



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia y Ciencias de la Música

El *guitar hero*: industria, sonido, cuerpo y género en un icono del rock (1966-1977)

Pedro Hernández Núñez

Tutor: Iván Iglesias Iglesias

**Departamento de Didáctica de la
Expresión Musical, Plástica y Corporal**

Curso: 2024-2025

RESUMEN

El rock ha sido un género musical mediado por multitud de signos. Uno de los más importantes y reconocibles es la figura del *guitar hero*, el intérprete virtuoso de la guitarra eléctrica, generalmente varón y caracterizado por una actitud y una corporalidad distintivas (Millard 2004, 143-162). Como ha señalado Steve Waksman, el heroísmo guitarrístico debe ser comprendido históricamente, en el marco de los cambios sociales y culturales de los últimos sesenta años (Waksman 2001, 118). La guitarra eléctrica no solo ha sido una mediación fundamental en la música popular urbana, su industria, su sonido y su escucha, sino también un icono clave para entender la corporalidad y simbología masculinas de las últimas décadas (Dawe 2010, 129-149). En este Trabajo de Fin de Grado se identifican los elementos que configuraron inicialmente la figura del *guitar hero* en el rock, particularmente entre los años 1965 y 1977. Para ello se recurre, por un lado, al papel que desempeñó la industria musical en la creación y promoción del héroe de la guitarra; y, por otro, a la manera en la que los propios guitarristas construyeron su identidad como héroes a través de sus actuaciones en el escenario. Estas cuestiones referentes al *guitar hero* se abordan desde un punto de vista que tiene en cuenta la perspectiva de género, así como la importancia del público como parte esencial en la creación de esta figura.

Palabras clave: *Guitar hero*, guitarra eléctrica, rock, *performance*, género

ÍNDICE

Listado de figuras	5
Introducción	9
Justificación	9
Objetivos	10
Estado de la cuestión	10
Marco teórico	12
Metodología y fuentes	14
Estructura del trabajo.....	15
Capítulo 1. El papel de la industria y la prensa musicales en la construcción del <i>guitar hero</i>	17
1.1 Representaciones visuales del <i>guitar hero</i>	18
1.2 El <i>guitar hero</i> en el discurso escrito	28
2. El <i>guitar hero</i> en el escenario	33
2.1 Rito y mito en el escenario: nace el <i>guitar hero</i>	33
2.2 Icono y autenticidad: legitimación del <i>guitar hero</i>	46
Conclusiones.....	57
Fuentes	61
Bibliografía	61
Recursos audiovisuales.....	63

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1: Angus Young con su SG realizando el gesto de los cuernos (p. 20)

Figura 2: Ace Frehley en *Alive II* (p. 21)

Figura 3: Portada del álbum *Bold as Love* (p. 23)

Figura 4: Portada del álbum *High Voltage* (p. 24)

Figura 5: Jimmy Page en la portada de la revista *Creem* (p. 26)

Figura 6: Jimi Hendrix en la portada de la revista *Rolling Stone* (p. 28)

Figura 7: Página de la revista *Melody Maker* en la que se incluyen diferentes resultados de encuestas, entre ellas, la de mejor guitarrista (p. 30)

Figura 8: Página de la revista *Cheap Thrills* en la que se incluyen diferentes resultados de encuestas, entre ellas, la de mejor guitarrista (p. 31)

Figura 9: Hendrix y su guitarra en llamas (p. 39)

Figura 10: Jimmy Page tocando la guitarra con un arco de violín (p. 46)

Figura 11: Mick Ronson y David Bowie (p. 50)

Figura 12: Ace Frehley tocando la guitarra con una sola mano (p. 56)

Gracias a mis familiares por estar en los momentos más difíciles,

Gracias a mis amigos, por el apoyo incondicional,

Gracias a mi tutor, Iván, por su ayuda, paciencia y colaboración,

Gracias a los que ya no están, por su inspiración

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

El rock ha sido un género musical mediado por multitud de signos. Uno de los más importantes y reconocibles es la figura del *guitar hero*, el intérprete virtuoso de la guitarra eléctrica, generalmente varón y caracterizado por una actitud y una corporalidad distintivas. El héroe de la guitarra ha recibido escasa atención académica específica, pues a pesar de ser tratado por expertos como Steve Waksman (2001) o André Millard (2004), se ha estudiado de manera superficial. Por tanto, este Trabajo de Fin de Grado pretende sintetizar el conocimiento que ya existe sobre el tema, así como generar nuevo conocimiento al respecto a través del análisis de estudios de caso.

Como músico e intérprete de guitarra eléctrica, además de apasionado por la guitarra y los guitarristas, parto con algo de experiencia previa sobre la materia, lo cual me permite cierta familiaridad con el tema, pero también requiere un ejercicio de objetividad y rigor. Este proyecto me servirá para conocer y entender mejor las actitudes y gestos que realizamos casi de manera involuntaria los guitarristas, así como para comprender las connotaciones de género que tiene el instrumento y su uso en el escenario o en las representaciones visuales. De esta manera, no solo confío en ampliar qué sabemos sobre el *guitar hero*, sino que también podré aplicar los conocimientos adquiridos en este trabajo a mi profesión como instrumentista.

Por otra parte, con este trabajo busco reivindicar la importancia sociocultural de una figura que fue muy relevante en su momento, pero que se ha ido diluyendo con el tiempo. Sin embargo, también pretendo evidenciar los elementos asociados a estos guitarristas que contribuyeron a la hipermasculinización del rock e impidieron la inclusión de las mujeres en la guitarra eléctrica durante este período. Por razones de espacio, me centraré en el rock en Estados Unidos y el Reino Unido durante el período en el que se forjó inicialmente la figura del héroe de la guitarra, desde el ascenso de Jimi Hendrix en 1966 hasta la consolidación del hard rock, dejando fuera géneros como el punk o el heavy metal, que desde 1977 generaron otras formas de entender el *guitar hero*. De esta manera, podré entender la evolución de esta figura en su momento de apogeo, lo que me permitirá comprender qué elementos fueron desestimados con el tiempo.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es analizar los recursos mediante los cuales la figura del *guitar hero* fue erigida y consolidada, pero también cuestionada y subvertida, en el rock anglosajón entre 1966 y 1977, para así evidenciar los vínculos de la guitarra eléctrica y los guitarristas con el *star system*, la competitividad y la masculinidad. Como objetivos secundarios, trataré de analizar el papel que desempeñaron la industria, la prensa y tanto los propios instrumentistas como el público en la creación del héroe de la guitarra.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La importancia y figura del *guitar hero* ha sido tratada y estudiada por diversos autores, especialmente en los últimos veinticinco años. Sin embargo, estos trabajos por lo general tratan al héroe guitarrístico superficialmente o solo para explicar su mediación en diferentes aspectos relativos principalmente al rock o a la historia del instrumento.

La figura del *guitar hero* es tratada desde un punto de vista centrado en los símbolos que la construyen y las implicaciones sociales que conlleva por Steve Waksman (2001). En una narrativa en la que trata la importancia del sonido relacionado con la guitarra eléctrica, Waksman revela las cuestiones de género, masculinidad, racialidad, performance y política, así como la guitarra como objeto tecnológico. Crea un hilo argumental a través de varios importantes guitarristas de la historia y sus hitos, que desemboca en el capítulo sobre Led Zeppelin y Jimmy Page, donde, a través de los aportes de los guitarristas anteriores, llegamos a la aparición del héroe de la guitarra. Su enfoque sobre el tema gira en torno a la exaltación de la masculinidad, con la guitarra como elemento fálico que exalta la figura y físico del intérprete. También trata la importancia del sonido, donde el volumen y la distorsión, controlados por el intérprete, amplifican la presencia escénica de este. La visión de Waksman sobre los elementos raciales, de género, masculinidad y performance me aporta una base sobre la que analizar la figura del *guitar hero* desde un punto de vista más cultural y, de esta manera, tratar los elementos que lo configuran.

Por otra parte, autores como André Millard (2004) tratan el tema desde un punto de vista diferente. Millard crea su narrativa centrándose en la guitarra eléctrica más que

en los guitarristas, asociándola como símbolo definitorio del héroe de la guitarra. En su libro dedica un capítulo al *guitar hero*, donde trata de manera algo más superficial que Waksman los elementos que lo conforman. Sin embargo, abarca otros temas relevantes para este estudio, como la creación de los mitos en torno a estos legendarios guitarristas, comparándolos con los héroes de la antigua Grecia y cómo eran adorados por sus seguidores. Además, su enfoque nos revela otros componentes del héroe guitarrístico distintos a Waksman, como el virtuosismo o el papel que juega la propia guitarra eléctrica como icono del héroe, creando una imagen e identidad de las cuales la guitarra es elemento esencial.

Otra manera de abordar la cuestión es la ofrecida por los Andy Bennett y Kevin Dawe en su libro *Guitar Cultures* (2020), donde a través de las aportaciones de diversos autores se examina el significado cultural de la guitarra en una diversidad de contextos socioculturales. Los capítulos 7 (a cargo de Waksman) y 4 (de Bennett) ofrecen una perspectiva valiosa sobre el *guitar hero* y su antítesis, el *guitar antihero*. Ambos capítulos me ayudan a dilucidar qué aspectos del *guitar hero* lo conforman, pero también cuáles fueron rechazados o tratan de ser reivindicados. De esta manera, podré abordar el tema sobre la desvinculación del héroe de la guitarra con el *star system*.

En su libro *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music* (2001), Susan Fast presenta un profundo análisis musical, performático y contextual sobre la banda Led Zeppelin, prestando atención a cuestiones de género, cuerpo, gesto y sexualidad, lo que se alinea con materias tratadas en este trabajo. La autora centra parte de su atención en la figura de su guitarrista líder: Jimmy Page. Este enfoque revela numerosas características y cualidades que conformaron la identidad de Page como *guitar hero*. Por otra parte, los elementos que lo configuran como héroe de la guitarra no son exclusivamente suyos, pues muchos adoptarían y perpetuarían estos elementos, por lo que son necesarios para comprender a otros guitarristas analizados en este trabajo.

Por otra parte, en su libro *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006), Phillip Auslander dedica un capítulo a David Bowie y la teatralización del rock. Lo verdaderamente importante para este TFG es que Auslander trata en este capítulo la figura de Mick Ronson como héroe de la guitarra. La interacción entre Bowie y Ronson es importante para las páginas que siguen, particularmente en el segundo capítulo, pues evidencia ciertos elementos de masculinidad y poder asociados al *guitar hero* frente a los elementos andróginos o femeninos asociados con Bowie. Además,

Auslander realiza este análisis prestando especial atención a cuestiones de género y *performance*.

El principal problema que encuentro es que, a pesar de que se estudie la figura del *guitar hero*, se hace de manera general o incluso superficial, como una parte más de una narrativa sobre los guitarristas o la guitarra eléctrica en la historia, sin otorgarle protagonismo. Por otra parte, las perspectivas son sumamente diversas y, curiosamente, los autores no suelen citarse unos a otros, por lo que este trabajo pretende, en primer lugar, una síntesis que articule qué se sabe hoy sobre el *guitar hero* y, por otra parte, que amplíe algunos aspectos clave a través de varios estudios de caso.

MARCO TEÓRICO

Como apunta Iván Iglesias, la mayoría de historias de la música popular urbana se han articulado desde narrativas orgánicas, evolutivas y etnocéntricas que dificultan repensar ciertos aspectos del pasado como el cuerpo, los instrumentos, los espacios o la recepción. Una de las narrativas más omnipresentes ha sido la del *romance*, un relato épico que presenta a los músicos de rock como héroes que protagonizan un viaje o una lucha contra las adversidades y la incompreensión, y que representa el triunfo de lo masculino y el dominio de lo humano sobre lo material. Por ello, Iglesias propone como tarea pendiente de las historias de la música popular el explorar narrativas no convencionales que vayan más allá del *romance*, así como cuestionar sus ontologías, conceptos y temporalidades más arraigadas (Iglesias 2021).

Precisamente, el héroe ha sido clave en el imaginario occidental sobre lo masculino. Los marcos teóricos sobre masculinidades han sido sumamente importantes para este trabajo. R. W. Connell señaló ya en 2005 que la masculinidad hegemónica se construye a través del cuerpo, de la postura, de la relación con objetos y de ciertas formas de movimiento que son centrales en la constitución de quienes somos (Connell 2005, 52). Las teorías de Connell han sido cuestionadas y complementadas por Demetrakis Demetriou, quien ha señalado que la masculinidad hegemónica es en realidad un bloque híbrido en constante negociación y reconfiguración, lo que la hace particularmente adaptable y resiliente (Demetriou 2001).

Otro concepto teórico de especial relevancia para este trabajo es el concepto de mediación propuesto por Antoine Hennion. Para él, el fenómeno musical se entiende a través de mediaciones, es decir, condiciones materiales y categorías sociales como gustos, discursos ideológicos, comportamientos, espacios, formas de aprendizaje, partituras, grabaciones, instrumentos y medios tecnológicos que intervienen en el proceso musical. Para Hennion, la música no tiene sino mediaciones que mostrar, lo que diluye la importancia del músico como creador exclusivo para entenderlo relacionamente. Para lo que interesa aquí, estas mediaciones establecen relaciones recíprocas, locales y heterogéneas de los músicos y las músicas con lugares, medios, instrumentos, instituciones, personas e identidades diversas, entre los cuales adquieren especial relevancia la industria, la prensa, el equipamiento de los intérpretes y, decididamente, el público (Hennion 2011).

Otro aspecto destacado para el estudio del *guitar hero* es la importancia de la *performance*. Sin ánimo de ser exhaustivos, y centrándolo en la música popular urbana, este ámbito ha sido tratado por autores como Philip Auslander, quien ha elaborado una teoría sobre las *musical personae* de los músicos y los marcos en los que se engloban los diferentes aspectos de la *performance* (Auslander 2006 y 2021). Auslander anota que, al presenciar una actuación de un músico, no vemos a la persona real, sino una entidad que media entre el músico y el acto de la *performance*. De esta manera, el músico, antes que la propia actuación musical, realiza una *performance* de su propia identidad como músico, la *musical persona*. Para el concepto de marco, se basa en el libro *Frame Analysis* (1974) de Erving Goffman, según el cual, para que una experiencia sea inteligible para nosotros, debe ser percibida a través de un entramado interpretativo. Auslander toma esta teoría y la aplica al fenómeno musical, para explicar la posibilidad de comprender erróneamente una actuación si no se observa desde el marco adecuado. Auslander también trata la importancia del público como parte de la *performance*, dotándolo de un papel fundamental en la configuración identitaria del músico durante la actuación y atribuyendo al público la co-creación de la *musical persona* del artista (Auslander, 2021).

Auslander propone un esquema en el cual la *musical persona* se sitúa en el centro, siendo representada por el intérprete. A su vez, esta persona musical es mediada por la industria musical, así como por elementos como la canción, la música o diferentes narrativas. Esta persona musical puede representar a su vez un personaje, aunque no es una condición obligada. A través de formas de expresión como el gesto, el movimiento,

gestos faciales, el vestuario o el uso del instrumento, el *performer* interactúa con el público en una relación de retroalimentación, en la que la audiencia es tan necesaria para la creación de la estrella como el propio músico. Estas relaciones se incluyen dentro de tres marcos: el marco de convenciones socioculturales, el de convenciones del género musical y el de la *performance* de la música popular. En relación con el estrellato, Auslander propone también que la figura de la estrella de música popular urbana es, a su vez, interpretada por la persona. Esta performance de estrella solo se puede dar, según Auslander, bajo unas circunstancias en las cuales el público y el músico negocian ciertas conveniencias y comportamientos (2021).

METODOLOGÍA Y FUENTES

Este estudio seguirá un enfoque cualitativo y descriptivo. El procedimiento para obtener la información pertinente consistirá en el análisis de revistas especializadas y de publicaciones pertenecientes al rock como *Creem* o *Rolling Stone*, prensa generalista, portadas de discos y grabaciones audiovisuales, así como de los estudios académicos al respecto que han sido citados en el estado de la cuestión.

Para el análisis de las portadas de los discos me basaré en la propuesta multimodal de Machin (2010). A pesar de que en este trabajo no se abarque el aspecto textual, sí es de gran valor el aplicar el enfoque multimodal para generar una capa adicional de complejidad en el análisis y así poder tratar el aspecto visual, que es parte imprescindible de lo que constituye a un héroe de la guitarra. Machin presta atención no solo a los elementos que se muestran literalmente, lo denotado, sino también a las ideas y valores asociados a esa representación visual, lo connotado. Teniendo en cuenta este enfoque, Machin propone tener en cuenta tanto elementos iconográficos (poses, miradas, objetos o configuraciones) como elementos de composición visual (tipografía y color). La combinación de estos recursos semióticos en las portadas de los álbumes permite a los artistas comunicar ideas complejas, conceptos e identidades, lo que es de gran valor para comprender el mensaje que muestran las cubiertas de los discos que incluyen o son protagonizadas por los *guitar heroes*.

Para el análisis particular de la *performance* utilizaré el propuesto por Philip Auslander en su libro de 2021 *In Concert: Performing Musical Persona*. De este libro se

extraen conceptos clave para el análisis del *guitar hero* en los escenarios. He seleccionado para su análisis una lista de videos referentes a momentos emblemáticos protagonizados por varios de los *guitar heroes* más importantes del periodo estudiado en este trabajo. El criterio para elegir estos momentos se ha basado principalmente en que ejemplifiquen de manera clara los elementos que conforman al héroe de la guitarra y, a su vez, que cada vídeo y guitarrista resalten ciertos elementos por encima de los demás que los diferencie entre sí. Es decir, aunque todos presenten ciertos elementos comunes, se destaquen elementos diferentes en cada uno. Los ejemplos analizados son:

- Jimi Hendrix: «Wild Thing (Monterey Pop Festival)» 1967¹.
- Jimmy Page: «Led Zeppelin - Dazed and Confused (Live at The Royal Albert Hall) [Official Video]» 1970².
- Mick Ronson: «David Bowie - Moonage Daydream (Live at Hammersmith Odeon, London)» 1973³ «David Bowie - Time (Live at Hammersmith Odeon, London)» 1973⁴.
- Ace Frehley: «Ace Frehley Guitar Solo from The Midnight Special» 1975⁵.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo se estructura en dos capítulos enmarcados en el período 1966-1977. El primero se centra en el papel de la industria y la prensa musical en la configuración de la figura del héroe de la guitarra a través de portadas, prensa y entrevistas, es decir, la forma en la que figura en el discurso hablado y las representaciones visuales dentro de la industria musical. Por otro lado, el segundo capítulo trata sobre cómo se configura el héroe guitarrístico en directo, prestando especial atención al aspecto performático (gestualidad, interacción con el público y uso del instrumento como extensión del cuerpo), así como a los elementos técnicos y visuales que completan la construcción de la imagen icónica de un *guitar hero* sobre el escenario.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=xVN8_7wVSG0

² <https://www.youtube.com/watch?v=CytJvXbFlKU>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=6pXoQ6iYO1w>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=V1miHXIYz7I>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=6NJ9PrPLBOc>

CAPÍTULO 1. EL PAPEL DE LA INDUSTRIA Y LA PRENSA MUSICALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL *GUITAR HERO*

La industria musical jugó un papel fundamental durante finales de la década de los sesenta y la década de los setenta en la creación de la figura del héroe de la guitarra. Hasta entonces, ciertos guitarristas habían destacado por sus habilidades, su innovación o su sonido, pero no fue hasta aquel momento cuando se comenzó a idolatrar a los guitarristas tanto o más que a los cantantes, quienes previamente acaparaban los focos y miradas tanto de público como prensa.

Entre reputados guitarristas que fueron cimentando el camino antes de 1965 podemos encontrar a Charlie Christian, Les Paul, Chet Atkins, Muddy Waters o Chuck Berry (Waksman 2001). Sin embargo, no fue hasta la irrupción de Jimi Hendrix cuando el *guitar hero* comenzó a ser reconocido como tal. Con la semilla plantada por los anteriores guitarristas mencionados, sumado a la irrupción de Hendrix, germinó finalmente en Jimmy Page como heraldo de la llegada de una oleada de guitarristas que serán idolatrados, incluso en ocasiones endiosados, y en cuya trayectoria la industria musical resultará crucial.

Para ello, la industria y el mundo editorial, abrumadoramente en manos de varones, se valieron de numerosas herramientas para exaltar esta nueva figura que incrementaba su popularidad día a día. Entre estas herramientas se encuentran: la prensa y revistas musicales, las portadas de los discos, la manera en la que figuran en las representaciones visuales, entrevistas y videoclips.

Un *guitar hero* no se trata únicamente de un músico virtuoso, sino que también, como menciona André Millard (2004, 143), es alguien cuya voluntad de experimentar lleva el instrumento a nuevas dimensiones, es imitado y redefine el instrumento, por lo que ya no es exclusivamente un músico, es parte del imaginario popular. Esto significaba que se utilizase como producto, lo que hizo que cada uno se diferenciase de otro no solo musicalmente, sino también estéticamente, dando lugar a un *branding* propio de cada guitarrista. Millard subraya la dimensión heroica de esta figura, la cual abarca una forma de vida y unos valores determinados.

1.1 Representaciones visuales del *guitar hero*

Para poder ser reconocido, un guitarrista debía diferenciarse de los demás de varias maneras. Tener un sonido característico e innovador era sin duda importante; al fin y al cabo, estamos hablando de músicos, por lo que el elemento sonoro de estos guitarristas era muy valioso. Sin embargo, a finales de la década de los sesenta y durante la década de los setenta, la importancia de la representación visual del guitarrista aumentó considerablemente. Tener una poderosa imagen era tan importante como tener un sonido diferente. Como nuevos iconos, estos guitarristas se debían a su público, quienes los idolatraban. Los guitarristas cautivaban al público con su música y su imagen, pero, a su vez, eran los aficionados quienes leían sobre ellos, los escuchaban y los convertían en estrellas.

Cuando pensamos en un guitarrista y su imagen, es difícil no visualizar primero su guitarra. Millard (2004, 145) afirma que el instrumento jugó un papel vital en el mito de estos guitarristas, llegando a formarse una cercana relación física y psicológica entre ambos. También explica como varios guitarristas se referían a sus instrumentos como objetos sexuales femeninos o como se rumorea que Hendrix nunca la perdía de vista e incluso dormía con ella, así como que algunos guitarristas pidieron ser enterrados con sus guitarras. A su vez, la guitarra también era utilizada como herramienta para resaltar las características masculinas y sexuales del guitarrista, entendiendo el instrumento como un elemento fálico. Sumada la tecnología presente en el instrumento y la asociación entre la masculinidad y lo tecnológico, la guitarra devenía en un “tecnofalo” (Waksman 2001, 188). Sin embargo, a pesar de esta asociación entre la guitarra y la figura femenina, resulta llamativo que el instrumento, a su vez, actúe como extensión del propio cuerpo del hombre.

Debido a la importancia que los guitarristas daban a su instrumento y la relación que tenían, es inevitable que fuese una de las partes más importantes de su imagen. Esta relación entre guitarrista y guitarra era tal, que muchos de ellos aparecen en las representaciones visuales muchas veces con su instrumento en mano y es difícil verlos separados de él, como es el caso de Angus Young y su Gibson SG. Además, es fácil reconocer a un guitarrista solo por su instrumento, pues solía vincularse a una guitarra o a un modelo concretos. Ejemplos de estos compromisos serían el ya mencionado Hendrix con su Fender Stratocaster (aunque también usó una Gibson Flying V), Angus Young o

Tony Iommi con su Gibson SG, Brian May con su guitarra hecha por su padre y él, Ace Frehley y Jimmy Page con su Gibson Les Paul o Keith Richards con su Fender Telecaster.

Las guitarras se convirtieron en iconos junto a sus portadores y, en ocasiones, tenían también elementos que las diferenciaban de las demás. Por ejemplo, la Gibson Les Paul de Ace Frehley poseía una tercera pastilla *humbucker*⁶, algo nada frecuente en este modelo. La Gibson SG de Tony Iommi, en lugar de tener una guía en los trastes formada por puntos o rectángulos, utilizaba cruces, algo que se asociaba a su estética y la de su banda Black Sabbath. Brian May poseía una guitarra única, pues la había construido junto a su padre sin tratar de imitar exactamente ningún otro modelo. Otro caso algo diferente es la Gibson SG de Angus Young, que, a pesar de no presentar modificaciones, tenía una icónica forma de cuernos asociada con la imagen de diablo que representa él mismo con sus dedos a modo de cornamenta, o la referencias al infierno con su banda AC/DC.

No obstante, a pesar de ser la guitarra seguramente el elemento más importante del *branding* de un guitarrista, algunos de ellos utilizaban recurrentemente un atuendo o *look* concreto con el que se lo asociaba. Para ejemplificarlo, recurriré a tres guitarristas cuya vestimenta es parte clara de su *branding*: Angus Young, Tony Iommy y Ace Frehley.

Angus Young es reconocido visualmente, además de por su Gibson SG, por su característico uniforme colegial. El uso de esta vestimenta como elemento recurrente en las representaciones visuales ha hecho de él un elemento inseparable en la marca del guitarrista. Además, dentro del mundo competitivo y masculino del rock, el uso de un atuendo colegial, portado por un hombre de baja estatura, parece contradictorio.

⁶ Se refiere a uno de los modelos de pastillas para guitarra eléctrica que usa dos bobinas y produce un sonido diferente a las pastillas simples o *single coil*.

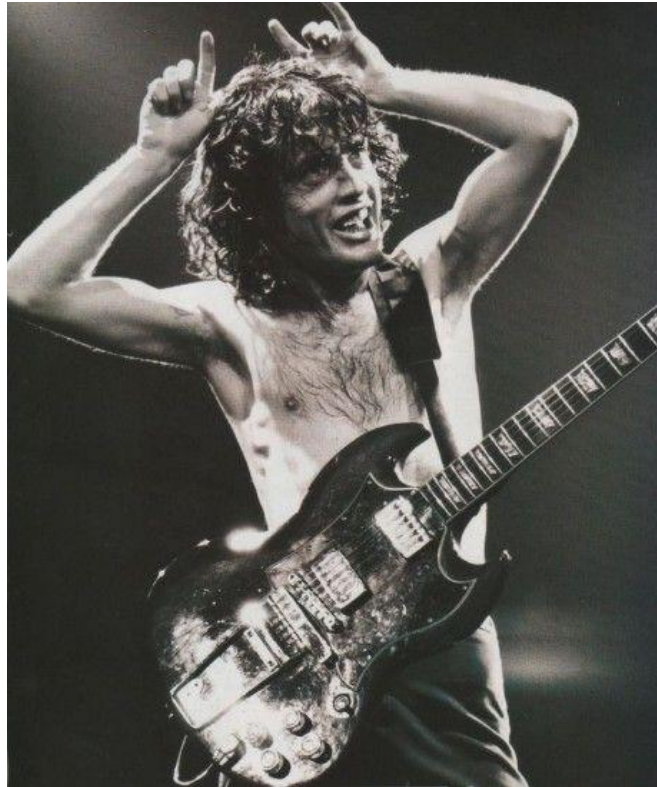


Figura 1. Angus Young con su Gibson SG realizando el gesto de los cuernos. Fuente: Pinterest

Tony Iommi, otro reconocido portador del modelo SG de Gibson, posee un atuendo ligado a su imagen: zapatos, pantalones, camiseta o camisa y chaqueta de cuero, todos los elementos negros, además de un colgante con una cruz de gran tamaño. El conocido como “el padre del heavy metal” y “el rey de las tinieblas” porta en la mayoría de las representaciones visuales este mismo *look*, asociado a la oscuridad y peso de la música que toca. No obstante, esta oscura presencia y aura que rodea a Iommi no tiene que ver con la persona que está detrás, pues como en el caso de Young, se trata parte del *branding* del guitarrista y de la proyección de su *persona* musical, algo que no tiene por qué tener estrecha conexión con la persona real.

Ace Frehley es quizá, de los guitarristas que he mencionado, quien más se asocia a un *look* concreto. Perteneció a la banda KISS, donde los cuatro miembros portaban un atuendo y maquillaje únicos de cada uno, quienes representaban unos personajes concretos. En el caso de Frehley, su personaje se trataba del “Spaceman” o “Space Ace”. Su vestimenta consistía en una malla negra pegada al cuerpo que estaba cubierta por elementos plateados de índole espacial en muñecas, pecho y botas, así como pequeños puntos brillantes alrededor de las mallas simulando estrellas. Sus botas plateadas le

llegaban hasta las rodillas y tenían grandes plataformas, lo que elevaba su estatura y aumentaba su presencia. Por otro lado, su maquillaje consistía en una base blanca que cubría toda su cara junto con unas formas plateadas con puntas situadas alrededor de sus ojos, así como un pintalabios negro. Esta combinación de elementos, junto con su modelo Gibson Les Paul, hicieron que la imagen de Frehley fuera de las más reconocidas en su momento, e incluso un modelo para figuras y juguetes. Al no conocerse la identidad real de Frehley en su momento, esto supuso un mayor impulso para su *branding* como *Spaceman*.



Figura 2. Ace Frehley en *Alive II*. Fuente: Casablanca Records – *Billboard* (1977)

Algunos guitarristas ya habían ganado renombre en la década anterior. Sin embargo, no fueron considerados realmente héroes de la guitarra hasta este momento en el que se comenzó a realzar su figura. Entre estos guitarristas, algunos habían creado ya una marca por la que se les reconocía, como es el caso de Keith Richards. Richards no solía repetir vestimenta, pero sí utilizaba elementos comunes en sus actuaciones, como su

bandana y una ropa excéntrica e informal. Su *branding* estaba relacionado no solo con su imagen, sino también con su comportamiento y su manera de actuar en el escenario. Richards, alcanzó el estatus de *guitar hero* no a través de su técnica, pues no es un reconocido virtuoso, sino por otros elementos mayormente relacionados con sus composiciones, sus actuaciones en el escenario, su personalidad y su *branding*. Es innegable que parte de la marca de Keith Richards se relaciona con el hecho de pertenecer a los Rolling Stones y ser el creador de algunos de sus *riffs*⁷ más memorables, así como Richards es a su vez una gran parte del *branding* de los Rolling Stones.

Como se ha visto en el apartado anterior, cada guitarrista tiene su propia marca de imagen, pero ¿aparece de la misma manera en todas las representaciones visuales? Existen diversos formatos en los que pueden aparecer representaciones de estos héroes de la guitarra: las principales son portadas de discos, imágenes en la prensa o videoclips. La industria musical utilizó principalmente estos medios para aprovechar y explotar la identidad visual de estos guitarristas.

En las portadas de los discos, no era muy frecuente que estuviese el guitarrista líder en solitario o en primer plano, ya que, en caso de aparecer, solían hacerlo junto al resto de la banda. Sin embargo, existen portadas en las que los guitarristas obtienen el protagonismo y son representados como el principal foco de atención. Por ejemplo, en la figura 3, puede verse a Jimi Hendrix en el centro con una indumentaria hindú, mientras que a sus costados se encuentran los otros dos miembros de la banda y los avatares de Visnú.

Al analizar una portada, se debe prestar atención no solo a lo que se muestra literalmente (denotación), sino también a las ideas y valores asociados a esa representación (connotación) (Machin 2010, 35-36). El elemento con mayor protagonismo es el propio Hendrix, presentado en el centro y al frente de la portada. El color también actúa como elemento esencial de la portada, pues se juega con un contraste de tonos cálidos en la parte superior con los fríos en la inferior. Sin embargo, si se centra la atención en la figura de Hendrix, la portada tiene una gran carga connotativa en lo referente a su figura.

⁷ En el jazz, blues y música popular, se trata de un ostinato melódico corto que puede repetirse intacto o variarse para adaptarse a un patrón armónico subyacente (Sadie, 2001).

La música de Hendrix mezclaba elementos del blues y el rock con lo psicodélico y en ocasiones lo espiritual, algo que hizo que su figura y sus actuaciones se rodeasen de un aura mística. Esta portada enfatiza ese elemento espiritual de Hendrix, representándolo junto con los avatares de una de las deidades más importantes del hinduismo. Esta asociación de Hendrix con Visnú lo está equiparando a una deidad, alzando por tanto su figura a lo más alto. Por tanto, Hendrix no es un guitarrista cualquiera, es un *guitar hero*.

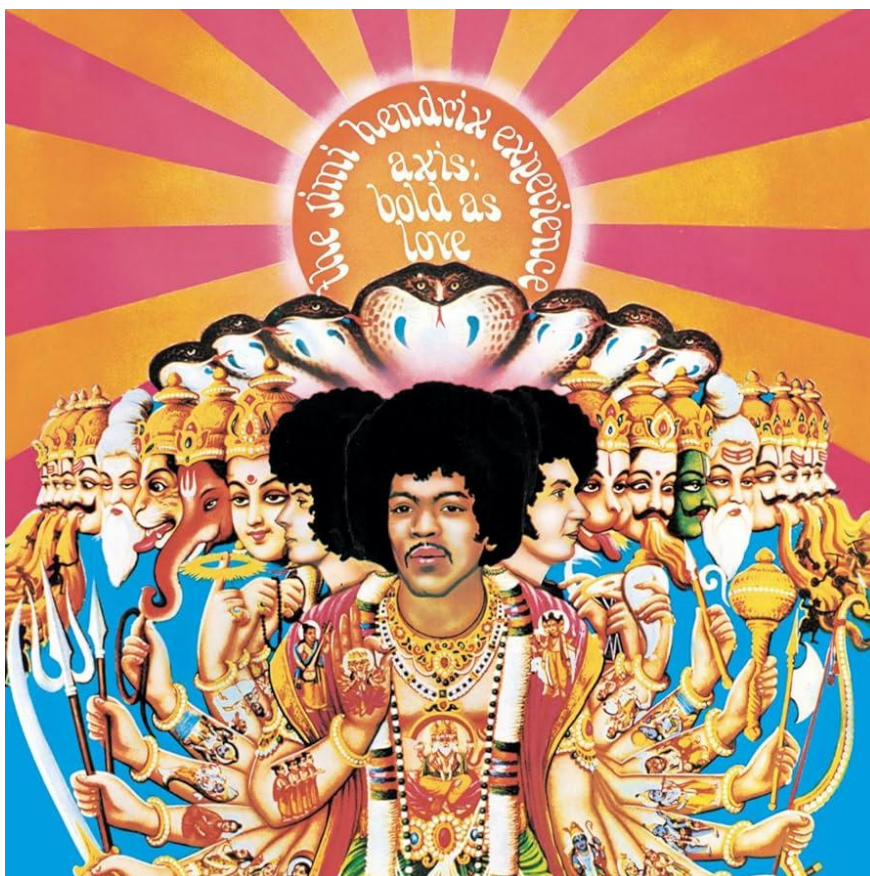


Figura 3. Portada del álbum *Bold as Love*. Autores: Roger Law and Karl Ferris (1967)

Otra portada protagonizada por un guitarrista es la que puede verse en la figura 4, donde Angus Young, guitarrista de la banda AC/DC, aparece con su característico uniforme escolar y su guitarra SG, la cual aparece partida por la mitad, todo esto mientras él es “atravesado” por un rayo.

Quizá la característica que más destaca de esta portada es la pose y la actitud que transmite Young, ya que aparece sacando la lengua, con una mirada fija en el espectador y una postura que se aleja de lo serio. Estos elementos no están escogidos al azar, pues, retomando el método de análisis propuesto por Machin (2010), la pose y la mirada se

utilizan como métodos expresivos en las portadas de los álbumes. En el apartado en el que trata la mirada, Machin afirma que los ojos dirigidos al espectador hacen que este se sienta en cierta manera reconocido por quien aparece en la portada, estableciendo una suerte de relación entre ambos. Este reconocimiento por parte de Young hacia el espectador refuerza esa conexión héroe-público en la que el seguidor se ve reflejado en el guitarrista que idolatra y a quien quiere imitar.



Figura 4. Portada del álbum *High Voltage*. Fuente: ATCO (1976)

La postura y el gesto son importantes también a la hora de transmitir un mensaje. En este caso, parece claro: este héroe de la guitarra es un gamberro. A pesar de ser un mensaje en principio poco apelativo para el público general, es necesario conocer el contexto de la escena del rock en ese momento, pues la irreverencia se consideraba un

rasgo atractivo, especialmente entre los jóvenes, quienes eran los principales consumidores de esta música.

Machin también señala la importancia de los objetos, en este caso, la guitarra rota. Una vez más, la marca del guitarrista se ve reforzada apareciendo con su instrumento. En este caso, a pesar de ser una guitarra falsa, cumple la función de transmitir irreverencia, incluso una pequeña parte de violencia, pues al portar Young la guitarra, se puede interpretar que fue el mismo quien la rompió.

Estos ejemplos muestran cómo dos portadas, con un guitarrista como foco, pueden transmitir ideas completamente diferentes. Sin embargo, no todas las representaciones visuales muestran a los héroes de la guitarra de la misma manera. Las portadas pueden ser dibujadas o trabajadas, pero en ocasiones se recurre a fotografías espontáneas para representar a los guitarristas, como suele ser el caso de las revistas.

La figura 2 (página 21) pertenece a la página 52 de la revista *Billboard*, publicada el 17 de diciembre de 1977. En esta página aparecen los miembros de KISS en diferentes recuadros, cuyas imágenes parecen corresponder a pósteres. Cada miembro es representado de manera diferente, resaltando ciertas cualidades de cada uno. Sin entrar en detalles, pero por establecer una pequeña comparativa, Peter Criss, el batería del grupo, aparece sentado y tranquilo con un micro en mano, probablemente cantando “Beth”, una balada de éxito de la banda, mostrando su lado más sensible. Gene Simmons, el bajista, aparece con una pose victoriosa, lleno de sangre y con su bajo colgado, mientras Paul Stanley, el *frontman* del grupo, aparece en una pose seductora. Ace Frehley, el *guitar hero* de KISS, aparece torsionado hacia atrás mientras su guitarra echa humo. Simmons y Stanley proyectan una imagen más asociada a la masculinidad y la sexualidad respectivamente. Sin embargo, en este caso, Ace Frehley parece ser representado de una manera más centrada en su guitarra y su actuación como guitarrista, aparentemente sin realzar estos rasgos de sexualidad y masculinidad.

No obstante, sí se aprecian elementos asiduos al héroe guitarrístico, pues Waksman (2001) trata el despliegue físico y la tecnología como dos elementos asociados a la masculinidad, sexualidad y a la naturaleza del *guitar hero*. En la figura 2 (página 15), la posición torcida de Frehley a la vez que sujeta su guitarra mientras está elevado por sus enormes botas, denota un despliegue físico que puede apreciarse incluso en una imagen estática. Por otro lado, se puede establecer una relación a la tecnología con su guitarra

echando humo con un espectáculo pirotécnico, lo que hace que su instrumento parezca una herramienta tecnológica más allá de lo musical.

La figura 5 muestra la portada de la revista *Creem* en febrero de 1975. Está protagonizada por Jimmy Page, uno de los guitarristas más importantes del momento y que encarnaría muchos de los elementos que conformarían el *guitar hero*. Page aparece representado en la portada como una enorme figura, con una foto tomada en contrapicado, lo que hace que la perspectiva haga creer que la figura es mucho más grande, mostrarlo con fuerza y en un plano superior al nuestro. Además, aparece sin mirar a cámara, lo que, si aplicamos el análisis de la mirada en las portadas de Machin (2010, 41), se puede interpretar como una elección en la que se nos invita a imaginar en qué está pensando. Esta imagen refuerza la narrativa en torno a Page como genio creador. Por otra parte, en la foto escogida por la revista, Page está con la camiseta desabrochada mostrando el pecho, otra manera de representar la masculinidad y el erotismo del guitarrista. En primer plano se observa su Gibson Les Paul, la cual aparece sujetando con ambas manos. Este primer plano de la guitarra refuerza la idea de Waksman sobre la guitarra como elemento fálico. Por otro lado, los colores escogidos son todos cálidos, por lo que sirven a la narrativa de la exaltación sexual asociada con estos guitarristas.

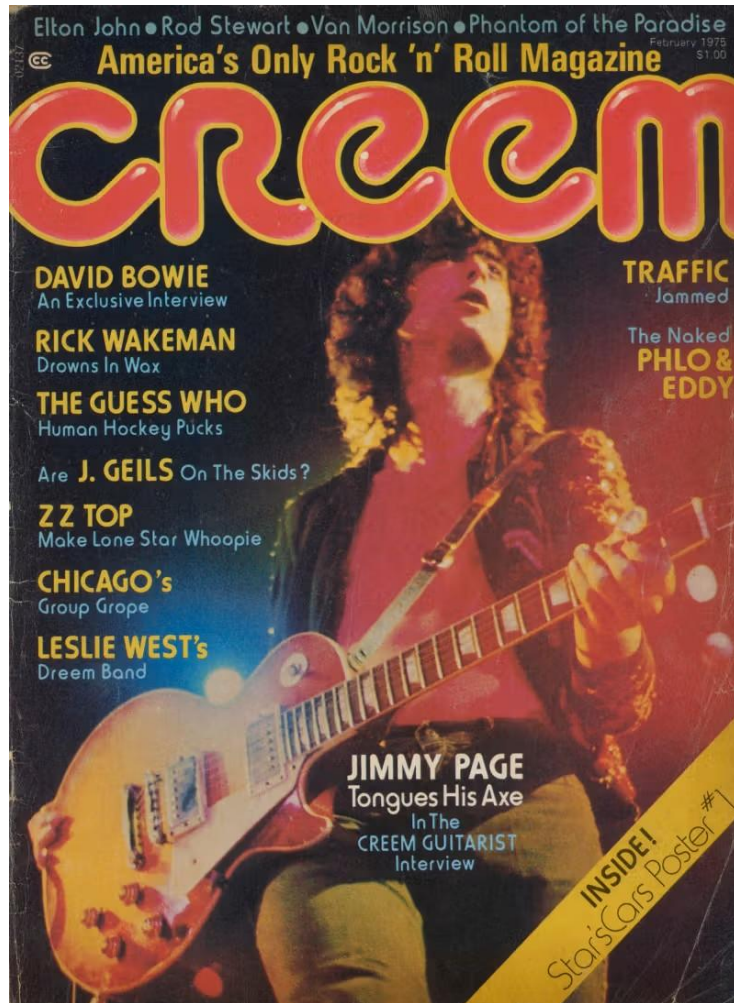


Figura 5. Jimmy Page en la portada de la revista *Creem*. Fuente: *Creem* (1975)

Varios de los elementos mencionados en la portada de Page son aplicables a la portada que aparece en la figura 6. En este caso, es protagonizada por Jimi Hendrix, quien aparece con su guitarra al frente. Para Waksman (2001), Hendrix fue de muchas maneras el arquetipo sobre el que se constituyó el héroe de la guitarra. Ello conllevaría características ya mencionadas como la masculinidad y el género, pero, en el caso de Hendrix, se añade el factor racial. No obstante, en el caso de la portada, los elementos más destacados son los gestos faciales de Hendrix y el uso muy explícito de la guitarra como elemento fálico. Waksman también reflexiona sobre la importancia de los gestos y el lenguaje corporal de Hendrix a la hora de construir su figura. La guitarra como elemento fálico en Hendrix es algo que Waksman (2001) considera tan importante para la creación de su figura como su música. Por otra parte, la gestualidad facial de Hendrix en la portada de la figura 6 se añade a los elementos que realzan ese carácter sexual.



Figura 6. Jimi Hendrix en la portada de la revista *Rolling Stone*. Fuente: *Rolling Stone* (1968) nº 7

1.2 El guitar hero en el discurso escrito

El héroe de la guitarra no aparecía únicamente representado en revistas y portadas. Para ensalzar sus figuras, era necesario para la industria y la prensa crear una narrativa en torno a estos guitarristas, así como publicar entrevistas que los acerquen al público y den a conocer aspectos del músico que no pueden verse en directo o en representaciones visuales.

Sin embargo, la recepción inicial por parte de la prensa fue generalmente negativa. Uno de los casos más relevantes fue el de Jimi Hendrix, pues la prensa británica como la se refirió a la banda en términos negativos, llegando incluso a insultar a los miembros del grupo. La propia revista *Time* publicó un artículo en el cual se critica la actitud sugerente

y erótica de Hendrix en el escenario con su guitarra y el cómo se dirigía al público con esta actitud (Waksman 2001, 199).

Esta reacción inicial de la prensa pudo ser propiciada por el desconocimiento en el momento de la figura del *guitar hero*, pues Hendrix revolucionó el panorama musical no únicamente con sus habilidades musicales, sino también con su *performance*. El contraste de Hendrix con los guitarristas anteriores pudo provocar esas reacciones negativas por parte de la prensa, algo que Waksman (2001) evidencia en el capítulo «Black Sound, Black Body: Jimi Hendrix, the Electric Guitar, and the Meanings of Blackness».

No obstante, algunos autores, como Frank Zappa, divulgaron ciertos elementos de Hendrix desde un punto de vista alternativo, obteniendo algunas características clave de la atracción que generaría un héroe de la guitarra tanto en el público femenino como masculino. Sin embargo, lo relevante es la dicotomía propuesta por Zappa entre el atractivo sexual de Hendrix y su atractivo musical, pues para él, Hendrix gustaba a las chicas porque era sexy y a los chicos porque era un gran músico (Waksman 2001, 192). Ciertamente, se trata de una reducción misógina sobre los gustos de las personas de la época. Sin embargo, Zappa ya era consciente del atractivo que supone para el público la actitud erótica y el uso sexual de la guitarra eléctrica de Hendrix en el escenario. Su música era innovadora y popular, pero su atractivo sexual y su despliegue de masculinidad significaron un atractivo aún mayor para el público. Para Waksman, Zappa sugiere un grado de homoerotismo por parte del hombre blanco, quienes desean la sexualidad del hombre negro (Waksman 2001, 193).

Esta sexualidad del hombre negro vista como una amenaza para el hombre blanco, es tratado también por autores como Franz Fanon (Waksman 2001, 192). La consagración de Hendrix como *guitar hero*, a pesar de las cuestiones raciales de la época, fue una novedad. Sin embargo, la gran mayoría de guitarristas aclamados por la prensa en los siguientes años serían hombres blancos, quienes mantendrían la exaltación de la masculinidad y en ocasiones también de la sexualidad.

Uno de los rasgos intrínsecos a esta masculinidad exaltada es la competición entre semejantes. Surge por tanto la necesidad de comparar a unos guitarristas con otros, ver quién es más popular, más virtuoso o atractivo. Y es que, de esta manera, se creó una

nueva jerarquía de logros masculinos, propiciada en gran medida por encuestas realizadas por las revistas (Waksman 2001, 252).



Figura 7. Página de la revista *Melody Maker* en la que se incluyen diferentes resultados de encuestas, entre ellas, la de mejor guitarrista. Fuente: *Melody Maker* (1978).

Como se puede observar en las figuras 7 y 8, en la década de los setenta era frecuente entre las revistas musicales agregar apartados de votaciones en distintas áreas de la música popular urbana. Entre estos apartados se encuentran el de mejor guitarrista del momento. Los guitarristas entrevistados por la revista *Guitar Player* durante la década de los setenta solían lamentarse del énfasis de estas revistas en la técnica y que habían convertido la música en un concurso para ver quién tocaba más rápido, ruidoso o preciso (Waksman 2001, 252)

Sin embargo, estas votaciones populares no fueron algo exclusivo de la década de los setenta, pues Waksman (2001, 277) afirma que Charlie Christian ya había logrado ser el guitarrista de jazz más votado desde 1939-1941. Waksman también comenta que en

1980 la revista *Guitar Player* publicó su primera encuesta sobre guitarristas, en la cual Jimi Hendrix ganó mejor guitarrista de rock y Chet Atkins de country.

Por otra parte, este tipo de encuestas y clasificaciones siguen realizándose aún a día de hoy, enfrentando aún el dilema que persistía sobre quién es el mejor guitarrista y como juzgarlo: ¿virtuosismo?, ¿originalidad? Waksman remite al libro de Frith *Performing Rites*, publicado en 1996, donde Frith sugiere que estos rankings no tratan de elevar la música popular al arte elevado, sino de *sugerir*, por lo que estos procesos de juicio y evaluación operan en las audiencias entre un amplio rango de materiales culturales, lo que convierte estos procesos en una herramienta clave en la manera en la que los productos culturales y artísticos pasan de ser objetos aislados a estar socialmente incorporados.

BEST LIVE ACT 1. Kiss 2. The Who 3. Winger 4. The Tubes 5. Rolling Stones 6. Led Zeppelin 7. Blue Oyster Cult 8. Genesis	BEST KEYBOARDS 1. Keith Emerson 2. Rick Wakeman 3. Patrick Moraz 4. Elton John 5. John Paul Jones 6. Ron Mael 7. John Hammond 8. Larry Fast 9. Ray Buzze	BEST MISCELLANEOUS INSTRUMENTALIST 1. Mike Oldfield (Everything) 2. Ian Anderson (Jethro Tull) 3. Eric Burdon (The Animals) 4. Steve Wonder (Shadows) 5. George Harrison (Blood & Fire) 6. Todd Rundgren (Studio) 7. Peter Frampton (Talking) 8. Jim Dandy Mangrum (Washburn) 9. Dan McCafferty (Bluesmen)	BEST NEW CANADIAN BAND 1. Moxie 2. Hanoi (Ed. note: Not a Canadian band, Hanoi is from Seattle) 3. Max Webster 4. Symphonic Slam 5. Wicked 6. Triumph 7. Kix 8. FM 9. Corfield Band 10. Goats
BEST MALE VOCALIST 1. Robert Plant 2. Rod Stewart 3. Freddie Mercury 4. Paul McCartney 5. Peter Dinklage 6. Jon Anderson 7. Steve Wonder 8. David Bowie 9. Roger Daltrey 10. Peter Gabriel	BEST BASSIST 1. Chris Squire 2. Paul McCartney 3. John Entwistle 4. Geddy Lee 5. Gene Simmons 6. John Paul Jones 7. Carmine Appice 8. John Wetton 9. Mike Keneally 10. Sal Misita	BEST DRESSED ROCKER 1. Gene Simmons 2. David Bowie 3. Rod Stewart 4. Steven Tyler 5. Elton John 6. Peter Frampton 7. Paul Smith 8. Brian Ferry 9. Mick Jagger 10. Lou Reed	BEST CANADIAN ALBUM 1. The Whole World's A Stage (Rush) 2. 2112 (Rush) 3. Broken Cammings 4. Summer's Dream 5. Garden Lightfoot 6. Mary II (Moxie) 7. Redwood (Murray McLaughlin) 8. Steamboat Annie (Hanoi) 9. Symphonic Slam (Symphonic Slam) 10. The Whole World's Going Crazy (April Wine)
BEST FEMALE VOCALIST 1. Linda Ronstadt 2. Patti Smith 3. Janis Mitchell 4. Phyllis Sney 5. Olivia Newton-John 6. Ann Wilson 7. Cherie Curry 8. Christine McVie 9. Karen Lawrence 10. Helen Reddy	BEST DRUMMER 1. Keith Moon 2. John Bonham 3. Neil Peart 4. Carl Palmer 5. Peter Criss 6. Bill Bruford 7. Paul Thompson 8. Phil Collins 9. Joey Kramer 10. Adam Boulton	BEST PRODUCER 1. Jimmy Page 2. Bob Ezrin 3. Jack Douglas 4. Alan Parsons 5. Todd Rundgren 6. George Martin 7. David Bowie 8. Ken Scott 9. Roy Thomas Baker 10. Jeff Lynne	BEST CANADIAN MALE VOCALIST 1. Gordon Lightfoot 2. Burton Cummings 3. Geddy Lee 4. Alan Vanada 5. Buzz Shannon 6. Murray McLaughlin 7. Neil Young 8. Dan Hill 9. Mike Lalonde 10. Kim Mitchell
BEST R&B VOCALIST 1. Steve Wonder 2. Mick Jagger 3. George Benson 4. Bob Marley 5. David Byrne 6. John Mayall 7. Bob Dylan 8. Rod Stewart 9. Eric Burdon 10. Peter Wolf	BEST HORN MAN 1. Chuck Mangione 2. Andy Mackay 3. Tom Scott 4. Clarence Clemons 5. David Bowie 6. Lee Loughridge 7. Bobby Keys 8. John Farnham 9. Jim Horn 10. David Sanborn	BEST NEW GROUP 1. Boston 2. Rush 3. Ramones 4. R.C. & The Sunshiner 5. Led Zeppelin Band 6. Bee Gees 7. Rolling Stones 8. Aerosmith 9. Soma Yamashita 10. Blue Oyster Cult	WORST CANADIAN BAND 1. BTO 2. Rush 3. Moxie 4. Samson 5. Deja Vu 6. Utopia 7. Thrall 8. Wild Cherry (Ed. note: Not a Canadian band) 9. Bryan 10. Sweet Blindness
BEST R&B GROUP 1. Spinners 2. Earth, Wind & Fire 3. Rolling Stones 4. Ohio Players 5. Wonderlove 6. The Winstons 7. John Mayall 8. Clous Bay Band 9. Madeline Turner 10. Ramones	BEST GROUP 1. Led Zeppelin 2. Genesis 3. Rush 4. Rush 5. Electric Light Orchestra 6. The Who 7. Rolling Stones 8. Queens 9. David Sanborn 10. Supertramp	WORST GROUP 1. The Bay City Rollers 2. Kiss 3. Ramones 4. R.C. & The Sunshiner 5. Led Zeppelin Band 6. Bee Gees 7. Rolling Stones 8. Aerosmith 9. Soma Yamashita 10. Blue Oyster Cult	BEST CANADIAN FEMALE VOCALIST 1. Janis Mitchell 2. Anne Murray 3. Ann Wilson 4. Carole Pope 5. Charley Brown 6. Sylvia Tyson 7. Shirley Eklund 8. Nancy Wilson 9. Sharon Jackton 10. Geddy Lee
BEST GUITARIST 1. Jimmy Page 2. Jeff Beck 3. Alex Lifeson 4. Frank Zappa 5. Steve Howe 6. Ritchie Blackmore 7. Peter Townshend 8. Rick Derringer 9. Paul McCartney 10. The Who	BEST SONGWRITER 1. Paul McCartney 2. John Lennon 3. Ron Mael 4. Robert Plant 5. Roger Waters 6. David Bowie 7. Neil Peart 8. Steve Wonder 9. Peter Frampton 10. Jon Harris	WORST NEW GROUP 1. The Bay City Rollers 2. Ramones 3. The Runaways 4. Rick Derr And His Cast Of Idiots 5. Sylvers 6. Wild Cherry 7. Artful Dodger 8. Parliament 9. Lyrix 10. Starband Vocal Band	BEST CANADIAN BAND 1. Rush 2. Moxie 3. BTO 4. Hanoi (P) 5. Max Webster 6. April Wine 7. Symphonic Slam 8. Harmonium 9. The Band 10. Rough Trade

Figura 8. Página de la revista *Cheap Thrills* en la que se incluyen diferentes resultados de encuestas, entre ellas, la de mejor guitarrista. Fuente: *Cheap Thrills* (1976).

Otro de los métodos utilizados por la industria para promover a los guitarristas fue su aparición en entrevistas, que solían publicarse en medios audiovisuales, generalmente programas televisivos dirigidos por un presentador. Este formato permitía al guitarrista mostrarse de una manera diferente a otras representaciones visuales, normalmente de una manera más humana o cercana al público y donde podría expresarse cómodamente y explicar su punto de vista respecto a los temas tratados en la entrevista. De esta manera,

las preguntas realizadas no solían comprometer a la persona entrevistada, sino más bien acercar sus inquietudes y opiniones al público.

Algunas entrevistas, como la realizada por KISS en *El Show de Tom Snyder*⁸ y la realizada por Jimmy Hendrix en *El Show de Dick Cavett*⁹, revelan ciertas características de interés para este proyecto. Por ejemplo, en la entrevista realizada a KISS, se observa a Ace Frehley junto con el resto de los miembros de la banda vestidos y maquillados como si fuesen a dar un concierto. De esta forma, Frehley mantiene su imagen y su marca de *guitar hero*, lo que hace que a pesar de ser representado de una forma natural y con humor en la entrevista, se le siga asociando a su personaje “Space Ace”. Esto genera una dicotomía entre la *musical persona* de Ace Frehley y su persona real, ya que, como mencionaba, sigue vestido del personaje, pero el público percibe un contraste entre las expectativas previas e idílicas que tenían del personaje con la persona real.

Por otro lado, en la entrevista a Jimi Hendrix, también se observa al guitarrista vestido con unas prendas poco convencionales, acercándose a la rama psicodélica de su música. En esta entrevista también se produce esa dicotomía entre las expectativas y la realidad, pues Hendrix ya en el momento era considerado uno de los mejores guitarristas y poseía un gran número de seguidores que lo idolatraban. Sin embargo, en la entrevista se muestra a un Hendrix muy humano, tratando temas como los nervios y la presión al tocar delante de tantas personas, así como mostrando una faceta humorística e incluso reflexiva. Además, Hendrix rehúye de ese título de mejor guitarrista, algo que confronta la expectativa de sus seguidores.

Retomando la entrevista a KISS, también se tratan temas sobre las expectativas del público en sus actuaciones. Esta entrevista, como menciono anteriormente, se produce de manera muy dinámica y entretenida, especialmente gracias a las intervenciones de Frehley, lo que descubre a los seguidores una faceta diferente sobre su ídolo y permite que conecten más con la personalidad del guitarrista más allá de sus expectativas.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fwSClSe5uy8>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=VGf9PTYyJ4A>

2. EL *GUITAR HERO* EN EL ESCENARIO

A pesar de la importancia de la industria para promocionar e impulsar la imagen y carrera de estos guitarristas, la manera en la que actuaban y se mostraban en los escenarios también fue un elemento clave en la configuración de su figura.

Estos elementos están principalmente relacionados con el concepto de la *performance* en vivo. Las interpretaciones en directo suponen aspectos relacionados con la corporalidad, gestualidad, el sonido y el dominio del instrumento. Otra relación intrínseca a las interpretaciones en directo es la relación entre el público y el guitarrista, mediada por múltiples factores y en la que el propio guitarrista actúa como mediador con la audiencia y la industria.

Para entender el análisis correctamente, se deben de tener en cuenta los marcos que engloban la actuación. A partir del concepto de marco de Gregory Bateson, Auslander desarrolla su teoría sobre la *persona* musical.

En este capítulo se desarrollan y expanden las ideas de Auslander sobre las *musical personae* aplicadas a ciertos casos de estudio, así como otros elementos de importancia como el sonido, distorsión y ruido, tratados por autores como Waksman o Fast. Estos casos de estudio consisten en diferentes fragmentos de héroes de la guitarra actuando en directo. Para su selección, seleccioné actuaciones que reflejen de manera clara los elementos del *guitar hero*. Cada vídeo enfatiza algún elemento más que otro, lo que me permite incidir y abordar ese elemento concreto de manera más extensa.

Debido a que en la década de los setenta comenzaron a surgir numerosos guitarristas de renombre, la selección se torna compleja, por lo que numerosos guitarristas importantes en la creación del *guitar hero* no aparecen en los ejemplos.

2.1 Rito y mito en el escenario: nace el *guitar hero*

Auslander (2021, 19) afirma que la música debe ser vista como algo inseparable de la interpretación, algo que Jimi Hendrix supo trasladar muy efectivamente en sus actuaciones, pues es recordado como uno de los músicos más cautivadores en vivo (Waksman 2001, 168). Y es que, a la hora de hablar de *guitar heroes*, resulta imposible

no mencionar a Hendrix, pues su influencia sobre los demás guitarristas fue notoria. Además, debido a la importancia de sus aportaciones y sus actuaciones en directo, fue un ejemplo a imitar por muchos otros, de modo que puede ser considerado el primer héroe de la guitarra.

Sin embargo, la figura de Hendrix está envuelta en un halo de misterio y épica debido al virtuosismo y comportamiento que se le atribuyen. Hendrix fue un pionero en numerosos aspectos, pero a su vez esto supuso que muchos guitarristas sintiesen que no podían alcanzar a Hendrix, un reto para su talento y masculinidad (Waksman 2001, 189-190). Por otra parte, su figura fue altamente racializada y sexualizada por parte del público blanco y la prensa (Waksman 2001). Para entender la figura de Hendrix y sus *performances*, analizaré su actuación del tema “Wild Thing” en 1967, durante la el Monterey Pop Festival¹⁰.

Desde el minuto 00:00 hasta el 1:19, Hendrix explora las capacidades sonoras del ruido, pues juega con el propio acople del sonido y la palanca *whammy*¹¹ de la guitarra, todo esto a la vez que sujeta su instrumento en diferentes posiciones, completamente alejadas de la forma convencional de tocarlo. Durante este segmento, Hendrix también utiliza una serie de notas musicales ligadas que se ven desvirtuadas por el uso de la palanca *whammy*. Destaca como, en el mismo inicio del video, Hendrix realiza un gesto de gran relevancia: se señala los oídos y luego señala al público. Este gesto puede interpretarse como una invitación directa al público para que presten atención auditiva a lo que va a tocar inmediatamente. Esta invitación, en relación con la teoría de Auslander, debe entenderse dentro de su marco correspondiente. Hendrix confía en que el público de su concierto conoce el marco del género rock, a la vez que son conscientes de las convenciones performativas de Hendrix. De esta manera, el artista negocia con su audiencia de forma directa a través de un sencillo gesto.

El uso deliberado del ruido y los trucos mencionados eran una de las maneras de mostrar su habilidad como intérprete y *showman*, así como su maestría con el instrumento (Waksman 2001, 7). Sin embargo, no es una utilización meramente performática del ruido, pues Waksman trata, basándose en las ideas de Attali, como el ruido adquiere un

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=xVN8_7wVSG0

¹¹ La palanca *whammy* es un complemento que incluyen ciertos modelos de guitarra. Esta palanca va unida al puente y, mediante su utilización, se altera la altura de la nota. Esta palanca puede utilizarse también para generar un efecto de *vibrato* en la guitarra.

nuevo significado con la llegada de la guitarra eléctrica. De esta manera, se produce una reorganización de la práctica musical mediante la cual se buscan estos nuevos efectos (2001, 12). Hendrix fue un pionero en el uso de efectos de sonido que modificaran la señal de la guitarra para generar aún más distorsión y ruido.

Sin embargo, algunos guitarristas de blues anteriores habían comenzado a experimentar con la distorsión y los acoples antes que Hendrix, convirtiendo un ruido indeseado en algo controlado por el músico (Waksman 2001, 139). De esta manera, es el guitarrista quien domina la tecnología. Waksman afirma que la tecnología se relaciona generalmente con la masculinidad. Tomando esta idea de Waksman sobre lo tecnológico como interés masculino, el uso controlado del ruido y de la distorsión supone una victoria del hombre sobre lo tecnológico, una forma de dominarlo.

Por tanto, la manera de Hendrix de manipular estas nuevas tecnologías de distorsión y ruido, además de una manera de reafirmar su control sobre el instrumento y el sonido, lo convirtieron en una suerte de “mago” de la guitarra. Tanto es así, que comentaba como su música y el uso de estos sonidos podía hipnotizar a las personas y entrar en sus subconscientes, en una suerte de “iglesia eléctrica” (Waksman 2001, 170), algo que no hizo sino realzar el misticismo en torno a la figura de Hendrix.

Desde el minuto 1:19 hasta el 2:49, Hendrix interpreta junto a su banda una versión de la canción “Wild Thing” de The Troggs. Esta versión utiliza un ritmo marcado y con notable distorsión, una de las principales diferencias con la versión original. En este fragmento se observan cualidades típicas de la *musical persona* de Hendrix a través de numerosos gestos faciales y movimientos marcados mientras toca y canta.

A partir del minuto 2:49 comienza el solo de guitarra, uno de los momentos que todos los fans esperan en los conciertos de Hendrix, pues es entonces cuando él despliega una mayor variedad de técnicas y trucos en la guitarra. Además de estas técnicas, sus solos eran considerados en su momento como pasajes de gran virtuosismo, alejados del alcance de la mayoría de los guitarristas. Uno puede pensar que durante el solo, Hendrix dedicaría la mayor parte de la atención a tocar su instrumento. Sin embargo, él hacía algo que influyó profundamente en gran parte de los *guitar héroes* que vendrían después: Hendrix no se dedicaba exclusivamente a tocar pasajes virtuosos, lo hacía mientras realizaba un gran repertorio de movimientos físicos, lo cual dificultaba aún más la interpretación de estos pasajes.

Esta manera de actuar durante el solo de guitarra se convirtió en un elemento que calaría en otros tantos guitarristas, pues ya no se trataba solo de ejecutar un pasaje musical; el público del momento había generado ciertas expectativas respecto al solo de guitarra, no querían escuchar solamente el pasaje musical, querían ver a su héroe interpretarlo de una forma memorable. Por supuesto, como apuntaba Auslander, es necesario comprenderlo dentro del marco del género rock, pues las expectativas del público que asiste a un concierto de jazz no son las mismas. En ese otro contexto, el público no espera que el guitarrista realice acrobacias mientras toca el solo de guitarra.

Retomando la interpretación del solo de Hendrix, cabe destacar otro de los elementos importantes de los solos de guitarra de este momento: muchos eran improvisados o improvisaban variaciones sobre el original. El solo de Hendrix en este caso era completamente improvisado, o al menos daba esa impresión, pues no sigue en absoluto las notas de la canción original.

El solo comienza con Hendrix interpretando una serie de notas ligadas con una sola mano mientras alza en el aire la otra. Posteriormente, en el minuto 3:05, Hendrix procede a tirarse de rodillas al suelo e incluso dar una voltereta en el suelo, todo esto mientras sigue tocando el solo. En este momento, cuando Hendrix tiene la guitarra entre sus piernas mientras está tirado de rodillas, se observa una pose en la que la guitarra actúa completamente como un elemento fálico. Todo este despliegue físico y de técnica, reafirma la teoría de Waksman como una forma de expresar la masculinidad del intérprete. Estos gestos no son únicamente trucos sin valor, pues su realización es capaz de cambiar la percepción de la audiencia respecto a lo que está sonando, cambiando la manera en la que la nota suena en la cabeza de quien lo escucha (Auslander 2021, 42).

Si realizamos una escucha detallada del solo de guitarra, encontramos que Hendrix tiene algún pequeño “error” respecto a la técnica, si es que podemos hablar de error en un solo improvisado, y teniendo en cuenta el ya mencionado tema del control de la disonancia. Sin embargo, Hendrix compromete parte de la “limpieza” en la ejecución a cambio de una *performance* mucho más visual, dando lugar a una actuación que combina tanto despliegue técnico como escénico. Esta dualidad visual y sonora es a lo que autores como Machin, Auslander, Kress o van Leeuwen se refieren como multimodal, de manera que el elemento sonoro contribuye a la percepción del visual y viceversa.

El solo finaliza en el minuto 3:37, cuando Hendrix retoma la canción. No obstante, sigue realizando numerosos trucos con su guitarra, como tocar la guitarra por detrás del cuerpo mientras sigue cantando, no solo para cumplir las expectativas del público, sino para llevarlo un paso más allá. Todos estos elementos a la hora de tocar la guitarra son una de las formas que Hendrix tenía de representar su *persona* musical.

La interpretación de esta canción puede entenderse como aquello a lo que Waksman se refiere como *crossover*, debido al éxito que Hendrix como músico negro tuvo en el público blanco. Además, en su versión desvirtúa la canción de una banda de músicos blancos. Waksman, basándose en el estudio de Henry Louis Gates, interpreta estas actuaciones de Hendrix como una manera de *signifyin(g)*, pues a través de estas versiones mediante las cuales toma una canción de un grupo blanco y las reinterpreta, Hendrix, como músico negro, puede desafiar las formas estéticas culturalmente dominantes (Waksman 2001, 204).

A partir del minuto 5:00 comienza uno de los momentos más memorables de la carrera de Hendrix. Comienza una vez más a jugar con la disonancia, acoples, ruido y distorsión. Hendrix se posiciona voluntariamente mirando hacia el enorme amplificador de guitarra, llegando incluso a frotar la guitarra contra él. El hecho de posicionar la guitarra mirando al amplificador hace que el sonido emitido se filtre en las pastillas de la guitarra, generando un acople aún más acentuado, que se retroalimenta constantemente. También se escucha como utiliza la palanca *whammy* para generar un sonido aún más desvirtuado. Una vez más, Hendrix demuestra su dominio y control total sobre los aparatos electrónicos y la tecnología.

Este dominio no solo se trata de una manera de sumisión de la tecnología a Hendrix, pues, como he comentado en el capítulo anterior, la guitarra se entiende como una extensión más del cuerpo del guitarrista, aquello que Waksman denomina tecnofalo. Sin embargo, para el análisis de la escena que viene a continuación, sugiero entender la guitarra como un ser asociado a Hendrix, eliminando la connotación fálica al instrumento y atribuyéndole el sentido de la guitarra como entidad propia, como era el caso de la guitarra de B.B. King, que él llamaba Lucille.

En el minuto 5:34, Hendrix procede a tirarse de rodillas mientras descuelga y lanza al suelo su guitarra. A pesar de estar desprovisto de su instrumento, el ruido continúa, pues la guitarra sigue enchufada y él sigue utilizando la palanca *whammy*. En el vídeo se

aprecia como diferentes personas del público parecen estar en trance, aceptando esa “iglesia eléctrica” a la que Hendrix se refería. Una vez en el suelo, Hendrix coloca su guitarra entre sus piernas y, mientras la mira como si de un ser querido se tratase, realiza un gesto con las manos que recuerda a un ritual. Su mirada refleja cierto grado de tristeza, como si fuese a dañar algo que ama. Posteriormente, Hendrix parece entrar también en trance, agitando bruscamente todo su cuerpo. Hasta este momento, si entendemos la guitarra como una entidad femenina, connotación que varios guitarristas han atribuido al instrumento a lo largo de la historia, esta escena puede interpretarse incluso como un rito semejante al acto sexual, en tanto a que Hendrix está situado en el suelo con las rodillas abiertas y su guitarra entre ellas, todo esto mientras realiza numerosos gestos faciales y corporales que recuerdan a las expresiones asociadas a las relaciones sexuales.

Sin embargo, a partir del minuto 6:16, Hendrix procede a realizar el sacrificio de su amada guitarra. Con una petaca, procede a esparcir un líquido inflamable por encima de su guitarra mientras la mira con pena. En el minuto 6:31 Hendrix lanza una cerilla en llamas sobre su guitarra mientras realiza un gesto con las manos que parece tratar de avivar el fuego. Durante todo este proceso, su guitarra sigue encendida emitiendo un estridente sonido. Esta suerte de ritual vudú sobre su guitarra fue un ejemplo de *performance* que se asoció a la persona musical de Hendrix y que haría que se le atribuyese un aura de misticismo.

En el minuto 6:46, Hendrix coge desde el mástil su guitarra aún en llamas y procede a aporrearla violentamente contra el suelo y elementos del escenario, como los pies de micrófono, todo esto mientras la guitarra sigue conectada. Cuando termina de destruir la guitarra, finalmente deja de emitir ruido y solo se escucha el cable desconectado. Hendrix procede a interactuar una vez más directamente con el público lanzando los restos de su guitarra, ahora separada en piezas. Y de esta manera, el sacrificio es consumado.

Las reacciones del público fueron variadas: algunos miraban con incredulidad, otros sonreían y aplaudían y otros permanecían en trance. Hendrix arriesgó realizando una *performance* que excedía las ya de por sí elevadas expectativas del público sobre su persona musical. Sin embargo, la audiencia comprendió la actuación de Hendrix e inmortalizó este momento, recordado como una de las *performances* más legendarias e influyentes de la historia de la guitarra eléctrica.



Figura 9. Hendrix y su guitarra en llamas. Fuente: nitorlack.com

Jimmy Page fue un reputado músico de sesión en Reino Unido durante la primera mitad de la década de los sesenta y formó parte de la banda Yardbirds entre los años 1966 y 1968. Sin embargo, fue cuando formó el grupo Led Zeppelin en 1968 cuando realmente comenzó su leyenda como *guitar hero*. Para Waksman (2001, 240) existen dos ideas que elevan a Page al estatus de héroe de la guitarra: en primer lugar, al igual que Hendrix, la experimentación con los sonidos de la guitarra para expandir la paleta sonora del rock y del propio instrumento; en segundo lugar, la importancia del virtuosismo como elemento inherente a la construcción de su persona musical. Para Waksman, el héroe guitarrístico debe mostrarse como un maestro del instrumento, el cual posee una técnica fuera del alcance de otros músicos.

Al igual que Hendrix, Page es un guitarrista envuelto por un aura de misticismo y misterio, elementos que influyen en la construcción de su persona musical. Y es que mito y ritual son conceptos intrínsecamente ligados, ya que la *performance* es una parte importante en la mitología (Fast 2001, 215). Page abrazó estos elementos y construyó su figura en torno a ellos, siendo tratado como un genio creador y un músico misterioso de leyenda. Tanto es así, que Chris Welch se refirió a él como el “Paganini de la década de los setenta” (Waksman 2001, 242). Si Hendrix fue considerado un virtuoso en su momento, Page fue quien situó el virtuosismo, entre otros elementos, como uno de los focos de atención en torno a la figura del *guitar hero*. Una de las actuaciones que mejor muestra las aportaciones de Page en la construcción de su *musical persona*, y que a su vez hizo que gran parte de estas aportaciones fueran asimiladas por la figura del héroe de la guitarra, es su interpretación en su tema “Dazed and Confused”, en este caso en 1970 en el Royal Albert Hall¹².

La canción comienza en el minuto 00:19, tras una introducción de Robert Plant, vocalista de Led Zeppelin. El escenario tiene una iluminación generalmente baja, aunque varía según el momento. Tras una introducción de una línea cromática descendente de bajo, se escuchan las primeras notas en la guitarra de Page. Estas notas, utilizadas para crear ambiente y densidad sonora, tienen la particularidad de estar filtradas por el pedal “wah-wah”, que el guitarrista controla con el pie y modula velozmente el rango de frecuencias agudas y graves, un sonido similar a la onomatopeya que da nombre al pedal. Este uso y control de la tecnología, especialmente en la vanguardia de la innovación en el sonido de la guitarra, es, como comenté durante el trabajo, uno de los rasgos más característicos del *guitar hero*.

En el minuto 0:53, Page explora las capacidades sonoras de la guitarra y los pedales, pues a la vez que utiliza el wah-wah presiona las cuerdas por encima de la cejuela de la guitarra para modular la nota, y además realiza una “cremallera”, técnica que consiste en frotar en sentido descendente o ascendente la púa contra las cuerdas para generar un sonido similar al que produce una cremallera al abrirse o cerrarse. Estas oscuras disonancias y exploración de territorios musicales desconocidos formaban parte de la figura de Page, quien era un conocido aficionado de lo oculto (Waksman 2001, 243).

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=CytJvXbFIKU>

Page sigue creando un ambiente oscuro y disonante con estas técnicas hasta el minuto 1:25, momento en el cual comienza Plant a cantar.

En el minuto 1:46, la pieza sufre un cambio brusco en cuanto a dinámica, pasando del suave ostinato descendente en el bajo con poca percusión a una sección en la que la sección rítmica es mucho más marcada y en la que Page se une a la melodía del bajo añadiendo una capa sonora distorsionada. En el minuto 02:07 se retoma la dinámica calmada, hasta llegar al minuto 02:27, donde la pieza pasa a ser mucho más percusiva, el *riff* de guitarra cambia y el tempo se vuelve más acelerado.

En este momento, en el minuto 02:30, Page, que hasta ahora había adoptado un rol algo apartado de la atención y sin realizar apenas movimientos, pasa a la exaltación de la corporeidad, realizando rápidos movimientos con su cuerpo y levantando su guitarra en el aire. Este gesto de levantar la guitarra a la máxima altura posible en el aire mientras la toca es un acto que requiere de un gran esfuerzo físico para poder producir notas musicales, e incluso puede ser interpretado como un gesto en el cual el guitarrista valora el instrumento, mostrándolo como si fuese un objeto sagrado (Fast 2001, 153).

En el minuto 2:37, la canción vuelve al *riff* inicial, pero con la dinámica marcada. Page acompaña con su cuerpo el sonido que produce su guitarra; en las secciones con una dinámica calmada actúa sereno y estático, mientras que en las secciones donde la distorsión y el volumen de su guitarra toman el protagonismo, él acompaña con su cuerpo, realizando movimientos más bruscos, arqueando su espalda y moviendo la cabeza.

En el minuto 2:58, cuando va a terminar la dinámica marcada para retornar a la calmada, Page gesticula con su mano indicando la transición de una sección a otra. Este gesto deíctico es importante para Page, pues incrementa el efecto climático del momento, y además parece indicar al resto de músicos de la banda y, por tanto, demuestra al público su autoridad, control y virtuosismo (Fast 2001, 153-154). Para Fast, esto tiene que ver con la habilidad del guitarrista para tocar su instrumento y conducir a la banda al mismo tiempo.

En el minuto 3:00, Plant canta “come here baby” varias veces, a lo que Page responde acercándose hacia él, estableciendo un diálogo entre la letra de la canción y la *performance* de Page, a la cual responde con su cuerpo y sus gestos. Esta interacción entre ambos, para Waksman (2001, 250) puede entenderse como un acto de camaradería y vínculo fraternal, pero también como tensa y juguetona. No obstante, como trataré más

adelante en este capítulo, esta relación entre Page y Plant, puede interpretarse de otras maneras. Durante esta sección, Page permanece cerca de Plant y parece que le esté susurrando con su guitarra.

En el minuto 3:18 vuelve a la sección enérgica que abandona el *riff* descendente hasta llegar al minuto 3:28, cuando se nos presenta una nueva sección musical. En este momento, Page realiza algunos fraseos musicales con la guitarra hasta que en el minuto 3:46 procede a abandonar escena para recoger un peculiar objeto en el marco del rock: un arco de violín.

En el minuto 4:00, Page y Plant se acercan el uno al otro. Page entonces procede a mostrar su técnica mientras Plant escucha de cerca. En este momento, la música cambia drásticamente, todos los músicos pasan a un segundo plano, realizando únicamente un leve acompañamiento. Si Page era ya uno de los focos de atención de la banda, ahora es el completo protagonista durante el solo. No es necesario decir que el solo de guitarra es, probablemente, el elemento musical que consagra a un guitarrista como *guitar hero*, pero para ello no solo se necesita técnica. En este momento en el que el guitarrista es el foco de atención principal, el héroe de la guitarra debía expresarse física y musicalmente. Este rito del solo de guitarra, ya había sido importante para otros guitarristas. Sin embargo, Hendrix fue quien lo convirtió en un momento crucial desde el punto de vista de la *performance*, algo que Page abrazó y continuó, expandiendo la idea del solo como rito a otros niveles.

Como menciona Fast, siguiendo a Mary Douglas, el ritual proporciona un marco, una manera de controlar la experiencia. Enmarcarlo aviva la memoria y enlaza el presente con el pasado, alterando la percepción. El ritual no solo ayuda con la experiencia que se hubiera vivido igualmente, sino que puede ir primero a la hora de crearla, modificándola a través la expresión del ritual (Fast 2001, 55) se indica la referencia cruzada. En este caso, el solo es el ritual, la herramienta mediante la cual el tiempo se altera, donde el *guitar hero* tiene el control sobre la música.

Según Fast (2001, 47), el uso del arco de violín actúa como una referencia intertextual a la música clásica, donde Page transforma su *performance* en rito y se sirve del violín también como un símbolo fálico. Esta intertextualidad con la es otra de las maneras en las que se reivindica a Page como *guitar hero*, pues sirve para establecer conexiones como la ya mencionada con Paganini o con un genio de la música clásica,

legitimando a ojos del público por encima de cualquier virtuoso de la música popular urbana. Se trata de otra forma de elevar el rock al estatus de arte.

Sin embargo, este solo de guitarra con el arco de violín no solo es una referencia intertextual con la, sino que también supone entender al guitarrista como un artista que experimenta, crea e inventa formas poco convencionales de tocar el instrumento, todo ello delante del público (Fast 2001, 29). Hasta el minuto 4:46, Page adopta una postura estática y con la cabeza inclinada hacia su guitarra, con el pelo cubriéndole la cara. Esta pose más íntima e introspectiva puede sugerir, como menciona Fast (2001, 29), gran concentración y esfuerzo físico para producir sonidos, de la misma manera que la “dificultad” y la “concentración” son representadas por los intérpretes de música clásica en sus actuaciones.

En el minuto 4:47, Page golpea las cuerdas de la guitarra con el arco y procede a levantarlo mirando hacia el público, gesto que repite varias veces. Este gesto dramático tiene un significado ritual, pues el hecho de golpear las cuerdas y extender el arco hacia el público se puede interpretar como una manera de hacer llegar o compartir el poder de la música directa y físicamente con sus seguidores, incluso se puede establecer una analogía con un sacerdote esparciendo agua sagrada (Fast 2001, 38).

La velocidad de las notas va aumentando progresivamente hasta el minuto 5:22, cuando Page retoma un estilo más ambiental, produciendo notas individuales y jugando con los efectos de sonido. El siguiente momento clave en su actuación aparece en el minuto 6:11, pues se produce una conversación musical entre Page y Plant a modo de pregunta-respuesta.

La relación entre *guitar hero* y cantante es especialmente acentuada en Led Zeppelin. Sin embargo, muchos héroes guitarrísticos y cantantes abrazarán esta relación performática dentro del escenario. Deena Weinstein se refiere a Page y Plant como el más famoso de los dúos guitarrista-vocalista (2000, 26). Sin embargo, para Fast, la relación entre ambos no es de iguales, pues Page es claramente la fuerza dominante, quien controla la música y quien acapara los focos con sus extensos solos (2001, 44). Además, Fast afirma que Plant (como se puede observar en el solo que estoy analizando) actúa como soporte de Page, mientras que el guitarrista es el protagonista en esta sección.

Teniendo en cuenta la posición de poder y masculinidad que adoptaban estos *guitar heroes*, resulta interesante el punto de vista de Fast, pues para ella este diálogo

musical entre Page y Plant es de carácter íntimo y sexual: Plant adopta el rol de un “otro femenino”, mientras Page adopta el de *guitar hero* masculino (2001, 45). Esta dicotomía masculinidad-feminidad, Fast también la atribuye a características sonoras, como las notas agudas producidas por Plant, asociadas a la voz femenina o el control técnico y virtuosismo de Page, asociados con el dominio masculino de la tecnología. La autora menciona como Waksman se refiere a esta relación como un vínculo fraternal y de camaradería en el contexto homosocial del *cock rock*¹³. Sin embargo, tanto Fast como Auslander apuntan cómo Waksman obvia la implicación sexual de este intercambio entre músicos (Fast 2001, 45; Auslander 2006, 143).

Continuando con el análisis, en el minuto 7:14 Page combina la técnica del arco con el pedal wah-wah, explorando una vez más los límites del sonido que puede producir la guitarra eléctrica. Page va intensificando sus movimientos con el arco, hasta que en el minuto 7:45 comienza a unirse el resto de los músicos con un ritmo acelerado. En el minuto 8:00 el solo cambia radicalmente, pues pasa del atmosférico creado con el arco de violín a uno con un acompañamiento más rápido y asociado al rock. En este momento, Page utiliza la escala pentatónica para realizar el solo, seguramente improvisando secciones de este mismo. Page, además, va moviéndose por el escenario, mirando al resto de músicos y acercándose a ellos, de forma que da la sensación, como se refería Fast, de que controla y organiza al resto de músicos. En el minuto 8:22, Page y Plant vuelven a colaborar, pues ambos realizan las mismas notas en un registro agudo. En el minuto 8:39 vuelven a adoptar un esquema de pregunta-respuesta en el que Plant parece que, como menciona Fast, se establece una conexión entre el éxtasis sexual y el éxtasis musical.

Durante el resto del solo, Page muestra su virtuosismo tocando rápidas sucesiones de notas en la escala pentatónica. Durante este lapso adopta diferentes posturas, en ocasiones más estáticas y en otras más dinámicas. Cabe resaltar el uso de la guitarra a una altura justo por encima de la cadera. El hecho de llevarla tan baja, aparte de dificultar tocar el instrumento, supone una metáfora visual fálica, lo que Fast considera una celebración de la masculinidad y el poder (2001, 185). Sin embargo, la autora apunta también la negociación de las poses hipermasculinizadas de Page con sus delicados rasgos

¹³ Autores como Waksman, Frith o McRobbie se refieren a este término como una forma de designar la orientación masculina del rock y su relación con la *performance* sexual masculina.

y la cualidad andrógina de su imagen, por lo que sugiere lecturas alternativas sobre el cuerpo masculino y las diferentes identidades de género presentes en este (2001, 188).

En el minuto 10:15, Page y Plant realizan un pasaje en el cual el guitarrista “obliga” al cantante a llegar cada vez a notas más altas, evidenciando el control de Page sobre la *performance* y la pieza musical, así como aludiendo al éxtasis sexual al que se refería Fast. El solo se extiende hasta el minuto 12:50. Una vez terminado, Page vuelve a adelantarse en el escenario, realizando numerosos gestos con su cuerpo. Todos estos movimientos y gestos podrían haber comprometido su precisión a la hora de tocar. Sin embargo, para Fast ese no es el punto, pues todo ese movimiento interpretado de manera confiada daba la sensación visual a la audiencia de una completa maestría sobre ese aparato tecnológico que es la guitarra eléctrica. Además, Fast lo lleva aún más lejos, señalando que da la impresión de que el instrumento tiene vida propia. De esta manera, la guitarra no es solo un aparato tecnológico, sino también un cuerpo con el que el intérprete tiene una relación física, lo que sirve para crear el cuerpo ficticio de Page (2001, 151-152).

El resto de la canción repite algunas de las secciones ya analizadas, hasta el minuto 13:45, donde comienza una sección que parece ser improvisada, lo que se puede interpretar como otra forma de virtuosismo. La canción finaliza con Page girándose hacia el batería John Bonham, mientras terminan la canción con fuertes y violentos golpes musicales.

Page, al igual que Hendrix, fue una de las figuras principales a la hora de codificar la figura del *guitar hero*. Su misteriosa figura, generalmente asociada con lo oculto, su virtuosismo, sus *performances* y su representación como genio creador y compositor son algunos de los más importantes elementos que construyeron la *musical persona* de Page y de los cuales varios se convirtieron en imprescindibles para el resto de los héroes de la guitarra.

Al igual que trata Auslander, Fast y Waksman atribuyen gran parte de la importancia de la creación de estos ídolos a su público. Page se refería a un “ritmo con el público” y sugería que la música que implica *riffs* tenía un efecto de trance y que se sentía atraído por la idea (Waksman 2001, 275). Fast señala la importancia de incorporar la experiencia personal en los estudios académicos y afirma que las voces de los fans dentro

de la “cultura” (entendiendo la cultura como el marco del rock) deberían tener más peso y ser considerados incluso como co-autores (2001, 201).

Page contribuyó notablemente al proceso de heroización e hipermasculinización del guitarrista dentro del rock, por lo que se esperaba que el resto de guitarristas combinaran virtuosismo, extravagancia corporal y la maestría necesaria para controlar y manipular los avances tecnológicos en el instrumento (Waksman 2001, 252). Gracias a las aportaciones de Page y Hendrix, sumado a los avances de los anteriores guitarristas anteriores a ellos, el *guitar hero* había nacido.



Figura 8. Jimmy Page tocando la guitarra con un arco de violín. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=CytJvXbFlKU>

2.2 Icono y autenticidad: legitimación del *guitar hero*

Durante la década de los sesenta, existía una preocupación por parte de la contracultura hippie y los seguidores del rock psicodélico por la cuestión de la autenticidad (Auslander 2006, 14). Esta ideología de la autenticidad se basaba principalmente en el sonido, como ha señalado Auslander siguiendo a Lawrence Grossberg, mientras que el aspecto visual bordeaba lo inauténtico (2006, 15). Esta audiencia del rock psicodélico esperaba de sus ídolos que mantuvieran en el escenario el mayor parecido posible con su persona real (Auslander 2006, 14), lo cual limitaba las

posibilidades de expresión de los artistas, tanto a la hora de innovar visualmente como a la hora de construir su *musical persona*.

Sin embargo, en la década de los setenta, de la mano del *glam rock*, se comenzó a cuestionar y a subvertir esta ideología de la autenticidad. Los músicos de glam tomaron el camino opuesto a lo que el público del rock psicodélico esperaba, pues comenzaron a enfatizar elementos como los trajes, maquillajes, peinado y movimiento. Además, empezaron a valorar el estilo y las poses por encima de la autenticidad, lo que supuso el mayor desafío que propuso este género a la contracultura de la década de los sesenta (Auslander 2006, 66). Auslander también destaca que, mediante la interpretación musical basada en estos elementos, los músicos de glam insistieron en la construcción de sus identidades performativas, negando implícitamente su autenticidad (2006, 66). Esto supuso que los músicos de glam fuesen generalmente más conocidos por su apariencia, poses y *musical persona* que por la música que tocaban (2006, 39-40).

Como reacción al énfasis del virtuosismo del rock psicodélico, el glam retomó los fundamentos estilísticos y, por lo tanto, participó en la reevaluación de los años cincuenta que caracterizó la cultura del rock de la década de los setenta (Auslander 2006, 40). Además, el glam cuestionó la identidad de género y propuso un nuevo tipo de masculinidad, pues no solo ofrecía una nueva imagen de masculinidad en el rock, implícitamente *queer*, sino que también de la autenticidad a través de las identidades de género como un constructo en vez de como algo natural (2006, 40).

Auslander, basándose en Theodore Gracyk, afirma que lo fundamental no es la autenticidad del músico, sino la relación identitaria con el público, pues la *performance* excéntrica de estos artistas crea una atmósfera de libertad en la cual el público se siente libre de explorar sus propias identidades excéntricas. Por tanto, el glam ofreció imágenes públicas de formas alternativas de imaginar el género y la sexualidad, imágenes que el público adoptó y a partir de las cuales construyó las identidades de los músicos y las articuló con las suyas propias (2006, 233-234).

Para analizar esta cuestión de la lucha contra la ideología de la autenticidad dentro del contexto del *guitar hero*, propongo dos casos de estudio: Mick Ronson, guitarrista de David Bowie y Ace Frehley, guitarrista de KISS. Cada uno de estos casos revelan diferentes elementos en la creación de una identidad musical en torno a la cuestión de la autenticidad, convirtiéndose en iconos que desafiaron las convenciones.

El primer análisis consistirá en la interpretación de Time¹⁴ y Moonage Daydream¹⁵ de la banda de David Bowie en Hammersmith Odeon, en 1973. Para comprender completamente la *performance* de Ronson, se debe prestar atención a su relación en el escenario con Bowie. En los casos estudiados hasta ahora, los guitarristas que dieron origen al *guitar hero* eran unánimemente consideradas las estrellas de su grupo. En este caso, la identidad como *guitar hero* de Ronson debe negociar el foco escénico con Bowie, quien lejos de impedírselo, coopera con Ronson, elevando su figura. Bowie, a pesar de ser multiinstrumentista, prácticamente la única posición en la que hasta entonces se había permitido a las mujeres participar en el rock. Por el contrario, Ronson, como guitarrista solista, ocupaba la posición codificada como masculina en el entorno del rock (Auslander 2006, 141). Esta dualidad feminidad-masculinidad asociada a los instrumentos, supone un elemento clave para entender la masculinidad en el *guitar hero*.

En el vídeo de Moonage Daydream, en el minuto 2:11, Bowie imita en sincronía a Ronson en su larga zancada, sin embargo, se aprecia como Ronson realiza el gesto de manera más exagerada, mientras que Bowie lo realiza de una manera más elegante, lo cual se puede interpretar como esa dualidad del género masculino-femenino dentro del contexto sociocultural occidental.

En el minuto 2:38, en el que Ronson realiza un gesto en el que separa la guitarra de su cuerpo mientras sigue tocando, él y Bowie comparten micrófono. En este momento, Bowie apoya el brazo sobre el hombro de Ronson. Este gesto evoca camaradería a la vez que una homosocialidad más sexualizada. Esta cuestión de homosocialidad sexualizada llegaría a niveles aún mayores, pues una rutina que harían en sus conciertos consistía en Bowie simulando una felación a Ronson bajando en el instrumento del guitarrista mientras tocaba (Auslander 2006, 126).

En el minuto 2:42, Bowie sonríe a Ronson, algo que Auslander (2006, 140) considera como un gesto femenino en el contexto de la relación escénica de ambos músicos. Por el contrario, Ronson, a pesar del maquillaje, pintalabios y su traje, adoptaba la posición masculina. En el minuto 3:42 comienza el solo de Ronson. En este momento Bowie se aparta del foco, dejando que Ronson sea el protagonista. Durante este solo, Ronson demuestra su virtuosismo con una serie de pasajes melódicos de alta dificultad.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=V1miHXIYz7I>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=6pXoQ6iYO1w>

Sus gestos faciales parecen exagerados. Sin embargo, es lo que en el contexto del rock se entiende como *guitar face*. Para Auslander no existe mejor ejemplo de dramatización musical que la *guitar face*. Estos exagerados gestos faciales surgen espontáneamente en el guitarrista, generalmente cuando está concentrado para un solo. Además, Auslander (2021, 111-112) afirma que estas expresiones proporcionan a la audiencia una evidencia externa del estado interno aparente del guitarrista mientras toca.

En el minuto 4:16, Ronson se acerca al público y lo señala, reconociendo su presencia y estableciendo una relación visual. La interacción y reconocimiento del público es tal, que en el minuto 4:25 acerca su guitarra para que la pueda tocar una persona de los asistentes. Sus gestos son poderosos y exagerados y, en el minuto 5:27, Ronson realiza uno en el que abre sus piernas y sitúa su guitarra entre ellas apuntando al techo, una pose que utiliza el instrumento como elemento fálico y como reafirmación de la masculinidad. El solo de guitarra en este concierto es extenso, algo poco común en el glam rock, ya que rara vez presentaba solos de guitarra, algo más típico del rock psicodélico (Auslander 2006, 51). Este espacio que Bowie concedía a Ronson, demuestra la autoridad de la creciente figura del *guitar hero* y el reconocimiento de Bowie a su guitarrista.

Siguiendo a Jacques Lacan, Auslander interpreta por tanto que al realizar semejante espectáculo en el que el guitarrista actúa como el macho *guitar hero*, Ronson destapó las ambigüedades de género latentes en ese mismo rol, pues a pesar de la aparente idea de Ronson como lo masculino y Bowie como lo femenino, la masculinidad de Ronson se vio cuestionada por su espectacular exageración del *guitar hero* (2006, 143).

En la interpretación de “Time”, Bowie aparece con una boa de plumas con un estilo de cabaret. En el minuto 2:15, se produce una pausa brusca en la que Bowie permanece estático jadeando mientras mira fijamente a Ronson. En el minuto 2:24 Bowie se lanza al suelo mirando boca abajo y Ronson procede acercarse rápidamente a él, situándose encima del cantante mientras interpreta el solo de guitarra. Este acto en el que Bowie permanece de forma sumisa en el suelo mientras Ronson se abalanza sobre él sugiere una penetración sexual, ya sea del tipo heterosexual u homosexual (Auslander 2006, 141). Auslander apunta también que este acto de tocar el solo mientras está sobre Bowie a horcajadas empujando su guitarra, constituye un inconfundible estilo fálico. El autor también menciona que Bowie y Ronson hacen evidente lo que para Fast (2001)

estaba implícito en Plant y Page, transgrediendo la frontera cuidadosamente vigilada entre la homosocialidad y la homosexualidad (2006, 143).



Figura 9. Mick Ronson y David Bowie.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=V1miHXIYz7I>

Sin embargo, la cuestión de la autenticidad siguió bastante vigente dentro de la cultura rock, incluso en algunos grupos de glam. Una de las bandas que mejor personifica esta cuestión es KISS, pues es una banda que presenta ciertas contradicciones en este respecto. Por una parte, KISS fueron asociados al glam rock en la década de los setenta, ya que utilizaban un maquillaje característico donde destacaba el color blanco y negro, así como una indumentaria extravagante y característica en la cual utilizaban unas botas con enormes plataformas.

La particularidad de esta banda era que, a pesar de que la mayoría de los músicos en sus actuaciones interpretan su yo musical a través de su *musical persona*, KISS supone una excepción en este caso, pues además de su persona musical, los miembros de la banda interpretan personajes ficticios como parte de su rutina habitual (Auslander 2021, 95). Cada miembro utilizaba un maquillaje y un vestuario específicos asociados al personaje ficticio que interpretaban. No obstante, estos personajes mantenían parte de su persona

real. Por ejemplo, Ace Frehley y Peter Criss eligieron sus maquillajes y personajes basados en su pasado, pues Frehley era conocido por estar *spaced-out*¹⁶, mientras que Peter en su pasado pertenecía a una banda delincuente y escapó de la muerte numerosas veces. (James et al. 2018, 22) .

Sin embargo, a pesar de ser incluidos en el movimiento glam, KISS rechazó ciertos elementos de este. La banda buscó crear personajes en los que el uso de vestuario y maquillaje suntuosos no se interpretaran como algo femenino (Auslander 2006, 49). Auslander cita textualmente a Sylvie Simmons, quien señalaba:

El glam [...] se asociaba con la androginia: ideal para británicos pusilánimes y cobardes, pero no para los chicos estadounidenses de sangre caliente y venas en los dientes. Kiss [...] se apropió de la pose, el look y la actitud del glam, eludiendo su androginia al convertirse en dibujos animados, superhéroes de cómic (2006, 49).

Esta separación del glam que propuso KISS respecto al glam británico, evidenciaba una manera de entenderlo más asociada al rock tradicional, donde la masculinidad y las relaciones homosociales primaban por encima de la androginia y la feminidad. Es por esto que en KISS el debate de la autenticidad se vivió de otra manera diferente al resto del glam. En el caso de la banda, la cuestión de la autenticidad percibida por los fans se encontraba en dos lugares: el sonido, como era común en el rock, y en los personajes que interpretaban. Resulta algo contradictorio que, a pesar de la reivindicación de la autenticidad, asociada al movimiento contracultural de las décadas de los sesenta y setenta, KISS fuese una de las bandas que más abrazaron el capitalismo y la venta de su imagen.

La banda redefinió el entretenimiento popular, enfocándose, de acuerdo con el bajista Gene Simmons, en convertirse en un producto de entretenimiento para el mercado juvenil. Llegó a afirmar que estaba más interesado en la marca KISS que en el respeto, incluso otorgando más peso a la marca o al producto que a las propias canciones (James et al. 2018, 20). La fama del grupo y su marca fue tal, que los autores mencionan que fueron la segunda banda después de The Beatles en la que fue normal y suficiente referirse a los miembros del grupo solo por su nombre (2018, 32).

¹⁶ En castellano se puede traducir como “perdido en sus pensamientos” o simplemente “espaciado”, ya que el juego de palabras utiliza el término “espacio”.

Retomando la cuestión de la autenticidad, se ha de tener en cuenta la división interna de KISS, pues el dúo Paul Stanley – Gene Simmons eran comúnmente vistos como la parte capitalista y con interés en los negocios y la marca, mientras que, por el contrario, Ace Frehley y Peter Criss eran vistos como la parte rockera del grupo (James et al. 2018, 20). Debido a esta dualidad interna, cuando Frehley y Criss abandonaron, la mayoría de los seguidores de la banda afirmaban que habían perdido parte de la autenticidad y del rock por el que fueron conocidos. Actualmente, los personajes de Spaceman y Catman son interpretados por otras personas diferentes a Frehley y Criss, lo cual ha llevado a que gran parte de la audiencia siga considerando la situación como una falta de autenticidad. Esta reacción del público puede entenderse por una falta de entendimiento de los marcos que Auslander mencionaba, en la que KISS, como banda, creía que los personajes que interpretaban y su marca era lo que el público quería, cuando parte del público no se sentía identificado únicamente con los personajes, sino con la *musical persona* y la persona real que lo interpretaba.

Sin embargo, ¿por qué era Frehley considerado el “auténtico” de la banda? Llevaba un estilo de vida espontáneo y desorganizado asociado al rock and roll (Lendt 1997, 41). No obstante, a pesar de su carácter particular y errático, lo que más fans han apuntado como auténtico es su sonido y *performance*, algo que Tommy Thayer, quien posee el rol de Spaceman actualmente en KISS, trata de imitar y, por tanto, es percibido por la audiencia como un impostor (James et al. 2018, 32).

Para entender otra perspectiva de la autenticidad en el *guitar hero* y los elementos de la *performance* de Ace Frehley que lo legitimaron como héroe de la guitarra e inspiró a numerosos otros guitarristas, voy a analizar su actuación en el programa televisivo “The Midnight Special” en 1975. Esta actuación de Frehley consiste en una variación del final de la canción de KISS “She”, en el cual se cedió el protagonismo al guitarrista para que realizase un extenso solo de guitarra. En el comienzo del video, Frehley se acerca al batería, indicando los golpes rítmicos moviendo su cabeza. Este gesto, en este contexto, adquiere un significado similar a las entradas que marcaba Page con sus manos, lo que dota a Frehley de una credibilidad hacia la audiencia sobre el control que ejerce sobre la música, dando indicaciones al resto de intérpretes. En el minuto 0:20, Stanley y Simmons ceden el centro del escenario a Frehley. No obstante, cada uno lucha por el protagonismo en la escena, pues Simmons y Stanley realizan movimientos exagerados y extravagantes, mientras Frehley permanece relativamente estático en comparación. Fast afirma que la

falta de movimiento y el menor protagonismo de parte del resto de los miembros de Led Zeppelin, permitían a Page ser el principal foco de atención (2001, 146), mientras que, en el caso de Frehley, el hecho de que tanto Simmons como Stanley estén realizando movimientos exagerados mientras él permanece estático en el centro del escenario, consigue que la atención se desvíe hacia él.

En el minuto 0:29, comienza el solo de guitarra y Frehley sacude violentamente el mástil de su guitarra mientras combina las técnicas de *bending*¹⁷ y *vibrato*¹⁸. Al igual que otros *guitar heroes*, Ace lleva la guitarra a una altura justo por encima de su cadera, lo que dificulta tocar el instrumento, pero sirve como un poderoso elemento visual en el cual la guitarra actúa como un elemento fálico. Durante el solo, Ace demuestra su virtuosismo con veloces pasajes realizados en la escala pentatónica. En el minuto 0:45, Ace realiza uno de sus movimientos característicos, en el cual dobla sus rodillas mientras estira su cuerpo hacia atrás. Esta pose supone un gran esfuerzo físico, lo que los autores ya comentados han considerado como un elemento de demostración masculina y poder. Estas posturas suponen un acto de equilibrio, pues los miembros de KISS portaban unas botas enormes con tacones o grandes elevaciones, lo cual, una vez más, evidencia la fuerza y equilibrio necesarios para realizar estos gestos mientras toca la guitarra.

En el minuto 1:06, Frehley realiza una de sus *guitar faces*. Este gesto consistía en retraer la comisura de sus labios, lo cual se puede interpretar como un acto de concentración en el solo o como parte de su persona musical. Desde el minuto 1:22 hasta el 1:30, se pueden observar diferentes gestos faciales, como el ya mencionado o abrir ampliamente la boca. Estos gestos faciales indican al público no solo concentración, sino dramatismo y un estado de conexión con la música y el instrumento en el que el guitarrista aparenta sentir cada nota.

A partir del minuto 1:40, el resto de los músicos ceden una mayor parte del escenario a Frehley para un nuevo solo de guitarra, esta vez sin acompañamiento. Comenzando con una posición de difícil equilibrio, Frehley comienza otro pasaje de demostración virtuosística. Este pasaje trata de impresionar a la audiencia no solo a través de lo musical, sino también a partir de lo visual, pues en el minuto 1:45 Frehley realiza una serie de rápidas ligaduras con ambas manos, técnica que en la guitarra se conoce

¹⁷ Técnica musical generalmente asociada a la guitarra eléctrica que consiste en desplazar hacia un lado una cuerda ya pulsada para aumentar la altura de la nota.

¹⁸ Técnica musical en la cual se oscila ligeramente la altura de una nota de manera rápida y repetida.

como *tapping*. Esta técnica, además de permitir al músico ligar varias notas a mucha velocidad, supone una manera atípica de tocar la guitarra, por lo que contribuye a una mayor espectacularidad dirigida al público. Como cita Waksman a Kramer: “[...] Lo que el público ve es un icono teatral del músico inspirado; lo que escucha es una extensión intensa del toque, la respiración y el ritmo del intérprete” (2001, 243). Para completar este momento de técnicas dirigidas a impresionar a la audiencia, en el minuto 1:54 Frehley realiza también una serie de ligados utilizando únicamente una mano, colocando la otra sobre la guitarra para que el público pueda observar que no la está utilizando, mientras realiza dramáticos gestos faciales y mueve su guitarra, además de agitar violentamente su cabeza al ritmo de la música, gesto típico del rock. Además, el movimiento con su guitarra a la altura de la cintura, mientras mueve su cadera, sugiere un gesto de carácter fálico y sexual.

Estas técnicas con gran énfasis en el impacto visual fueron uno de los recursos que utilizaron los *guitar hero* para conectar con su audiencia y demostrar su técnica, pues, como apunta Auslander, el público juega un papel clave en el proceso de formación de identidad del intérprete, en este caso, también en la identidad de virtuoso, pues uno no se denomina a sí mismo como virtuoso, sino que debe ser nombrado como tal por la audiencia o la crítica (2021, 122-123). Auslander también afirma que lo verdaderamente importante (sin desacreditar a los músicos que han obtenido su habilidad con trabajo duro) no es el grado de dificultad, sino la percepción del público y, dado que la audiencia generalmente no es capaz de juzgar el grado de virtuosismo realizado, es necesario demostrar estas habilidades de una manera que sea evidente (2021, 67). Por ello, estas vistosas técnicas realizadas por los héroes de la guitarra no siempre resultaban tan complicadas de realizar, pero, a ojos del público, suponían unas técnicas extrañas solo al alcance de un verdadero virtuoso. Como afirma Auslander:

Ser un guitarrista consumado a los ojos del público significa, por tanto, *parecer ser capaz* de dominar la guitarra, lo que significa que la guitarra tiene que ser construida en la *performance* como algo que presenta obstáculos que el músico debe superar, algo que se resiste al músico de algún modo y no es simplemente una herramienta que se presta fácilmente a su uso (2021, 67-68).

En el minuto 2:08, un pequeño cohete sale disparado de la guitarra de Frehley, lo que supone otro elemento visual más y que se asocia al personaje musical que interpreta relacionado con el espacio. Durante el resto del solo, el guitarrista sigue demostrando su

virtuosismo con rápidas secuencias melódicas o secuencias en las que va aumentando poco a poco la velocidad, otra de las técnicas que logran impactar al público. La *performance* termina en el minuto 2:45, cuando Frehley, junto con Simmons y Stanley, culminan con un “remate” final en el cual los tres inclinan sus rodillas y sitúan sus instrumentos apuntando al techo, lo cual sugiere una pose eminentemente masculina en la cual sus instrumentos actúan como elemento fálico.

Los rasgos andróginos de Frehley, sumado a la estética de glam, eran contrastados por su actuación eminentemente física y de equilibrista, lo que le dotaba de esa cualidad masculina que adoptaron el resto de *guitar heroes*. No obstante, frente a Simmons y Stanley, quienes claramente interpretaban unos personajes mucho más asociados a la exaltación de la masculinidad y la sexualidad, Frehley adoptaba un rol en el que destacaban sus excéntricas poses, gestos faciales y virtuosismo.

Ace Frehley tomó elementos de Page y Hendrix, como el uso del virtuosismo como medio, la prominente *performance* física, el control sobre la tecnología y el uso de la guitarra como elemento fálico como maneras de expresar su masculinidad, así como el rito del solo de guitarra, entendiéndolo como una parte esencial y con un importante elemento visual, donde el guitarrista se expresaba a través de su guitarra. Sin embargo, Frehley no solo abrazó estos elementos, sino que trató de llevarlos a un componente aún más visual y escénico, lo que, sumado a la importante marca de KISS, hizo que la figura del héroe de la guitarra se popularizase aún más. En palabras de Auslander: “Las audiencias tratan de convertir a los *performers* en lo que necesitan que sean, para cumplir una función social” (2006, 123). Esto supuso que el público esperase de los guitarristas un enorme despliegue de habilidades físicas, técnicas y escénicas, lo que convirtió al *guitar hero* en un icono de la cultura popular capaz de proyectar modelos de sexualidad y comportamiento, particularmente entre la población más joven.



Figura 10. Ace Frehley tocando la guitarra con una sola mano.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6NJ9PrPLBOc>

CONCLUSIONES

El *guitar hero*, a pesar de ser una de las figuras más icónicas del rock y de la cultura popular, ha recibido una escasa atención académica específica. Las menciones al héroe de la guitarra aparecen generalmente de manera esporádica dentro de libros y artículos centrados en la historia de la música popular urbana o de la guitarra eléctrica, pero aún no se ha desarrollado un estudio de esta figura, clave para entender no solo la identidad y el canon de los músicos de rock, sino también parte de las masculinidades hegemónicas de los últimos sesenta años.

Una cuestión clave para entender la configuración del *guitar hero* es la hipermasculinización, algo que suele representarse mediante un gran despliegue físico y posturas y gestos de poder, frecuentemente con connotación fálica. Estos gestos se fueron estandarizando en base a guitarristas como Jimi Hendrix o Jimmy Page, quienes mediante sus actuaciones inspiraron a un gran número de instrumentistas. Sus actuaciones eran parte de lo que conformaba su figura, pues lograban no solo demostrar su autoridad o masculinidad, sino que también lograban conectar con sus seguidores, lo que formaba una experiencia colectiva en torno al guitarrista.

Sin embargo, el gesto y *performance* de los *guitar heroes* no eran sus únicas herramientas, pues su virtuosismo también formaba parte de su identidad, logrando un impacto tanto visual como sonoro. Por otra parte, el control del sonido y de la distorsión por parte del héroe de la guitarra eran considerados como una forma de demostrar su dominio sobre la tecnología, rasgo que en la cultura tradicional ha sido interpretado como una cualidad inherentemente masculina.

No obstante, el *guitar hero* no se codificó únicamente mediante sus actuaciones en vivo, pues la industria musical jugó un papel clave en la creación y legitimación de esta figura. A través de portadas de discos, revistas y entrevistas, logró promocionar y elevar la imagen de estos guitarristas, siguiendo los criterios asociados al genio masculino, lo que hizo que su popularidad y visibilidad creciese exponencialmente. Sin embargo, esto también fomentó un ambiente de competitividad en el que las revistas realizaron votaciones entre críticos y entre el público para publicar clasificaciones sobre los guitarristas, que tuvieron un evidente impacto en la configuración del canon. Debido a la promoción de la industria, los guitarristas necesitaron encontrar elementos diferenciales en su imagen, lo que dio lugar a que los héroes de la guitarra trataran de

crear un *branding* propio que los caracterizase y diferenciase de los demás, siempre dentro de lo que podría definirse como un bloque de masculinidades hegemónicas adaptable dentro de unos márgenes marcados.

Estos límites dictados desde el androcentrismo generaron que, durante el periodo estudiado, apenas hubiera ninguna guitarrista mujer de renombre, debido a que la relación entre músicos y público desarrollaba una conducta homosocial. El despliegue de elementos de hipermasculinización realizados por los *guitar heroes* estaba destinado mayormente a un público varón, lo que resultó en un menor número de seguidoras y músicas mujeres. Para poder ser aceptadas dentro del género, las mujeres incluso debieron adoptar gestos y conductas masculinas, como fue el caso de Suzi Quatro, antes de poder subvertirlas (Auslander 2006, 201). Espero ampliar este aspecto, que no he desarrollado aquí, en futuros trabajos, clave para explicar por qué no ha existido un mayor número de *guitar heroines* y cómo, con el tiempo, las mujeres reivindicaron su papel en el rock con modelos alternativos al heroísmo.

A su vez, el público comenzó a tener ciertas expectativas de los héroes de la guitarra, ya que esperaban de ellos virtuosismo, espectáculo en la *performance* y un gran control sobre el sonido. Estas expectativas impidieron a muchos guitarristas llegar a ser considerados como *guitar heroes* por el público, generaron un canon muy marcado e incluso opacaron a los guitarristas rítmicos y, en ocasiones, a otros miembros de la banda. Las expectativas convirtieron a los guitarristas en héroes e iconos, pero a su vez los alejaron de su público, pues estos les concedieron una identidad como estrellas, lo cual significó a su vez un distanciamiento físico y psicológico.

En definitiva, durante el período que transcurre entre 1966 y 1977, algunos de los músicos que tocaban la guitarra eléctrica fueron elevados a una posición heroica, alentados por la industria, la prensa y una parte del público. Lograron inspirar a muchos seguidores, dominaron las listas de éxitos musicales y tuvieron un notorio impacto en la cultura popular. El éxito y hegemonía de este entorno hipermasculinizado del rock impidió que emergieran figuras alternativas de instrumentistas que no cumplieran con los criterios del *guitar hero*, tanto varones como, sobre todo, mujeres. Es más, los héroes de la guitarra codificaron en los años sesenta y setenta una serie de elementos performáticos mediante sus gestos y actuaciones que aún siguen vigentes, y que aún median en la consideración y legitimación de las y los guitarristas.

Los *guitar hero* de este periodo darían paso en los años ochenta a lo que André Millard y Rebecca McSwain (2004, 163) denominan *guitar gods*: guitarristas generalmente pertenecientes al *metal* y sus subgéneros que llevarían el virtuosismo, distorsión y *performance* a unos niveles aún mayores.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- Auslander, Phillip. 2006. «Musical Personae». *TDR/The Drama Review* 1 (189): 100-119.
<https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>.
- Auslander, Phillip. 2006. *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, Phillip. 2021. *In Concert: Performing Musical Persona*. Michigan: University of Michigan Press.
- Bennett, Andy y Kevin Dawe. 2020. *Guitar Cultures*. Londres: Routledge.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Demetriou, Demetrakis Z. 2001. «Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique». *Theory and Society* 30, núm. 3: 337-61. <http://www.jstor.org/stable/657965>
- Fast, Susan. 2001. *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goffman, Erving. 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Hennion, Antoine. 2003. «Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music». *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (enero): 80-91.
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193130>.
- Iglesias, Iván. 2021. «Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock». *El oído pensante* 9 (1): 233-265.
<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8042>.
- James, Kieran, Susan P. Briggs y Bligh Grant. 2018. «The rock band KISS and American Dream ideology». *European Journal of American Culture* 37 (1): 19-37.
- Lendt, C.K. 1997. *Kiss and Sell: The Making of a Supergroup*. Nueva York: Billboard Books.

Machin, David. 2010. *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text*. Nueva York: SAGE.

Millard, André. 2004. *The Electric Guitar: A History of an American Icon*. Baltimore: JHU Press.

Sadie, Stanley, ed. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Waksman, Steve. 2001. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press.

Weinstein, Deena. 2000. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boston: Da Capo Press.

RECURSOS AUDIOVISUALES

“Jimi Hendrix Talks Nervous Breakdowns and Performing At Woodstock | The Dick Cavett Show”. Vídeo de YouTube, 6:25, subido el 22 de abril de 2019. Publicado por “The Dick Cavett Show”. Acceso el 3 de abril de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=VGf9PTYyJ4A>.

“KISS - The Tom Snyder Show 10/31/1979 (Complete)”. Vídeo de YouTube, 32:07, subido el 15 de julio de 2021. Publicado por “ItalicNY 1975”. Acceso el 4 de abril de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=fwSClSe5uy8>.

“Wild Thing (1967) (Monterey Pop Festival)”. Vídeo de YouTube, 7:26, subido el 8 de septiembre de 2021. Publicado por “DcheJ”. Acceso el 8 de abril de 2025. https://www.youtube.com/watch?v=xVN8_7wVSG0.

“Led Zeppelin - Dazed and Confused (Live at The Royal Albert Hall 1970) [Official Video]”. Vídeo de Youtube, 15:41, subido el 8 de octubre de 2021. Publicado por “Led Zeppelin”. Acceso el 10 de abril de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=CytJvXbFIKU>.

“David Bowie - Time (Live at Hammersmith Odeon, London 1973) [4K Upgrade]”. Vídeo de Youtube, 5:24, subido el 1 de noviembre de 2023. Publicado por “David Bowie”. Acceso el 13 de abril de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=V1miHXIYz7I>.

“David Bowie - Moonage Daydream (Live at Hammersmith Odeon, London 1973) [4K Upgrade]”. Vídeo de Youtube, 7:48, subido el 4 de agosto de 2025. Publicado por “David Bowie”. Acceso el 14 de abril de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=6pXoQ6iYO1w>.

“Ace Frehley Guitar Solo from The Midnight Special 1975”. Vídeo de Youtube, 2:58, subido el 23 de noviembre de 2024. Publicado por “The Silletts”. Acceso el 17 de abril de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=6NJ9PrPLBOc>.