonía*, Madrid: Real Musical S.A. Editores, 1984.
- SILLERAS, Rocío y HERNÁNDEZ, Carlos, "Limpieza de orejas: posibilidades educativas del estudio de la audición y lo sonoro", en *XV Festival Nits d'Aielo i Art - Congreso: 100 años de Arte Sonoro Valenciano*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.382-410.
- HERRERA, Francisco, *Enciclopedia de la guitarra*, Valencia: Piles Editorial de Música S.A., 2004.
- HIGGINS, Dick "Intermedia" [1966] en MOREN, Lisa, *Intermedia: The Dick Higgins Collections at UMBC*, pp. 38-42, Catonsville Maryland: University of Maryland Baltimore County (UMBC), 2003, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://userpages.umbc.edu/~lmoren/pdf/intermediaCatalog.pdf>.
- HOME, Stewart, *El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*, Barcelona: Virus, 2002.
- HOPKIN, Bart; LANDMAN, Yuri, *Nice Noise*, Point Reyes Station: Experimental Musical Instruments, 2012.
- HUNTER, Dave, *The Fender Telecaster: the Life and Times of the Electric Guitar that Changed the World*, Minneapolis: Voyageur Press, 2012
- IGES, José, "Arte Sonoro en España", en *MASE, I muestra de arte sonoro español*, Senxperiment, Lucena y Córdoba: Weekend Proms, 2006.
- IGES, José, *Dimensión sonora: exposición, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2007.07.12-2007.09.15*, Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa D.L., 2007 [catálogo de la exposición].
- IGES, José, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa D.L., 1999* [catálogo de la exposición].
- JOVÉ, Josep Ramón, "Les cançons i les idees", en *Música i ideologies*, Barcelona: Univertitat de Lleida, 2003.

- JUDT, Tony, *Pensar el siglo XX*, Madrid: Editorial Taurus, 2012.
- KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Massachussets: Massachussets Institute of Technology Press, 1999.
- KOSTELANEZ, Richard, *Entrevista a John Cage*, Barcelona: Anagrama, 1970.
- KUIJPER, J.A., *Paul Panhuysen: Long Strings 1982-2011*, Eindhoven: Apollohuis, 2012.
- LÁZARO, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana. Siglo XX*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2010.
- LÁZARO, José, *La guitarra clásica y su contexto dentro de la comunidad valenciana en el siglo XX*, Valencia: Universitat de València 2012, resumen en TESEO, [en línea] consulta: 15-05-2012, <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=862998>.
- LEBRECHT, Norman, *El Mito del Maestro*, Madrid: Acento editorial, 1977.
- LICHT, Alan, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Colmenar Viejo: Akal, 1999.
- LOCHHEAD, Judy y AUNER, Joseph, *Postmodern Music / Postmodern Thought*, New York: Routledge, 2002.
- LÓPEZ CANO, Rubén, *Procesos emergentes y construcción de paradigmas*, en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- LORENZO, Josemi, “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco” en *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 12, Barcelona: [SIBE-Sociedad de Etnomusicología](#) e [IASPM-España](#), 2011.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Barcelona: Ediciones Altaya, 1999.
- MANTZISIDOR URIA, Jon, *Prácticas conceptuales y performativas en la escena de la Improvisación Libre* (tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2013.
- MARCO, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid: Fundación Autor D.L., 2002.
- MATT, Gerald; MIESSGANG, Thomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003.
- MATTHEUS, Wade, *Improvisando: la libre improvisación musical*, Madrid: Turner, 2012.
- McEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al “cul de sac”*: arte en la segunda mitad del siglo XX, Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- McEVILLEY, Thomas, “Historia, calidad, globalismo”, en *De la ruptura al “cul de sac”*: arte en la segunda mitad del siglo XX, Madrid, Ediciones Akal, 2007.



- McEVILLEY, Thomas, “Una contradicción viviente. Yves Klein y el arte de los años 1960 y 1970”, en *De la ruptura al “cul de sac”: arte en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- McSWAIN, Rebecca. “The power of electric guitar”, *Popular Music and Society*, nº 19, 1996, p. 21-40.
- MEISSGANG, Tomas, “La mítica hacha del dios con prótesis”, en MATT, Gerald; MIESSGANG, Thomas; KOS, Wolfgang, *Go Johnny Go. Die E-Gitarre - Kunst und Mythos*, Viena: ed. Kunsthalle Wien, 2003, p. 16-29.
- MILLARD, André, *The Electric Guitar. A History of an American Icon*, Baltimore Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004.
- MOLINA, Miguel, “Ecos del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española”, en *MASE, I muestra de arte sonoro español*, Senxperiment, Lucena y Córdoba: Weekend Proms, 2006.
- MOLINA, Miguel. “El arte sonoro”, en *Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte*, Nº 1. Valencia: PUV, 2008.
- MOORE, Brian C. J. *An introduction to the Psychology of Hearing*, London, Academic Press, 1997.
- MURRAY SCHAFER, R., *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*, Rochester, Vermont: Destiny Books, 1977.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, +/- 1961. *La expansión de las artes*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 2013.
- NERI DE CASO, José Leopoldo, *La guitarra como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista*, Congreso de la Guerra Civil Española 1936 – 1939, 2006.
- NYMAN, Michael, *Música experimental. De John Cage en adelante*, Gerona: Documenta universitaria, 2006.
- OAKLEY, Giles, *The Devils’s Music A history of the Blues*, Worcester: Ebenezer Baylis and Son Ltd., 1976.
- ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas (con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: dinámica del tiempo)*, [1929] Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- PARDO SALGADO, Carmen, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- PATERSON, Richard, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- PENFOLD, R. A., *Electronic Projects for Guitar*, Tonbridge, Kent: P C Publishing, 1992.
- PIQUER, Ruth, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915 - 1939)*, Sevilla: Editorial Doble J, 2010.
- PUJOL, Emilio, *Escuela razonada de la guitarra. Libro II*, Buenos Aires: Ricordi, 1997.
- REVILLA GÚTIEZ, Sara, “Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico” en *Cuadernos de Etnomusicología nº1*, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2011.

- REVISTA DE OCCIDENTE, *La Música en nuestros días*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1993.
- REY, José, *Guitarra*, en CASARES, Emilio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp.90-128.
- REY, José, *Mujeres tañedoras: mito y realidad*, Utrecht, 2008, conferencia no publicada suministrada por el propio autor.
- RIOJA, Eusebio, *La guitarra en la historia: Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Córdoba: Ediciones La Posada, 1990 – 2012.
- ROADS, Curtis, *The computer music tutorial*, Cambridge, Massachussets: Massachussets Institute of Technology, 1996.
- RODRÍGUEZ, Delfín y ARACIL, Alfredo, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
- ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Madrid: Editorial Seix Barral S.A., 2009.
- RUBIO, Samuel, *Historia de la música española. 2. Desde el "Ars Nova" hasta 1600*, Madrid: Alianza música, 1983.
- RYAN, John y PETERSON, Richard A., "The Guitar as an Artifact an Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation" en BENNETT, Andy y DAWE Kevin, *Guitar Cultures*, Oxford U.K.: Berg, Oxford International Publishers Ltd., 2001.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- SHAW-MILLER, Simon, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven, London: Yale University Press, 2004.
- SEGOVIA, Andrés, *La guitarra y yo*, discurso leído con motivo de su entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978. Disponible en la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad complutense de Madrid.
- SILLERAS AGUILAR, Rocío, [Sólido y sonido: posibilidades creativas de la conjunción del sonido con medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea, Valencia](#): Editorial Universitat Politècnica de València, 2015.
- SUÁREZ-PAJARES, Andrés: "Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27" en *La guitarra en la Historia, vol. VIII*, Córdoba: Ediciones La Posada, 1998, p. 37.
- SUETONIO TRANQUILO, Cayo, *Los doce césares*, (Traducción: Jaime Arnal), Barcelona: Iberia, 1994.
- SURHONE, Lambert M., TENNOE, Mariam T. y HENSSONOW, Susan F., *Prepared Guitar*, Leipzig: Betascript Publishing, 2010.
- RUSSELL, Craih H., "Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar" en *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- RUSSOLO, Luigi, [1916], *El arte de los ruidos*, Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

- RUVIRA, Josep, *Javier Darias. Obra de composición e investigación musical*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., 1990.
- SANDOVAL, Sergio, *Guitarra del horizonte*, Carmona, Sevilla: Palimpsesto, 2009.
- SARMIENTO, José Antonio, *Música y acción: exposición-concierto de 40 piezas para instrumentos varios: Centro José Guerrero, Granada, del 19 de octubre de 2012 al 13 de enero de 2013*, Granada: Centro José Guerrero, 2013.
- SARMIENTO, José Antonio, *La música del vinilo*, Madrid: Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 2009.
- SATIE, Eric, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid: Árdora Ediciones, 1994.
- SEGURET, Christian, *El mundo de las Guitarras*, San Adrián del Besós: Ultramar Editores S.A., 1999.
- SCHA, Remko y ELSENAAR, Arthur, *Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective*, Leonardo Music Journal, Vol. 12, Pleasure, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre, [1966] *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza música, 1988.
- SCHNEIDER, John, *The Contemporary guitar*, Nueva York: Rowman&Littlefield, 2015.
- SUTHERLAND, Roger, *New Perspectives in Music*, London: Sun tavern fields, 1994.
- TONER, Anki, *Blues*, Madrid: Celeste Ediciones, 1995.
- TOOP, David, *Ocean of sound. Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*, London: Serpent's Tail, 1995.
- TOOP, David, *Haunted weather. Music, silence and memory*, London: Mackays of Chatham, plc., 2004.
- TOOP, David, *Sinister resonance. The Mediumship of the Listener*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010.
- TORTELLA, Gabriel, *Los orígenes del siglo XXI: Un ensayo de historia social y económica contemporánea*, Madrid: Gadir, 2007.
- TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora*, Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2010.
- UMLAND, Anne, *Picasso Guitars 1912-1914*, New York: The Museum of Modern Art. MOMA, 2011.
- VAL DEL OMAR, José, *Escritos de Técnica, Poética y Mística*, Barcelona, Ediciones de la Central / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Universidad de Navarra, 2010.
- VAL DEL OMAR, José, *Desbordamiento de Val del Omar*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- VINUÉ, Juan Antonio, *La guitarra en la pintura y en la literatura*, trabajo de investigación de fin de carrera (Departamento de instrumentos polifónicos – Seminario de Guitarra) dirigido por José Lázaro Villena, Conservatorio Superior de Música de Valencia “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Obra inédita.

- WAGNER, Richard, *La obra de arte del futuro*, Valencia: Universidad de Valencia, 2000.
- WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1999.
- WALSER, Robert, *Running with the Devil. Power, Gender and Mandes in Heavy Metal Music*, Middletown Connecticut: WesleyanUniversity Press, 1993.
- WHITELEY, Sheila, *Too Much Too Young Popular music, age and gender*, Abingdon: Routledge, 2005.
- WISHART, Trevor, *On Sonic Art*, New York: Routledge, 1996.
- ZUERAS TORRENS, Francisco, *Julio Romero de Torres y su mundo*, Córdoba: Cajasur, 1987.

## DIRECCIONES WEB DE ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, *Del diálogo a la ilusión de control: Procesos interactivos en la instalación sonora Sonanismo* [en línea] consulta 23-5-2012, [http://dissonoisex.org/files/publications/sonanismo\\_cimtec\\_2006.pdf](http://dissonoisex.org/files/publications/sonanismo_cimtec_2006.pdf).

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, “Festival « SON » ”, *Ars sonora*, Radio Clásica, RNE, 30-04-2011, [http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE\\_SARSSO/mp3/8/5/1304524794458.mp3](http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SARSSO/mp3/8/5/1304524794458.mp3).

BUENO CAMEJO, Francisco, “Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes” en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 5, Valencia: Universitat de València: Departament d'Història de l'Art, 1994, pp. 173-176, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28088/173-176.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

COLLINS, Nicolas, “A Brief History of the «Backwards Electric Guitar»”, en *Backwards Electric Guitars* 8, 2009, p. 3. [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.nicolascollins.com/texts/BackwardsElectricGuitar.pdf>.

COPÓN, Miguel Ángel, *Prepared Guitar*, [en línea] consulta 20-4-2012 <http://preparedguitar.blogspot.com.es/>

DARWENT, Charles, “Robin Page obituary” en *The Guardian*, 03-06-2015, [en línea], consulta: 15-09-2015, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/03/robin-page>

GARCÍA MARCO, Cecilia, “El impulso creativo de la música. Análisis de la presencia de la música en la pintura cubista de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914”, *La torre del virrey. Revista de estudios culturales*, L’Elia, Valencia: Instituto de Estudios Culturales Avanzados, verano 2009, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros\\_verano09/pdf/123.pdf](http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros_verano09/pdf/123.pdf).

GORE, Joe, “GP Flashback: Jennifer Batten, July 1989: Excerpted from the July 1989 issue of *Guitar Player*” en *Guitar Player*, Nueva York, septiembre 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/gp-flashback-jennifer-batten-july-1989/14036> .

JONES, Joe, Entrevista escrita: <http://www.sukothai.com/X.SA.07/X7.Jones.f1.html>  
Entrevista oral: <http://www.youtube.com/watch?v=ZESet1NQumY&feature=related>

LAURIN, Hélène *The girl is a boy is a girl: Gender representations in one air guitar performance in competition*, Montreal: McGill University, 2007.

<http://media.mcgill.ca/files/HeleneL%20Boston%20april%2028%20talk.pdf>

- LORENZO, Josemi, “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco” en *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 12, Barcelona: [SIBE-Sociedad de Etnomusicología](#) e [IASPM-España](#), 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_07\\_Lorenzo.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_07_Lorenzo.pdf) .
- MOLINA ALARCÓN, Miguel, “El arte sonoro”, en *Itamar. Revista de investigación musical, territorios para el arte*, nº 1, Valencia: UPV, 2008, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>.
- NERI DE CASO, José Leopoldo (2006) “La guitarra como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista”, *Congreso de la Guerra Civil Española 1936 – 1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006, [en línea] consulta 20-4-2012 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2574382>
- REVILLA, Sara, “Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico” en *Cuadernos de Etnomusicología nº1*, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2011, p. 10, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>.
- REY, José, *Veterodoxia*, [en línea] consulta 15-6-2015, <http://www.veterodoxia.es/2010/08/guitarra-dmeh/>.
- ROLLING STONE, “100 Greatest Guitarists” en *Rolling Stone*, Nueva York, noviembre 2011, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-20111123>.
- ROWE, Keith *Entrevista con Dan Warburton*, Enero 2001 [en línea] consulta 24-5-2012 <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html>
- SINGER, Eric, LARKE, Kevin, BIANCIARDI y LEMUR, David *GuitarBot: MIDI Robotic String Instrument* Proceedings of the 2003 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME-03), Montreal, Canadá, 2003. [http://suac.net/NIME/NIME03/NIME03\\_SingerLarke.pdf](http://suac.net/NIME/NIME03/NIME03_SingerLarke.pdf).
- THE MUSIC TRADE ONLINE, “Industry census” en *The Music Trade Online*, [Englewood, New Jersey](#): The Music Trades Corporation, [en línea] consulta: 15-09-2015, <http://www.musictrades.com/census.html>.

THE MUSIC TRADE ONLINE, “Retail top 200” en *The Music Trade Online*,  
[Englewood, New Jersey](http://www.musictrades.com/top200.html): The Music Trades Corporation, [en línea] consulta:  
15-09-2015, <http://www.musictrades.com/top200.html>.

VILA, Pablo, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 2, 1996 [en línea] consulta 28-05-2012, <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

ZÚÑIGA CHANTO, Fernando *John Cage: Sonatas e interludios para piano preparado*, 2007 [en línea] consulta 26-5-2012  
<http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-31-1/kanina-31-1-14.pdf>

## DISCOGRAFÍA

AMM *AMMMusic*, Londres, ReR Megacorp, 1966 [LP].

DARIAS, Javier *Alogías, Tema y variaciones*, Valencia, Ed. Euskal Bidea, 1979 [LP].

HENDRIX, Jimi *EXP en Axis: Blod as Love*, MCA Records, 1967 [LP].

GARLO *Vent de guitares*, Bordeaux, Cipaudio, 1995 [CD]

LED ZEPPELIN IV, Londres, Atlantic records, 1971 [LP].

NIBLOCK, Phill *Touch Strings*, Nueva York, Touch Music MCPS 2009[CD].

SUGIMOTO, Taku *Tori*, Tokio, Off Site, 2001 [CD].

VARIOS AUTORES *COLECCIÓNAMEE Volumen 1*, Valencia, AMEE, 2009 [CD].

WILLIAMS, Wendy O. and the PLASMATICS *Butcher Baby* Stiff Records, 1980 [Single].

## WEBS Y BLOG DE AUTORES

Acuña Alicia: <http://www.myspace.com/aliciaacua>

Adán Julio: <http://julioadan.wordpress.com/>

Álvarez Fernández Miguel: <http://miguelalvarezfernandez.wordpress.com/>



Barabino Federico: <http://www.federicobarabino.com.ar/>  
Berenguer José Manuel: <http://www.sonoscop.net/jmb/>  
Blackmore Ritchie: <http://www.blackmoresnight.com/>  
Borbone Fela: <http://www.myspace.com/felaborbone>  
Branca Glenn: <http://www.glennbranca.com/>  
Canogar Rafael: <http://www.rafaelcanogar.com/>  
Cantizano Raúl: <http://www.myspace.com/raulcantizano>  
Chuma Yoshiko: <http://www.yoshikochuma.org/>  
Corpa Carlos: <http://www.carloscorpa.net/>  
Cruz de Castro Carlos: <http://www.carloscruzdecastro.com/>  
D'hers Rubén: <http://www.myspace.com/dhersmuzik>  
Deep Purpule: <http://www.deeppurple.com/>  
Delgado Gabriel: <http://www.gabrieldelgado.es/>  
Dissonoisex: <http://dissonoisex.org/>  
Essl Karlheinz: <http://www.essl.at/>  
Fages, Ferrán <http://www.ferranfages.net/>  
Henderson Douglas: <http://www.douglashenderson.org/>  
Hendrix Jimi: <http://www.jimihendrix.com/es/home>  
Iges, José: <http://joseiges.com/>  
Irizo, Camilo <http://www.camiloirizo.com/>  
Kumar: <http://www.myspace.com/kumarmate>  
Manzer, Linda: <http://www.manzer.com/guitars/>  
Marclay Christian: <http://paulacoopergallery.com/artists/CM>  
Mellinger Daniel: <https://fling.seas.upenn.edu/~dmel/wiki/index.php>  
Metheny Pat: <http://www.patmetheny.com/>  
Nemeth Hajnal: <http://www.hajnalnemeth.com/>  
Niblock Phill: <http://www.phillniblock.com/>

Otomo Yoshihide: <http://www.janimprov.com/yotomo/>

Page Jimmy: <http://www.jimmyspageonline.com/>

Panhuysen Paul: <http://www.paulpanhuysen.com/>

Rega, Pablo, <http://pablorega.blogspot.com.es/>

Reich Steve: <http://www.steverreich.com/>

Satoh Yoshihiko: <http://www2.tbb.t-com.ne.jp/hipopo-art/>

Scha Remko: <http://iaaa.nl/rs/cv.html>

Singer Eric: <http://eric-singer.com/>

Sonic Youth : <http://www.sonicyouth.com/>

Sugimoto Taku: <http://www.janimprov.com/tsugimoto/>

Tammen, Hans: <http://tammen.org/>

The RotatorsHE : <http://the-rotators.com/>

The Who: <http://www.thewho.com/>

Williams, Wendy: the PLASMATICS: <http://www.plasmatics.com/>

Wittstock Herma Auguste: <http://www.hermaauguste.de/>



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Valencia, diciembre de 2015