

**Luis Edgar Carrasco Filisola**

Universidad Autónoma de Querétaro -México

**“DEL  
GITARRISTA AL  
NEOGITARRISTA:  
ANÁLISIS Y REFLEXIÓN SOBRE  
LA SEMÁNTICA DE LA PALABRA  
DESDE LA MÚSICA”**

FROM GUITARIST TO NEOGUITARIST: ANALYSIS AND REFLECTION ON  
THE SEMANTICS OF THE WORD FROM MUSIC

## RESUMEN

La música está dentro del plano de las emociones, pero no en el mismo de la tristeza, la alegría, el miedo, la ira, o la sorpresa, que se desencadenan ante hechos y estímulos específicos, relevantes, e inesperados; en oposición a eso la música no sería un estímulo natural, carece del factor sorpresa y de una respuesta conductual adaptativa (Díaz, 2010:544). Sin embargo, independientemente del origen o proceso, las emociones que devienen del estímulo musical se manifiestan mediante la gestualidad y se transmiten por el sonido, por lo que: “[...] es probable que la estructura espaciotemporal de los movimientos corporales acoplados a la música provea de significaciones que serían importantes para comprender su semántica, lo cual es motivo de indagaciones particulares” (Díaz, 2010:544).

En el presente estudio la gestualidad musical está íntimamente ligada a la ergonomía de la guitarra eléctrica, por lo que es necesario diferenciarla de la guitarra acústica para efectos de poder analizar y demostrar que las exigencias técnicas y gestuales son muy diferentes entre ellas, aunado a fuertes cargas culturales que les atribuye diferentes ‘identidades’ musicales, no solo por la forma y estructura de su música, sino también por la estética de su gestualidad musical. En el caso de la guitarra eléctrica, su sonido, gestualidad y técnica se desarrolla de la ‘mano’ con el rock y sus vertientes; su sonido evoca a Chuck Berry, Jimi Hendrix, Angus Young, Stevie Ray Vaughan, Yngwie Malmsteen, Ritchie Blackmore, Michael Romeo, y varios más; sin embargo siendo tan diferente su tecnología, técnica, sonido, forma, estética (imagen) y gesto musical, respecto a los intérpretes de la guitarra acústica; a todos se les llama ‘guitarristas’. Lo que sin duda representa un grave error de sintaxis respecto a la semántica musical de la palabra, un problema que al parecer ha pasado desapercibido por al menos cincuenta años, por lo que el presente trabajo busca abordar el problema planteado y ofrecer una propuesta como alternativa, donde a pesar de que el fin principal es provocar la reflexión, existe la posibilidad de dar un fin utilitario dentro de la semántica musical.

## PALABRAS CLAVE

**Semántica musical, Guitarra eléctrica, Gesto musical, Rock, Tecnología.**

## ABSTRACT

Music is within the plane of emotions, but not in the same of sadness, joy, fear, anger, or surprise, which are triggered by specific, relevant, and unexpected facts and stimuli; in opposition to that, music would not be a natural stimulus, it lacks the surprise factor and an adaptive behavioral response (Díaz, 2010: 544). However, regardless of the origin or process, the emotions that come from the musical stimulus are manifested through gestures and are transmitted by sound, so that: “[...] it is likely that the spacetime structure of body movements coupled to music provide meaning that would be important to understand its semantics, which is a reason for particular inquiries” (Díaz, 2010: 544).

In this study, musical gestures are intimately linked to the ergonomics of the electric guitar, so it is necessary to differentiate it from the acoustic guitar in order to analyze and demonstrate that the technical and gestural requirements are very different between them, coupled with strong cultural burdens attributed to them by different musical ‘identities’, not only because of the shape and structure of their music, but also because of the aesthetics of their musical gestures. In the case of the electric guitar, its sound, gestures and techniques are developed hand in hand with rock and its slopes; its sound evokes Chuck Berry, Jimi Hendrix, Angus Young, Stevie Ray Vaughan, Yngwie Malmsteen, Ritchie Blackmore, Michael Romeo, and several more; however, its technology, technique, sound, shape, aesthetics (image) and musical gesture being so different from the acoustic guitar performers; Everyone is called ‘guitarists’. What undoubtedly represents a serious syntax error regarding the musical semantics of the word, a problem that seems to have gone unnoticed for at least fifty years, so the present work seeks to approach this problem and offer a proposal as an alternative, where although the main purpose is to provoke reflection, there is the possibility of giving a utilitarian end within the musical semantics.

## KEYWORDS

**Musical semantics, Electric guitar, Musical gesture, Rock, Technology**



# DEL GUITARRISTA AL NEOGUITARRISTA: ANÁLISIS Y REFLEXIÓN SOBRE LA SEMÁNTICA DE LA PALABRA DESDE LA MÚSICA.

**Luis Edgar Carrasco Filisola**

Universidad Autónoma de Querétaro -México

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo plantea un problema de semántica en la música, un problema que al parecer ha pasado desapercibido por al menos cincuenta años; el término 'semántica musical' se empleó como tal en 1983 por el teórico musical y compositor Fred Lerdhal y el filósofo del lenguaje Ray Jackendoff, quienes trabajaron con la estructura gramatical de la música, la llamada gramática-M, la cual permite al escucha entender conscientemente la pieza musical. A ello Diana Rafmann dice que el significado de una pieza musical deviene de la recuperación consciente de estructuras musicales que evocan experiencias emocionales que generan representaciones de gramática-M. Describir o explicar las emociones musicales con palabras siempre resultará impreciso debido a la subjetividad que le rodea, por lo que deben entenderse como análogos de la semántica del lenguaje verbal (Díaz, 2010: 544). El lenguaje verbal es de contenido proposicional, es decir, se puede valorar como verdadero o falso, siendo esta la característica psicológica central del lenguaje; mientras que la expresión y creación de emociones y figuras son el elemento psicológico central de la música instrumental. "El hecho es que no sabemos cómo es que la música instrumental evoca en el escucha los notables efectos emocionales que desata en

ausencia de contenido proposicional" (:545). Esto último, la falta de contenido proposicional se justifica en la música pero no en el lenguaje verbal, y la palabra 'guitarrista' pretende abarcar más significado del que significa, volviéndose muy ambigua; una palabra es adecuada cuando al nombrarla refiere con precisión una

cosa o una acción, y parafraseando a Pascal, estamos entre dos instrumentos parecidos, pero que corresponden a lugares y circunstancias (tecnológicas) diferentes, por lo que es necesario mediar dichas diferencias.

Para ello, comenzaremos con un breve recorrido por la historia de la guitarra acústica y posterior de la guitarra eléctrica, esto dará una clara perspectiva de la correspondencia a distintos lugares y circunstancias musicales, esto con el propósito de mostrar que se trata de instrumentos musicales de formas similares, pero muy diferentes de fondo; esto nos debe llevar a entender que para cada tipo de guitarra, acústica o eléctrica, existen distintas exigencias técnicas para su correcta ejecución.

Y ya que es probable que los gestos musicales (movimientos corporales acoplados a la música) provean de importantes significaciones a la semántica musical, y ésta a su vez es análoga a la semántica del lenguaje verbal, por lo tanto la sintaxis de la palabra debe referir a esa gestualidad musical que se corresponde a la semántica musical, misma que como ya se mencionó, es diferente entre un instrumentista de guitarra acústica y uno de guitarra eléctrica. Presentándose aquí un problema gramatical que demuestra que existe un error de sintaxis y una confusión semántica con la palabra 'guitarrista', no es correcto decir 'guitarrista acústico' para diferenciar a un 'guitarrista eléctrico', de hecho en ambos casos se cosifica el factor humano al definirlo mediante una cualidad de cosa como 'acústico' y 'eléctrico', y que en todo caso ambos serían un guitarrista ¿'biológico'?

Durante el siglo XIX el lenguaje armónico se complicó cada vez más debido a que los músicos con frecuencia introducían más excepciones y anomalías a las leyes tradicionales de la música académica; siendo esta misma historicidad la que devela como toda técnica, todo módulo expresivo, todo estilo musical está sujeto a un desgaste, a un consumo (Enrico Fubini. 2005, 449:51). A lo que yo agregaría, a una actualización.

A partir de lo anterior, todo indica que la tecnología es el factor clave en y para la transformación musical; no se puede buscar 'algo' de cuya existencia se desconoce, igualmente no se puede hacer música para instrumentos que aún no se inventan. Fue hasta que se equiparó el desarrollo tecnológico de la guitarra eléctrica con el de la amplificación, que se pudieron vislumbrar los nuevos requerimientos gestuales y las nuevas posibilidades sonoras, hechos que dieron los elementos necesarios para ampliar las ideas musicales hasta entonces conocidas, y a medida que estas tecnologías se van ampliando y mejorando, la creatividad también lo hace, incluso a partir de errores y accidentes.

## DE LA GUITARRA ACÚSTICA A LA APARICIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA.

Los cambios estructurales más relevantes de la guitarra que le asemejan a como la conocemos hoy dieron inicio durante el siglo XVIII y se desarrollarían y perfeccionarían durante los siglos posteriores. Algunos de los cambios más significativos se dieron en España y son el añadido de la sexta orden (doble cuerda) grave, la orden fue sustituida por la orden simple (una sola cuerda) dando paso a un sonido más claro y facilitando la afinación; la sexta cuerda grave mejoró las posibilidades tonales y armónicas. Se incorpora el clavijero mecánico de metal con clavijas de hueso o marfil y los trastes de metal en el diapasón que ahora podían extenderse hasta la boca de la guitarra; la forma de la guitarra también cambió al acentuar su 'cintura' y dejar más amplia la parte inferior asemejándola a la forma de 'ocho' que actualmente tiene. Dichas innovaciones no se extendieron al mismo tiempo por Europa, ni siquiera entre los propios guitarristas de un mismo país, la difusión fue paulatina a través de al menos dos siglos; sin embargo no dejaron de fabricarse de forma inmediata las

guitarras de seis órdenes pues seguían siendo populares y económicas por lo que eran accesibles a la mayoría. Fue así como la guitarra española se aleja de su antecesora la guitarra barroca, y para 1773 se publica en Cádiz la primer obra teórica dedicada al nuevo modelo de guitarra titulada 'Explicación de la guitarra por Juan Antonio de Vargas y Guzmán'. Por lo tanto, los primeros guitarristas aparecerían durante la década de 1770; para finales del siglo XVIII y principios del XIX la guitarra había alcanzado las condiciones técnicas propicias para su ejecución instrumental, y requirió de mayores facultades musicales, lo que le dio un carácter más 'serio' como instrumento de concierto, abandonando la tablatura barroca para adoptar la entonces moderna teoría de notación musical en pentagrama, esto captó la atención de los círculos académicos de músicos iniciando así las primeras composiciones de obras solistas de estilo clásico con predominio del punteo, siendo integrada también a la labor coral y de distintas conformaciones de ensambles en dúo, terceto, cuarteto y de más posibilidades (Ramos A. 2005:27-43).

Andrés Segovia es uno de los principales responsables de establecer la guitarra clásica española y su repertorio, que junto a Paco de Lucía cambiaron por completo el mundo de la guitarra clásica conocido hasta ese momento, estableciéndose definitivamente la guitarra clásica como un símbolo de la cultura española a nivel internacional (Bennett y Dawe. 2001:64-67). Por otro lado, las guitarras acústicas que emplean los 'grandes' son de índole 'superior', generalmente hechas a mano por artistas de la madera y la acústica quedando fuera del alcance de la mayoría de los aficionados<sup>2</sup>, aunque ello no detenía la producción de guitarras más económicas y el desarrollo de la música popular alrededor del instrumento.

Los cambios estructurales de la guitarra acústica dieron la posibilidad de que el instrumento se adaptara sonoramente a la teoría musical establecida hasta el momento, de lo contrario los 'intelectuales' de la música no se habrían interesado en el instrumento de ninguna manera; el hecho de poder adaptarlo a las condiciones precisas para volver verdaderas las leyes de la teoría musical clásica implicó no solo el desarrollo de más habilidades cognitivas, sino también de otras facultades y destrezas físicas y creativas, estos aspectos dejan a una mayoría fuera del alcance interpretativo

que requiere la guitarra clásica, integrándose así a la música académica. El surgimiento de Estudios y Obras escritas para guitarra clásica, corroboran la posibilidad de preservar y heredar la forma de enseñanza e interpretación de la música clásica, a través de la técnica de la guitarra 'española', aspecto que le valió el carácter de instrumento académico y de conservatorio.

Ya que los cambios tecnológicos que dieron pie al diseño de la guitarra acústica como actualmente se conoce sucedieron en España, no es casual que los máximos exponentes de la guitarra clásica y flamenca son precisamente españoles como Segovia, Sor, Paco de Lucía, Tarrega, Joaquín Rodrigo, entre otros; convirtiéndose así en el parámetro técnico y performativo ideal de la guitarra clásica y flamenca.

### DE EUROPA A AMÉRICA

Un instrumento musical es siempre ideológico, algunos son conservadores de los cuales se espera que preserven y perfeccionen formas establecidas de interpretar y enseñar música (como la guitarra clásica). Y otros, como la guitarra eléctrica, son innovadores, y están diseñados para romper estas formas establecidas (Frith S. 2018:4).

Las tradiciones musicales del folk blanco y negro del siglo XIX se extendían del centro de Georgia hacia el oeste, el este de Texas y hasta el río Mississippi aproximadamente donde se une con el río Ohio (todo esto se le conoce como Deep South3), y se basaban en el banjo y el violín como instrumentos musicales primarios entre el cultivo de algodón, extracción de madera y otros recursos naturales, excepto la Costa Atlántica y la Costa del Golfo, las partes francófonas de Louisiana, las regiones productoras de tabaco de Virginia y las Carolinas, y las tierras altas del sur. Esto debido a que se fundaron por blancos de habla francesa, inglesa y española durante los siglos XVII y XVIII en tanto las otras regiones sureñas se establecieron hasta las primeras décadas del siglo XIX gracias al desafortunado exterminio de los pueblos originarios y a la lucha por Texas en la misma década de 1830.

La guitarra española llegó a finales del siglo XVIII como una novedad, durante el siglo XIX y mediados del XX el Deep south era un área de mucha población negra, en algunas partes eran mayoría, fueron estas nuevas culturas las

que adoptaron la guitarra en su música popular y la colocaron en el centro del desarrollo de nuevas tradiciones instrumentales de la música popular de la región, de la cual la población blanca tomó como referente para la creación de nuevos estilos, pero todos basados en la innovaciones del ragtime y el blues.

Probablemente la guitarra llegó a esa zona a través de la elegante tradición americana de guitarra de salón, la cual era un estilo semi-clásico que preponderaba en los hogares de clase 'media' y 'alta', a todo esto se le puede añadir el contacto con más tradiciones como las italianas, mexicanas, y caribeñas, introducidas a través de la migración. Durante el periodo de 1890 a 1910 la guitarra se extendió por todo el sur rural y fue sustituyendo al banjo y al violín; por lo que a través de esta sustitución la guitarra blues absorbió diversidad de influencias extranjeras, pero todas se aplicaron bajo la cultura musical afroamericana preexistente con su diversidad de características, elementos estructurales e instrumentales, los cuales fueron apropiados culturalmente por los negros del sur, así estos elementos extranjeros se toparon también con las tradiciones de los pueblos originarios resultando un choque musical y cultural que finalmente florecieron en forma de música blues que fue creciendo y desarrollándose durante el siglo XX, así, el finger picking fue reemplazado por el estilo moderno de solista para mediados del siglo, en gran parte gracias al desarrollo de la amplificación sonora y a la aparición de la guitarra eléctrica.

### LA TECNOLOGÍA COMO DETONANTE DE TRANSFORMACIÓN.

De alguna manera la guitarra eléctrica representa la transición tecnológica que se suscita a finales del siglo XIX y primera mitad del s. XX, tras el resultado de diversas investigaciones y tecnologías que transformaron para siempre la guitarra y la música. Durante la era de las big band de los años 30 y 40 del siglo XX, la música swing comenzó a incorporar secciones de metal más grandes, situación que creó la necesidad de una guitarra amplificada para poder ser escuchada. Los primeros intentos de producir un instrumento más fuerte en volumen se produjeron en forma de guitarras 'resonadoras', que consistían en resonadores de aluminio delgados y con forma de cono colocados dentro de un cuerpo de metal (Henshall, 2011). La búsqueda de la amplificación sonora se había convertido en todo un desafío

tecnológico para la época; fueron el reparador de instrumentos e inventor John Dopyera y el músico George Beauchamp dos de los pioneros en esta búsqueda, y aunque no se sabe bien quién hizo qué, Dopyera terminó construyendo una guitarra amplifónica o autoamplificadora (resonador) para Beauchamp, pero este tipo de amplificación podríamos entenderla aún dentro del periodo de la tecnología de 'amplificación mecánica'. Así inicia un auge por los instrumentos amplifónicos, se fabricaron instrumentos resonadores como guitarras hawaianas que fueron rápidamente aceptadas, destacando el caso de Sol Hoopii, quien fue el primero en grabar con un prototipo de estos en 1926. Años más tarde surge la National and Dobro a finales de los años 30 (Wright 2002), y aunque estas guitarras tuvieron éxito en hacer que el instrumento sonara más fuerte, no alcanzaba a cubrir las necesidades musicales del momento, por lo tanto, no constituían la solución a los problemas de volumen, pero si tuvieron éxito por derecho propio, especialmente en la música bluegrass y el blues.

Mientras tanto un tal Lloyd Loar experimentaba con la amplificación de instrumentos acústicos, en los años 30 sus esfuerzos dieron resultado pero sin gran éxito comercial. Indudablemente se adelantó a su tiempo, pues la única tecnología de amplificación disponible para Loar fue la primitiva amplificación de radio, difícilmente considerada bocina, pues eran de frecuencia muy limitada y baja salida acústica. Fue ingeniero de Gibson y en 1924 desarrolló una pastilla eléctrica para la viola y otros instrumentos de cuerda; en su diseño, las cuerdas pasaban vibraciones a través del puente hacia el imán y la bobina, que registraban dichas vibraciones y producían una señal eléctrica. Estos diseños intentaron amplificar el sonido natural de las guitarras, pero producían una señal muy débil por lo que no fue hasta la invención de un sistema de captación más directo que le permitió usar un electroimán para registrar las vibraciones directamente de las cuerdas, así nació la pastilla de la guitarra moderna (Henshall 2011).

Beauchamp, quien tocaba la Lap Steel, desarrolló su idea sobre una guitarra eléctrica, y mientras asistía a la escuela nocturna a clases de electrónica realizó experimentos y creó una pastilla electromagnética basada en dos imanes en forma de herradura, posteriormente formó una compañía con el artesano Harry Watson, que había trabajado en la fábrica National, y con Adolph Rickenbacker, que

también prestó sus ideas, experiencia y capital. Crearon un prototipo de cuerpo pequeño y redondo, conocido como 'frying Pan' o 'pancake', siendo la primera guitarra producida comercialmente en utilizar el método de Lloyd Loar, cuya creación se atribuye George Beauchamp y Adolph Rickenbacher debutando en 1932, y se convirtió en la primera guitarra eléctrica de cuerpo sólido de producción, así como en la primera guitarra disponible comercialmente con una pastilla electromagnética (Wright, 2003). Estas guitarras producían un tono rico y completo debido a sus cámaras de resonancia, pero también les hacía propensas a la retroalimentación cuando se tocan a altos volúmenes. Como resultado, algunos individuos (de los cuales Les Paul es probablemente el más conocido) comenzaron a experimentar con un nuevo tipo de guitarra eléctrica, que usaba el mismo diseño de pastilla magnética, pero montada en un bloque sólido de madera y desde entonces inició una carrera comercial por llevar la guitarra eléctrica al mercado (Henshall, 2011).

Fue la tecnología de cada época la que permitió transformar la vihuela en guitarra barroca, y posteriormente a ésta en guitarra española; de la cual se desprende la técnica de guitarra clásica. Sin embargo, a pesar de corresponder a distintas épocas y tecnologías los instrumentos mencionados, cambiaba su tecnología estructural y ergonomía, pero todos se regían bajo las leyes de la amplificación acústica. La aparición de la guitarra eléctrica refiere a una tecnología completamente diferente, tanto de amplificación como de producción y procesamiento del sonido musical; lo que permitió desarrollar una técnica específica para explotar las nuevas posibilidades gestuales y por lo tanto sonoras.

### **El cine y la popularización de la guitarra eléctrica a través de la difusión del rock**

El siglo XX trajo consigo la fabricación a nivel industrial de invenciones para consumo por parte de la sociedad norteamericana, por lo que las tiendas y fabricas incrementaron su presencia; la guitarra, debido a su popularidad, se fabricó a nivel industrial y entro a modo de bien de consumo al igual que otros instrumentos como el piano, el órgano de bombeo, la armónica, y la batería. Estos instrumentos eran inventos relativamente nuevos y representaban estatus social, urbanidad y progreso, por eso



los compraba la gente; al parecer la guitarra carece de una relación con la historia de la esclavitud, y no así su asociación simbólica con las nociones de progreso y éxito. Había el acceso a guitarras baratas y funcionales a través de los catálogos para pedidos por correo postal de Sears Roebuck y Montgomery Ward, aunque también se podían adquirir en tiendas de los pueblos y ciudades más grandes de la región del sur, donde un agricultor con un poco de dinero extra podía adquirir su guitarra y entrar simbólicamente a un mundo actual, moderno y de nueva vida musical, cultural y social (Gulla. 2005:11-15).

A medida que avanzaban los años 20, Hollywood inventó las talkies, gracias a las cuales se desarrollaron enormes y caros amplificadores de válvula para poder llenar los teatros (cines), en tanto la prensa especializada en música de ese momento publicaba ensayos asegurando a los músicos lectores que los talkies no tendrían absolutamente ningún efecto en el trabajo de los organistas de teatro. Parte de este desarrollo tecnológico incluyó la invención de más y más tubos al vacío (bulbos) y la mejora de los diseños de amplificación 'eléctrica', lo que aumentó las posibilidades de lograr una amplificación instrumental sin precedentes (Wright. 2002).

Los primeros prototipos de amplificación eléctrica permitieron la transferencia de impulsos eléctricos, aunque el volumen era inferior a la fuente sonora; finalmente se logró la amplificación de audio a finales de los 20 y en los 30 se consolidó la producción de amplificadores más pequeños y de corriente alterna, en poco tiempo comenzaron a utilizarse para los instrumentos musicales, por lo que la historia de los instrumentos amplificados inicia aquí, cuando la amplificación es superior a la fuente sonora, y no antes (Teagle. 1997). En 1928 la compañía conocida en ese momento como Stromberg-Voisinet, se convirtió en la primera empresa en poner en producción una guitarra eléctrica; Sin embargo, las noticias de sus instrumentos se desvanecieron rápidamente debido tal vez a problemas de rendimiento o a la Depresión (o una combinación de ambas) y Stromberg Electros desapareció junto a su publicidad. En Seattle en 1930, Paul Tutmarc, guitarrista y pedagogo hawaiano, estableció un estudio e instaló un laboratorio de sonido en su sótano y comenzó a experimentar con la electrificación en los 30 al modificar el transductor de su teléfono. Más tarde, en ese mis-

mo año, se conectó con un aficionado a la electrónica de Spokane, Washington, llamado Albert J. Stimpson y juntos desarrollaron una pastilla electromagnética de herradura. Con la ayuda de un adolescente llamado Bob Wisner, que hacía reparaciones de radio en una tienda local, adaptaron una radio para convertirla en un amplificador de guitarra.

En 1933 Dobro compró los derechos de la pastilla diseñada por Tutmarc y Stimpson e introdujo su All-Electric, básicamente una guitarra resonadora con un conjunto de pastilla que reemplazaban el conjunto de conos, siendo el modelo de Tutmarc y Stimpson posiblemente la primera pastilla moderna disponible comercialmente. A diferencia del diseño Electro, Stimpson tenía el imán dentro del cuerpo de la guitarra, debajo de las cuerdas. Para 1935 era claro que la electricidad sería la tendencia del futuro y grandes empresas de instrumentos musicales comenzaron a buscar su posicionamiento en el mercado; así Gibson presentó en ese mismo año sus primeras Lap Steel hawaianas, y para 1940 prácticamente todos los fabricantes estadounidenses ofrecían guitarras eléctricas, en su mayoría lap steels portátiles y electric archtops (Wright 2003).

En 1939 Leo Fender abrió una tienda de reparación de radios, Fender Radio Service, en Fullerton, California; más tarde se familiarizó con Clayton Orr "Doc" Kauffman; durante la Segunda Guerra Mundial se detuvo prácticamente toda la fabricación de instrumentos musicales y la mayoría de las empresas no se reanudaron hasta 1946, a menudo utilizando piezas sobrantes de antes de la guerra. Fue justo al final de la guerra, en 1945, que Leo Fender y su amigo Doc Kauffman decidieron comenzar la Compañía K&F para construir y vender lap steels y amplificadores de la marca K&F, pero preocupado por perder dinero, Kauffman dejó la sociedad en 1946 dando paso al surgimiento de Fender Electric Instrument Company.

Durante la década de 1930 se desarrolló un nuevo sonido en los alrededores de LA. Las personas del sur, oeste y suroeste habían comenzado a migrar al California durante la Gran Depresión. La explosión de la industria militar en California durante la guerra aceleró la afluencia de nuevos residentes quienes trajeron su música hillbilly y el swing occidental. Después de experimentar, Fender realizó su primer guitarra de cuerpo sólido, originalmente

llamada Esquire, la cual entró en producción en 1950 y fue todo un éxito. A finales de 1950 Fender cambió el nombre del Squire a Broadcaster, sin embargo, a principios de 1951 Gretsch se opuso porque tenía una línea de tambores llamados Broadcasters. Así nació el legendario "No-Caster", debido básicamente porque la gente de Fender no quería tirar a la basura un suministro de calcomanías del cabezal, así que cortaron la parte del logotipo de "Broadcaster", se hicieron por un breve tiempo durante 1951 hasta que Leo, pensando en la televisión, la cual era un invento reciente, se le ocurrió el nombre de Telecaster (Ibíd. 2003); y en 1954 se lanza al mercado la Stratocaster, diseñada por Leo Fender y su equipo de California, USA, de la cual pretendía un estilo futurista respecto a su antecesora la Telecaster. Actualmente es uno de los diseños de guitarra eléctrica más importantes e innovadores de la historia lo que le ha costado ser uno de los diseños más imitados alrededor del mundo. La guitarra eléctrica vivió un periodo de gran popularidad en los años 60 gracias a la gran cantidad de agrupaciones de pop y de rock cuyo estilo y sonido giraba en torno a las guitarras eléctrica, por lo que en todo el mundo se empezaron a fabricar gran variedad de diseños tanto para profesionales como para aficionados (Richard Chapman. 1994, 34-35).

El cine y la televisión fueron los medios que difundieron las primeras imágenes de Chuck Berry, Jimi Hendrix, Pete Townshend, Jimmy Page, entre otros, colocándolos como ejes centrales del sonido y la composición de música rock, cuya gestualidad expresiva (Peñalba. 2010) se empata muy bien con la intensidad, energía, y movimiento del 'discurso musical' del rock, convirtiéndose así el gesto musical en parte importante de su semántica musical, la cual es muy diferente al gesto 'silencioso' de la guitarra acústica, donde se requiere de silencio y quietud en la sala para poder escucharla.

### El sonido hiperreal de la guitarra eléctrica

Se trata de sonidos que en la naturaleza no existen, que son artificiales. El sonido natural de la guitarra eléctrica (cuando está desconectada) a nadie le interesa, musicalmente no se emplea, no tiene resonancia y es de mucho menor amplificación que el sonido de una guitarra acústica; sin embargo las cosas cambian cuando se conecta la guitarra eléctrica

y el sonido que escuchamos no es el natural, sino el artificial, el hiperreal, es un sonido que se transforma en impulsos eléctricos que finalmente son interpretados y amplificados electrónicamente antes de salir por el altoparlante. A través de las diferentes herramientas de producción se pueden generar distintas cualidades en un sonido hiperreal; Jordi Roquer en su artículo "Sound Hyperreality In Popular Music: On The Influence Of Audio Production In Our Sound Expectations" (2018:24) agrupa en tres estas cualidades, las cuales aplican sin problema a las capacidades sonoras de la guitarra eléctrica:

- Alteración del volumen, es un elemento integrado pero también puede haber uno incorporado ya sea volumen o un compresor por ejemplo.
- Alteración del tiempo, un elemento integrado sería el feedback, el resto como el delay, reverberación, echo, etc. son incorporados.
- Alteración del timbre, el más común es el distorsionador, wha-wha, pitch, armonizador, y varios más, generalmente son elementos incorporados.

### DEL GUITARRISTA AL NEOGUITARRISTA. PROPUESTA.

En 1944 Muddy Waters (McKinley Morganfield) compró su primera guitarra eléctrica para poder tocar en clubes de Chicago, pues de lo contrario simplemente 'nadie podría escucharte con una acústica' (Palmer 1981: 15; Rooney 1971: 112). Del mismo modo, en 1945, mientras vivía en Memphis con su primo, el guitarrista de blues Bukka White Riley, más tarde conocido como 'Blues Boy' o 'B.B.' King, compró una guitarra eléctrica y un amplificador Gibson para tener más volumen en los clubes. Más tarde, se inspiró de las grabaciones de Charlie Christian y T-Bone Walker, y comenzó a desarrollar un estilo de punteo de 'cuerda única' que ha ejercido influencia internacional (Sawyer 1982:159). Pero se la guitarra conservó su lealtad primaria, acompañar la voz.

Sabemos que la guitarra acústica es un instrumento con su propia tecnología y técnica de ejecución, la cual llevó su respectivo tiempo desarrollar, igualmente su técnica fue resultado de la interacción del guitarrista con la tecnología estructural y ergonomía del instrumen-



to, aspecto que también se fue desarrollando poco a poco. Posteriormente éste mismo instrumento es intervenido con nuevas tecnologías que amplían en demasía su volumen y posibilidades sonoras, además de modificarse su diseño morfológico y casi por completo su tecnología estructural; esta ampliación de capacidades sonoras dio paso y necesidad a crear nuevas técnicas que pudieran 'explotar' todas esas nuevas capacidades aumentadas respecto a la guitarra acústica, por ello justamente la guitarra eléctrica se trata de un instrumento que 'nace' para crear música con sonidos hiperreales y dio la posibilidad de crear el rock generando una 'revolución' musical sin precedentes, nuevo instrumento, nueva tecnología, nuevas sociedades, música nueva; por ello podría ser muy correcto referirse al intérprete de la guitarra eléctrica como neoguitarrista.

Robert Johnson no sería neoguitarrista, aunque su influencia técnica en la guitarra eléctrica es importante él es un guitarrista; el término propuesto pretende acuñar los elementos descriptivos, por ejemplo, supongamos que se habla con una persona que no sabe quién fue Jimi Hendrix y se le menciona 'el neoguitarrista Jimi Hendrix...' inmediatamente sabría que estamos hablando de un artista de la menos a partir del primer cuarto del siglo pasado, que tocaba guitarra eléctrica y muy probablemente rock.

Para la década de 1940 la mayoría de los problemas tecnológicos estaban resueltos, pues sin el desarrollo de la amplificación no sería posible hablar de neoguitarristas, sin duda entre los primeros figuran el mismo Sol Hoopii, T-Bone Walker, Les Paul, Muddy Waters y Chuck Berry, entre varios más. El desarrollo tecnológico va de la mano con el desarrollo de la técnica instrumental, por lo que es imposible determinar una fecha y persona precisa como único o principal responsable de todo el desarrollo tecnológico y musical de la guitarra eléctrica, y de esa misma manera llegamos de Sol Hoopii a Steve Lynch, Guthrie Govan, Paul Gilbert, Michael Romeo, Marti Freedman, Arjen Lucassen y muchos más alrededor del mundo de quienes se desconocen sus nombres por no ser famosos.

Por supuesto que en la época actual se siguen formando guitarristas, pues continúan bajo las

mismas posibilidades técnicas y límites acústicos del instrumento de hace cien años, a excepción cuando recurren al microfoneo o amplificación de su sonido (aspecto que no les hace neoguitarrista); sin embargo el sonido de la guitarra acústica jamás será el mismo a través de las bocinas, pues se convierte en un sonido hiperreal irremediablemente, quizá una diferencia entre los guitarristas de antes y los de ahora es que antes no tenían otra opción de amplificación, ahora sí. Es innegable que el 'alma' del rock es el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica y todas sus variantes sonoras a partir de técnicas virtuosas, y sonidos que, en la mayoría de las veces, son imposibles de reproducir desde una guitarra acústica.

Otro ejemplo para diferenciar a un guitarrista de un neoguitarrista podría ser mediante la partitura; el lenguaje de la teoría musical occidental fue insuficiente ante las nuevas posibilidades técnicas y sonoras de la guitarra eléctrica teniendo que inventar nuevos símbolos que intentaran representar en la escritura musical esas nuevas posibilidades técnicas, y apoyarse en recurso extras al pentagrama como la tablatura. En una partitura de guitarra clásica no hay que describir el sonido por ejemplo en cuanto a su textura, en la guitarra eléctrica es necesario decir con qué clase de sonido se interpreta determinando tema (distor, delay, fuzz, etc.), o en la eléctrica se puede marcar un sonido que abarque tres o más compases ya sea mediante el feedback o puro sustain, es algo que la acústica nunca podría hacer. Entonces, un guitarrista no tendría la obligación de entender una partitura para guitarra eléctrica, pues de hecho habría con probabilidad muchos aspecto técnicos que no podría ejecutar; pero, un neoguitarrista si tendría la obligación de entender la partitura para guitarra clásica, y de acuerdo al planteamiento dado no hay duda respecto a que antes de llegar a ser neoguitarrista es necesario primero ser guitarrista. Cabe aclarar que el tocar una guitarra eléctrica no vuelve al instrumentista neoguitarrista, sino más bien es el dominio y uso de las técnicas que solo son posibles en la guitarra eléctrica, en tanto que un en este sentido un neoguitarrista si podría aplicar algunas técnicas en la guitarra acústica (Tabla 1).

**Tabla 1**

<b>Denominación</b>	
<i>Guitarrista</i>	<i>Neoguitarrista</i>
<i>Educador de profesorado Dominio de los recursos técnicos y sonoros de la guitarra acústica</i>	<i>Dominio de los recursos técnicos y sonoros de la guitarra acústica y especialmente los de la guitarra eléctrica.</i>
<b>Tecnología</b>	
<i>Caja de resonancia.</i>	<i>Cuerpo sólido.</i>
<i>Sonido por amplificación acústica.</i>	<i>Sonido por amplificación eléctrica.</i>
<i>Funciona sin electricidad.</i>	<i>Funciona con electricidad.</i>
<i>Su volumen está limitado por su tecnología estructural.</i>	<i>Su volumen es independiente a su propia tecnología estructural.</i>
<i>No posee variantes de salida independientes al gesto generador y a las capacidades físicas del instrumento.</i>	<i>Puede tener variantes de salida (distor, delay, flanger, echo, o wha) que no dependen del gesto generador del sonido, sino de factores ajenos al cuerpo de la guitarra eléctrica.</i>
<i>Sonido ‘natural’: No sufre ningún tipo de alteración que no devenga del gesto generador y las propiedades acústicas del instrumento.</i>	<i>Sonido Hiperreal:</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Alteración del volumen.</i></li> <li>• <i>Alteración del tiempo.</i></li> <li>• <i>Alteración del timbre.</i></li> </ul>

El rock es para el neoguitarrista, lo mismo que el autódromo para el piloto de autos, están hecho exprofeso; es por eso que de ahí salen los más grandes ejecutantes de la guitarra eléctrica. Pero en realidad no significa que solo los que tocan rock son neoguitarristas.

**CONCLUSIÓN**

Es posible observar la gran diferencia que existe entre la guitarra acústica y la eléctrica, y la relación que hay a partir de ello con el desarrollo de gestualidades, técnicas y estilos musicales. Por lo que nombrar ‘guitarristas’ a ambos ejecutantes es un error, pues nombra como iguales, elementos que son diferentes, demostraría que existe una ambigüedad en la semántica de la palabra ‘guitarrista’; a partir de lo planteado en el presente trabajo, también se puede hablar de un error de sintaxis cuando se emplea dicha palabra para referir a quien

sería un neoguitarrista, pero sería correcto si se refiere a un ejecutante de la guitarra acústica, el problema es que en sí la palabra ‘guitarrista’ no aclara a que tipo de instrumento se refiere, y como ya se planteó, las diferencias son significativas.

Por lo tanto sí es necesaria, o al menos pertinente, una palabra, un término, que refiera a uno u otro instrumentista; y siendo que el término original, que en su momento refería con precisión los estilos y técnicas musicales derivadas de la guitarra acústica es ‘guitarrista’, quien ha carecido de un término apropiado es el ejecutante de la guitarra eléctrica, por ello propongo el término neoguitarrista como la palabra que pueda ser digna de ampliar la sintaxis dentro del discurso de la semántica musical relacionada con la ejecución de la

## REFERENCIAS

Bennett, A. y Kevin D. (2001). *Cultura Guitar*. New York: Berg.

Caballero, M. R. (2017) *Poet@net*, poetas en la red. España: RCM.

Chapman, R. (1994). *Guía completa del guitarrista*. México: Editorial Diana.

Díaz, J. L. (2010). *Música, lenguaje y emoción: Una aproximación cerebral*. *Salud Mental*, vol. 33, No. 6. 543-551

Frith, S. (2018). Chapter One. "Why there is not such a thing as popular music". En *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. Ed. Enrique Encabo. 4-13. Cambridge Scholars Publishing.

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 2ª Ed. España: Alianza Editorial.

Gulla, B. (2009). *Guitar Gods The 25 Players Who Made Rock History*. USA: Greenwood Press.

Henshall, M. (2011). "The History & Development Of Magnetic Pickups". *Sound Thoughts*. Consultado 15 mayo 2019: <https://www.yoursoundmatters.com/history-development-magnetic-pickups/>

Ramos, A. I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. España: Editorial Club Universitario.

Roquer, J. (2018). "Sound Hyperreality In Popular Music: On The Influence Of Audio Production In Our Sound Expectations". In *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. Chapter 4. Ed. Enrique Encabo pp. 16 - 39. UK

Teagle, J. (1997). "Antique guitar amps, 1928 - 1934". *Vintage Guitar Magazine*. Consultado 15 enero 2019: <https://www.vintageguitar.com/1804/antique-guitar-amps-1928-1934/>

Wright, M. (2002). *Supro Guitars and Amplifiers Part I*. *Vintage Guitar Magazine*. Consultado 02 enero 2019: <https://www.vintageguitar.com/1884/supro-guitars-and-amplifiers-part-i-2/>

[www.vintageguitar.com/1884/supro-guitars-and-amplifiers-part-i-2/](https://www.vintageguitar.com/1884/supro-guitars-and-amplifiers-part-i-2/)

Wright, M. (2003). "Fender Telecaster, Part I. Go Tele It On the Mountain, Part I". *Vintage Guitar Magazine*. Consultado 02 febrero 2019: <https://www.vintageguitar.com/1900/fender-telecaster-part-i/>



