DOI 10.20504/opus2025.31.39

Del objeto musical al agente cultural: transformando la guitarra y la organología en el escenario global

Fernando Elías **Llanos**
https://orcid.org/0000-0003-2180-4254
(Universidade Federal de Goiás, UFG/ Escola de Música, Goiânia-GO, Brasil)

Resumen: El presente estudio[1] aborda la evolución de la organología centrándose en la transición desde la clasificación taxonómica clásica de Hornbostel y Sachs hacia enfoques que reconocen a los instrumentos musicales como agentes socioculturales dinámicos. Inicialmente, se explica que la sistematización inicial, aunque rigurosa, trataba a los instrumentos como objetos estáticos sin tener en cuenta su relevancia en contextos históricos y culturales. A continuación, se presenta un cambio metodológico que incorpora métodos empíricos, cuantitativos y cualitativos, y se integran aportaciones de la ecoetnomusicología, la teoría del actor-red y el nuevo materialismo. El análisis se centra en la función transformadora de los instrumentos musicales y en su capacidad para mediar en la memoria, la identidad y los cambios sociales. En particular, se examina el caso de la guitarra como símbolo de la diversidad cultural y se explora cómo su estudio permite comprender las tensiones entre tradición y mercantilización, así como los desafíos ecológicos asociados a su fabricación. En última instancia, el texto sugiere la necesidad de ampliar el campo de la organología mediante colaboraciones interdisciplinares que reconozcan la complejidad y la capacidad de acción de los instrumentos y los vinculen a procesos económicos, tecnológicos y políticos en un mundo globalizado.

Palabras clave: organología. agenciamiento. cultura. guitarra. globalización.

From Musical Object to Cultural Agent: Transforming the Guitar and Organology on the Global Stage

Abstract: The present study addresses the evolution of organology, focusing on the transition from the classical taxonomic classification of Hornbostel and Sachs to approaches that recognize musical instruments as dynamic sociocultural agents. It first explains that the original systematization, although rigorous, treated instruments as static objects and overlooked their relevance within historical and cultural contexts. It then presents a methodological transition that incorporates empirical, quantitative, and qualitative methods, integrating contributions from eco-ethnomusicology, actor-network theory, and new materialism. Such pluralism foregrounds the instrument's agency within in networks of human and non-human actors, allowing analyses that address both material processes and symbolic meanings. The analysis centers on the transformative role of musical instruments and their capacity to mediate memory, identity, and social change. In particular, it examines the guitar as a symbol of cultural diversity and explores how its study reveals tensions between tradition and commodification, as well as the ecological challenges associated with its construction. Ultimately, the text argues for expanding the field of organology through interdisciplinary collaborations that acknowledges the complexity and agency of instruments and connects them to economic, technological, and political processes in a globalized world.

Keywords: organology; agency; culture; guitar; globalization.

[1] El texto presentado es fruto de un trabajo iniciado en 2021, en el marco del proyecto de investigación *O violão na América Latina: formas, funções e sentidos* y del grupo de pesquisa CNPQ *Violão e Identidades Culturais*, ambos vinculados a la Escola de Música de la Universidad Federal de Goiás.

LLANOS, Fernando Elías. Del objeto musical al agente cultural: transformando la guitarra y la organología en el escenario global. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253139, p. 1-19, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.39
Recebido em 1/3/2025, aprovado em 6/11/2025, publicado em 11/12/2025

La organología, la disciplina dedicada al estudio de los instrumentos musicales, ha evolucionado desde los modelos clasificatorios de orientación positivista hacia enfoques que conciben los instrumentos como entidades integradas en dinámicas socioculturales complejas. En este proceso, la cuestión central deja de ser únicamente cómo suenan los instrumentos para abordar qué funciones cumplen en la configuración de identidades, la producción de significados y la articulación de relaciones sociales, políticas y económicas. Lejos de ser objetos inertes, los instrumentos participan activamente en procesos históricos y disputas simbólicas que atraviesan la vida social.

Este estudio examina dicha transformación y propone un marco analítico que integra contribuciones de la teoría de la agencia material, la ecología política, los estudios culturales y los debates contemporáneos sobre globalización y digitalización. A partir de la revisión de taxonomías clásicas y de la literatura reciente sobre sostenibilidad, circulación cultural y nuevas tecnologías, se abordan interrogantes clave: ¿qué implica tratar un instrumento como sujeto y no solo como objeto?, ¿cómo reconfiguran las tecnologías emergentes sus significados culturales?, ¿qué vacíos persisten, especialmente en América Latina, en torno al estudio de la guitarra y a la comprensión de sus múltiples paisajes culturales?

En este sentido, el artículo identifica diversas lagunas de investigación: la ausencia de estudios integradores que vinculen organología, ecología política y análisis cultural, la escasez de investigaciones comparativas en perspectiva transcultural y la limitada atención a prácticas no musicografiadas y tradiciones de carácter oral que escapan a los marcos musicológicos convencionales. Señalar estas ausencias permite situar la propuesta en un campo de debate que exige modelos epistemológicos más amplios y sensibles a las transformaciones contemporáneas.

Finalmente, dado que se trata de un ensayo crítico sustentado en revisión teórica y análisis conceptual, el estudio no incorpora métodos cuantitativos ni etnografías de campo, lo cual restringe el alcance de generalización de sus conclusiones. No obstante, esta aproximación ofrece un espacio propicio para la síntesis interpretativa, la identificación de tendencias y la formulación de nuevas líneas de investigación que contribuyan a una organología expandida, interdisciplinaria y culturalmente situada.

1. Por una organología expandida

A continuación, destacaremos dos aspectos fundamentales sobre la palabra “organología” que ayudarán a comprender tanto sus usos más frecuentes como las críticas y revisiones posteriores. En primer lugar, cabe recordar el trabajo de clasificación de los instrumentos musicales de Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, publicado en 1914, que se basó en gran medida en la publicación de Mahillon de 1893 (Kartomi, 1990, p. 163), una obra importante que no pretendía agotar la potencia epistemológica de su objeto de análisis comprendía. Sin mencionar el término “organología”, dicha obra fue el resultado de un esfuerzo sistemático para crear parámetros científicos *ad hoc*, que culminaron en la creación de un vocabulario terminológico común destinado a musicólogos, etnólogos y coleccionistas.

Para DeVale (1990, p. 8) dicho trabajo representa un esquema de organización transcultural del conocimiento (con pretensiones universalistas, añadimos) basado en una taxonomía exógena de los instrumentos según los mecanismos de producción de sonido (idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos). Kartomi (1990) señala que este esfuerzo derivó en una ordenación jerarquizada y sistemática

"que sintetiza la concepción que una cultura o subcultura posee acerca de la naturaleza y el significado de los instrumentos en su ámbito musical y social" (p. 13, traducción del autor)[2].

No fue sino hasta la publicación de *Ancient European Musical Instruments*[3] (1941) de Nicholas Bessaraboff cuando la expresión "organología" apareceríó formalmente (Oler, 1970, p. 171) vinculada al estudio de aspectos físicos y materiales (la construcción y la composición material de los instrumentos) y los mecanismos de producción de sonido (la mecánica de la vibración, la resonancia y la acústica). El énfasis se desplazó entonces hacia métodos empíricos, la cuantificación y la aplicación de técnicas sistemáticas y medibles, más próximas a la ingeniería y a la ciencia de los materiales (Boyden, 1971, p. 22)

De estos dos momentos, el legado taxonómico y el giro posterior hacia el campo de las ciencias aplicadas, surgió una expansión de la organología que buscó colaborar con otras áreas prácticas como las ciencias de la computación y las artes visuales, orientándose hacia una convergencia digital (Tresch, Dolan, 2013, p. 278-281). También se ensayaron nuevas hipótesis a partir de marcos teóricos antropológicos y museológicos (Durkin, 2024, p. 51-52). Sin embargo, tanto en los trabajos donde la organología desempeñaba un papel secundario dentro de la investigación musicológica como en los primeros ensayos específicamente organológicos, persistía la tensión de un proceso dialéctico complejo: la clasificación descendente —regida por una concepción racional del instrumento como objeto fijo e inmutable— frente a la clasificación ascendente, sustentada en un enfoque holístico y en el conocimiento de las particularidades socioculturales inherentes al instrumento (Kartomi, 1990, p. 25-31).

Estas tensiones generaron críticas severas a la herencia positivista de la organología, críticas que, paradójicamente, se convirtieron en una fuerza renovadora tanto dentro como fuera de la musicología, propiciando la búsqueda de mayor diversidad epistemológica. Por ejemplo, una publicación reciente del *Journal of Musicological Research* presenta trabajos que proponen el uso de la noción de estilo tardío en Theodor Adorno y las adaptaciones del mismo por Edward Said para estudiar la pianola como objeto organológico de estilo tardío, que simboliza un puente entre la musicalidad doméstica y la tecnología de grabación (Durkin, 2024, p. 223). Asimismo, se emplean conceptos como los de "objetos con guión"[4] en Robin Bernstein o la Teoría de las Cosas[5] en Bill Brown, para investigar cómo las ideas racializadas y de género sobre la brasilidad se interpretan a través de instrumentos musicales, constituyendo una forma de drag racial y de género (LaFevers, 2024, p. 101-104).

Del mismo modo, se aplican teorías sobre transtextualidad[6] de Gérard Genette, en particular la propuesta de identidad y memoria palimpséstica para explicar cómo los instrumentos "recuerdan" su pasado a través de su morfología, sonido y significado cultural (Cottrell, 2024, p. 146-154).

---

[2] Original: "Classifications express in condensed form, either by single-character or multifaceted division, a culture's or subculture's concept of what instruments are and mean in their musical, social, or musical and social context" (Kartomi, 1990, p. 13).

[3] El título y subtítulo completo es *Ancient European Musical Instruments, An Organological Study of the Musical Instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston* (Boyden, 1971, p. 21).

[4] Traducción libre del concepto de "*scriptive things*" (objetos con guión o cosas que guían acciones) que busca explicar cómo los objetos materiales tienen la capacidad de sugerir, invitar o guiar ciertos comportamientos en las personas que los utilizan. Cf.: BERNSTEIN, Robin. Dances with Things: Material Culture and the Performance of Race. *Social Text*, v. 27, n. 4, p. 67-94, 2009.

[5] Teoría que plantea diferenciar los objetos (elementos cotidianos que utilizamos sin reflexionar demasiado) de las cosas (que emergen cuando los objetos se estropean, o desafían la categorización, obligándonos a reconsiderar su significado). Cf.: BROWN, Bill. Thing Theory. *Critical Inquiry*, v. 28, n. 1. p. 1–22, 2001.

[6] Esta teoría sistematiza todas las relaciones, evidentes u ocultas, con otros textos. El autor identifica cinco tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Cf.: GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1997.

En cuanto a modelos metodológicos, tenemos: el estudio de escenarios hipotéticos para comprender contingencias históricas (historia contrafactual), como la investigación sobre el legado de la guitarra Gibson Les Paul, que resultó de la combinación de diseño técnico, estrategias de marketing y adopción cultural, en lugar de una superioridad inevitable sobre los modelos competidores (Martín, 2024, p. 136-138); y el análisis de inventarios testamentarios, disputas legales, identificación de patrones en la fabricación y distribución de instrumentos entre diferentes empresas, para reconstruir el panorama sócioeconómico de la fabricación de instrumentos musicales en la Gran Bretaña en los siglos XVIII y XIX (Nex, 2024, p. 78-80).

Por otro lado, la ecoetnomusicología ha resultado fundamental para denunciar la degradación medioambiental que afecta a los fabricantes de instrumentos musicales en Asia Central, amenazando la sostenibilidad de su artesanía (Post, 2024, p. 194-196). La combinación de métodos de investigación etnográficos e históricos también permite examinar por qué, en Kazajistán, la *dombyra* fue elevada como símbolo nacional mientras que el *qyl-qobyz* ha permanecido ausente (Rancier, 2024, p. 162-164). Asimismo, la evaluación de evidencias sobre las tecnologías digitales 3D ha demostrado su utilidad en la conservación y producción de instrumentos musicales (Wheeldon, 2024, p. 211-214).

En suma, se hace necesaria una expansión de la organología hacia una materialidad extendida —en contraposición a la materialidad museológica positivista— que incorpore nuevos enfoques metodológicos y colaboraciones interdisciplinarias, considerando los instrumentos como objetos dinámicos integrados en contextos históricos, tecnológicos y políticos, cuya producción y circulación reflejan estructuras económicas más amplias (Wistreich; Rossi Rognoni, 2024, p. 69-71).

No obstante, aunque la musicología ha mostrado voluntad de ampliar el estudio de los instrumentos, aún persiste cierta resistencia a problematizarlo y a asumir enfoques más empíricos e inclusivos. La exclusividad obsesiva de los análisis teóricos y la dependencia de materiales de archivo y enfoques técnicos en la conservación eclipsan, en muchos casos, los intentos de interpretación sociocultural.

2. Instrumentos musicales: tropos, imágenes, alegorías, símbolos, figuras

El volumen *Musical Instruments and Metaphor* (*Yearbook for Traditional Music*, 2005) marcó un punto de inflexión en el estudio de los instrumentos musicales, demostrando que estos, más allá de su dimensión acústica, constituyen artefactos simbólicos capaces de vehicular narrativas sociales, identidades y cosmologías. Los trabajos de Dawe (2005), Kartomi (2005), Magowan (2005), Toner (2005) y Nunns y Thomas (2005) abordan esta problemática desde perspectivas metodológicas diversas, tales como la etnografía, el análisis histórico y lingüístico, la organología comparada, la mitología y los estudios de performance, mostrando que la organología requiere un abordaje capaz de captar la densidad simbólica inherente al objeto de estudio.

En conjunto, estos estudios evidencian que los instrumentos funcionan como metáforas activas, que articulan procesos de continuidad histórica, construcción de género, significación ritual y tensiones entre autenticidad, innovación y mercado. La lira cretense, por ejemplo, funciona como marcador de identidad masculina y de transmisión intergeneracional (Dawe, 2005); los instrumentos de Aceh se conceptualizan mediante analogías corporales vinculadas a identidades religiosas y sociohistóricas (Kartomi, 2005); el didjeridu se convierte en un objeto atravesado por disputas entre

tradición indígena, mercantilización global y debates sobre autenticidad (Magowan, 2005); los instrumentos Yolngu, como el yidaki y el dhamburru, condensan memoria, pertenencia y evocación de lugares ancestrales (Toner, 2005); y el putorino maorí articula mitología, revitalización cultural y desafíos en la reconstrucción de prácticas performativas (Nunns; Thomas, 2005).

El enfoque teórico de las investigaciones se fundamenta en diversas tradiciones académicas, entre las que destacan: la antropología simbólica de Jung[7] (1956) y Eliade[8] (1989), orientada a la comprensión de los instrumentos como símbolos de transformación; la teoría de la corporeidad de Shilling[9] (1993), que ilumina las interacciones físicas y afectivas entre instrumentistas e instrumentos (Dawe, 2005); los modelos de mercantilización y circulación cultural de Appadurai[10] (1986), aplicados al didjeridu (Magowan, 2005); los debates sobre autenticidad (Neuenfeldt[11], 1994) y alienabilidad (Weiner[12], 1985); y la noción de polytropia[13] propuesta por Friedrich (1991), utilizada por Toner (2005) para analizar los tropos poéticos en las canciones Yolngu.

Esta literatura converge en una crítica explícita al legado eurocéntrico de la organología tradicional, subrayando la necesidad de incorporar sistemas de conocimiento no occidentales para comprender plenamente los significados atribuidos a los objetos sonoros. Tal perspectiva invita a cuestionar categorías aparentemente estables como "clasificación", "instrumento" e incluso "música",

[7] Según este enfoque, los símbolos no son meros signos fijos, sino procesos activos que permiten integrar contenidos psíquicos profundos. Por ejemplo, un instrumento musical puede entenderse como un emblema cargado de significados arquetípicos, capaz de evocar y catalizar transformaciones internas en el individuo. Cf.: JUNG, Carl Gustav *In:* ADLER, Gerhard; FORDHAM, Michael; READ, Sir Herbert (eds.). *Collected Works of C.G. Jung. Volume 5: Symbols of Transformation*.. Princeton: Princeton University Press, 1956.

[8] Para Eliade, los símbolos permiten la conexión entre el mundo cotidiano y lo trascendental, generando experiencias transformadoras que cambian la percepción de la realidad. Los instrumentos musicales actuarían como vehículos para la manifestación de lo sagrado en los rituales, facilitando una transformación que va más allá de lo meramente estético o funcional. Cf.: Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1989.

[9] La teoría de la corporeidad (*Embodiment Theory*) de Shilling desafía el dualismo tradicional entre mente y cuerpo al argumentar que el cuerpo no es simplemente un contenedor pasivo de la mente, sino que desempeña un papel activo en la configuración de nuestras percepciones, acciones y significados. Desde esta perspectiva, el cuerpo del músico y el instrumento formarían un sistema dinámico que no solo influiría en la ejecución técnica, sino también en la expresión emocional y la interpretación estética. Cf.: SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. Londres: Sage Publications, 1993.

[10] Arjun Appadurai plantea que el valor de las cosas no es fijo, sino que su significado y precio cambian según el contexto social y cultural. En su teoría sobre la mercantilización (*commodification*), explica que los objetos atraviesan diferentes etapas en las que pueden ser considerados como mercancías (cuando están en el mercado) o como algo ajeno a él (cuando tienen un valor sentimental o simbólico). Además, introduce el concepto de biografía de los objetos, que sugiere que los bienes tienen historias cambiantes en función de quién los usa, vende o intercambia. Cf.: APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013.

[11] Neuenfeldt plantea que la autenticidad no es una cualidad intrínseca de un objeto o práctica cultural, sino que se construye social y culturalmente. Según este autor, el ideal de autenticidad surge de la tensión entre la preservación de las tradiciones históricas y la necesidad de innovación, lo que genera debates y conflictos a la hora de determinar qué es "auténtico" en distintos contextos. Cf.: NEUENFELDT, Karl. The Essentialistic, the Exotic, the Equivocal and the Absurd: The Cultural Production and Use of the Didjeridu in World Music. *Perfect Beat*, [s.l.], v. 2, n. 1, p. 88-104, 2015.

[12] Weiner explora el concepto de alienabilidad, entendida como la capacidad de un objeto para separarse de su contexto original y ser transferido o intercambiado en el mercado. Esta perspectiva ayuda a comprender la tensión entre el valor cultural y el valor económico, y muestra cómo el proceso de intercambio puede transformar el significado original de los objetos. Cf.: WEINER, Annette B. Inalienable Wealth. *American Ethnologist*, [s.l.], v. 12, n. 2, p. 210-227, 1985.

[13] La teoría de la polytropía de Paul Friedrich destaca la capacidad de un objeto cultural para adquirir diversas interpretaciones, lo que refleja la complejidad y la diversidad de las prácticas sociales y simbólicas. Cf. FRIEDRICH, Paul. Polytropy. *In:* FERNANDEZ, J. W. (ed.). *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press, 1991. p. 17-55.

impulsando el desarrollo de una organología plural, sensible a los contextos culturales, históricos, políticos y religiosos que otorgan sentido a los objetos musicales.

Desde este enfoque, los instrumentos no se perciben como entidades estáticas, sino como vectores dinámicos de significación, con la capacidad de articular múltiples niveles de agencia simbólica y social.

3. Agenciamiento, *scapes* y ecología política

El estudio contemporáneo de los instrumentos musicales se ha orientado a comprenderlos como entidades inmersas en redes sociales, materiales, políticas y ecológicas. En este contexto, Bates formula en *The Social Life of Musical Instruments* (2012) la hipótesis de que los instrumentos poseen una "vida social" que excede su función utilitaria, pues "no solo se emplean, adquieren, intercambian, comercializan, almacenan y desechan, sino que también se les considera agentes capaces de ejercer un libre albedrío simbólico en la esfera de las interacciones humanas" (Bates, 2012, p. 364). Su planteamiento rechaza explicaciones simplistas —como el fetichismo, el totemismo o la cosificación religiosa— y se centra en la capacidad de los objetos musicales para influir en las relaciones y comportamientos humanos.

Diversos estudios previos ya sugerían esta vitalidad social. La "vida" de la *mbira dzavadzimu* permitió examinar género, espiritualidad y discursos nacionalistas en la cultura shona (Jones, 2008, p. 128–130); el *sarangi* reveló su trayectoria entre memoria sensorial, afecto y jerarquías históricas (Qureshi, 2000, p. 811–829); el *frame drum* mostró el papel ritual y sociopolítico de las mujeres en prácticas percusivas (Doubleday, 1999, p. 106–118); y el *dutār* afgano evidenció cómo los cambios constructivos reflejan transformaciones sociales y mediáticas más amplias (Baily, 1971, p. 10–15). Estas etnografías sustentan la idea de que los instrumentos participan activamente en procesos culturales y que su estudio exige un marco más amplio que la descripción organológica clásica.

3.1 Una matriz integrada de la agencia instrumental

El concepto de agencia[14] resulta central para articular estos fenómenos. Desde la Teoría del Actor-Red (TAR)[15], Latour (2005) sostiene que lo social no constituye un dominio previo a las asociaciones, sino un efecto emergente de las conexiones entre entidades humanas y no humanas. En consecuencia, cualquier elemento capaz de producir efectos debe considerarse un actante. Su formulación es explícita:

> La razón principal por la que los objetos no tenían antes ninguna posibilidad de desempeñar ningún papel se debía no sólo a la definición de lo social utilizada por los sociólogos, sino también a la propia definición de actores y agencias elegida con más frecuencia. Si la acción se limita *a priori* a lo que hacen los seres humanos "intencionales" y "con sentido", es difícil ver cómo podrían actuar un martillo, una cesta, un cierrapuertas, un gato, una alfombra, una taza, una lista o una etiqueta. Podrían existir en el ámbito de las relaciones "materiales" "causales", pero no en el ámbito "reflexivo" "simbólico" de las relaciones sociales. Por el contrario, si nos atenemos a nuestra decisión de partir de las controversias sobre actores y agencias, entonces cualquier cosa que modifique un estado de cosas marcando una diferencia es un actor

[14] No pretendemos realizar una revisión exhaustiva de la evolución conceptual del término "agencia" a partir de las significativas contribuciones de académicos de la talla de Max Weber, Pierre Bourdieu, Anthony Giddens, Judith Butler, Félix Guattari y Gilles Deleuze, entre otros. Este análisis excede el alcance y los objetivos de la presente investigación.

[15] Traducción de *Actor-Network Theory* (ANT).

> o, si aún no tiene figuración, un actante. Así pues, las preguntas que hay que hacerse sobre cualquier agente son sencillamente las siguientes: ¿Marca o no una diferencia en el curso de la acción de algún otro agente? ¿Existe algún juicio que permita detectar esta diferencia? (Latour, 2005, p. 71, traducción del autor)[16].

El carácter relacional y distribuido de la agencia es especialmente pertinente en la organología, dado que los instrumentos participan en redes de interacción afectiva y performativa que los convierten en nodos de mediación (Bates, 2012, p. 374).

Gell (1998) refuerza esta idea al considerar que los objetos artísticos funcionan como agentes distribuidos, capaces de reorganizar percepciones y relaciones sociales (Gell, 1998, p. 12–27). Appadurai (1986), por su parte, sitúa la agencia en la circulación, al proponer que los objetos tienen una "vida social" cuyo significado se actualiza en el intercambio y movilidad (Appadurai, 1986, p. 13).

Los nuevos materialismos amplían este debate al incorporar la fuerza propia de los materiales —físicos y digitales— en la configuración de las prácticas culturales. Según De Cunzo y Roeber (2022), la cultura material abarca desde "centros de datos, *selfies*, archivos digitales y pertenencias virtuales" hasta memorias sociales y creencias (De Cunzo; Roeber, 2022, p. 7, traducción del autor)[17]. Estos autores subrayan que los objetos no mantienen un significado unívoco entre culturas:

> Al hacerlo, algo como una máscara ceremonial, una pluma o una estatua puede funcionar como un artefacto cultural, un ser espiritual, una combinación de ambos simultáneamente o una fuerza activa que se mueve entre estas categorías situacionalmente (De Cunzo, Roeber, 2022, p. 16, traducción del autor)[18].

Bennett (2010) sintetiza esta perspectiva a través de una teoría distributiva de la agencia, concebida como un "enjambre de vitalidades en juego":

> Concebir la fuente generadora de efectos como un enjambre es ver las intenciones humanas siempre en competencia y confederación con muchos otros esfuerzos, pues una intención es como una piedra arrojada a un estanque, o una corriente eléctrica enviada a través de un cable o una red neuronal: vibra y se funde con otras corrientes, para afectar y ser afectada (Bennett, 2010, p. 32, traducción del autor)[19].

Johnson (1995) subraya que la agencia instrumental también depende del contexto performativo y de la espacialidad de la ejecución, pues la morfología del instrumento estructura

[16] Original: "The main reason why objects had no chance to play any role before was not only due to the definition of the social used by sociologists, but also to the very definition of actors and agencies most often chosen. If action is limited a priori to what 'intentional', 'meaningful' humans do, it is hard to see how a hammer, a basket, a door closer, a cat, a rug, a mug, a list, or a tag could act. They might exist in the domain of 'material' 'causal' relations, but not in the 'reflexive' 'symbolic' domain of social relations. By contrast, if we stick to our decision to start from the controversies about actors and agencies, then any thing that does modify a state of affairs by making a difference is an actor—or, if it has no figuration yet, an actant. Thus, the questions to ask about any agent are simply the following: Does it make a difference in the course of some other agent's action or not? Is there some trial that allows someone to detect this difference?" (Latour, 2005, p. 71).

[17] Original: "Material culture 'represents' and 're-presents' people, places, other objects, taste, soundscapes, and more in meaningful ways" (De Cunzo; Roeber, 2022, p. 7).

[18] Original "The multivalent properties of objects throw a wrench in 'traditional' definitions of material culture and encourage scholars to think more expansively, openly, honestly, and ethically about the material world. In doing so, something like a ceremonial mask or a feather or a statue can operate as a cultural artifact, spiritual being, a combination of both simultaneously, or an active force that moves between these categories situationally" (De Cunzo, Roeber, 2022, p. 16).

[19] Original: "To figure the generative source of effects as a swarm is to see human intentions as always in competition and confederation with many other strivings, for an intention is like a pebble thrown into a pond, or an electrical current sent through a wire or neural network: it vibrates and merges with other currents, to affect and be affected." (Bennett, 2010, p. 32).

relaciones corporales y sociales (Johnson, 1995, p. 265). Dawe (2003) amplía esta dimensión con su concepto de *instrumentscapes*[20], que articula tecnología, globalización y agencia material en la conformación transnacional de los instrumentos (Dawe, 2003, p. 197).

3.2 Ecología política de los instrumentos

En un plano aún más integrador, Dawe (2015) desarrolla la noción de ecología política de la fabricación de instrumentos[21], donde los materiales —maderas, huesos, metales, arcillas— son agentes que participan en cadenas productivas afectadas por los mercados, las regulaciones ambientales y las transformaciones tecnológicas. El autor sintetiza así la potencia epistemológica de su enfoque:

> La cultura que rodea la creación de instrumentos musicales es una cultura que emana del taller y también se filtra en la forma del taller; […] Los constructores de instrumentos musicales están literalmente "en contacto" con el mundo material. Son agentes de una realidad material que afecta a la construcción de las culturas musicales en el nivel más fundamental. (Dawe, 2015, p. 109, traducción del autor?[22].

Desde una perspectiva ecológica crítica, Gibson (2019) examina la intersección entre la música y la crisis medioambiental desde una perspectiva de urgencia: su análisis insta a músicos, fabricantes y legisladores a reconsiderar los materiales tradicionales y a promover alternativas forestales sostenibles y prácticas responsables. Al rastrear el origen de las guitarras hasta los árboles que las originan, el autor pone de manifiesto los costes ambientales de la creación musical, que a menudo se ignoran.

La integración de estas tradiciones —TAR, antropología del arte, economía política, nuevo materialismo, *performance studies* y ecologías culturales— permite afirmar que los instrumentos constituyen agentes distribuidos insertos en redes materiales, afectivas, espaciales y ecológicas. Esta matriz conceptual facilita una teorización sociológica sobre el instrumento al abrir caminos, evitando las extenuantes —por veces incontornables e inevitables— dicotomías de lo popular y lo erudito, las cuales, desde finales del siglo XVIII analizan el instrumento a partir de categorías autoreferenciales y cánones idiomáticos. Tales construcciones, derivadas de la noción de "obra" en el sentido que le otorga Goehr

[20] Retomaremos este concepto en las siguientes páginas, cuando aplicado a la guitarra específicamente.

[21] Tanto esta propuesta como otras similares guardan relación con nuevas áreas de estudio dentro de la etnomusicología, como la denominada ecomusicología. Descifrar tales relaciones y encontrar otros posibles aportes escapa a nuestras capacidades. Además de la clásica investigación de Murray Schafer en *The Tuning of the World* (1977), sugerimos las siguientes referencias para actualizar la discusión sobre la ecomusicología y sus principios teórico-metodológicos. Cf.: ALLEN, Aaron S. Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 2, p. 391-394, 2011.; TITON, Jeff Todd. The Nature of Ecomusicology. *Música e Cultura: revista da ABET*, v. 8, n. 1, p. 8-18, 2013.; OCHOA GAUTIER, Ana María. Acoustic multinaturalism, the value of nature, and the nature of music in ecomusicology. *Boundary 2*, v. 43, n. 1, p. 107-141, 1 feb. 2016. DOI: 10.1215/01903659-3340661.

[22] Original: "The culture that surrounds musical instrument creation is a culture that both emanates from the workshop and also filters into the shape the workshop; if you will, it is a two-way street. In drawing attention to the role of materials in creating musical instruments, one becomes aware that musical instrument making is a process of and a contribution to place making and economy building. Musical instrument making constructs a culture that furthers the reputation of the maker and helps sustain the makers' artisanal traditions. As I have discussed elsewhere, musical instruments become entangled with peoples and places, times and technologies; but they also have an intrinsic ability to reconnect us to the natural world through the wood, bone, skin, metals, and clay from which they are made. Musical instrument makers are literally "in touch" with the material world. They are agents of a material reality that affects the construction of musical cultures at the most fundamental level" (Dawe, 2015, p. 109).

(1992), reflejan la relación entre los gustos personales y la "centralidad institucionalizada" que subyace a las creencias y valores musicales (Goehr, 1992, p. 121).

4. Paisajes guitarrísticas, culturas guitarrísticas

Además de los trabajos que hemos examinado hasta ahora, existen otros que se centran específicamente en la guitarra como instrumento de cuerda pulsada[23]. En *Guitar Cultures* (2001), diversos autores nos ayudan a comprender mejor la aplicación de varios de los conceptos teóricos mencionados.

Por ejemplo, se observa como la guitarra se convierte en un tema central que refleja transformaciones culturales más amplias: desde su evolución como instrumento de salón a un símbolo del blues (Evans, 2001, p. 12-14), destacando cómo aporta avances técnicos clave como la técnica de *slide* o *bottleneck* y el uso de afinaciones abiertas (española y Sebastopol)[24] para diferenciar este género de otros estilos de guitarra (Evans, 2001, p. 21-24). Asímismo, se documenta que durante el período de revalorización del blues (entre 1950 y principios de 1960) surgió una dicotomía entre las guitarras acústicas y eléctricas que inventó el llamado "mito de la acusticidad": una división cargada de connotaciones ideológicas que promovía la guitarra acústica como inherentemente "auténtica", pese a que los intérpretes afroamericanos históricamente elegían guitarras acústicas o eléctricas en función de sus entornos de interpretación (Narváez, 2001, p. 28-31).

Y la guitarra no solo resulta ser analogía de mudanzas sociales y discusiones en torno a un "timbre original". Ella ilustra temas transversales como la contrucción de modelos culturales: está en la invención del estilo *Indie* a partir de la performance instrumental, sin efectos digitales, sin solos virtuosos, de apariencia sucia y desgastada, asociada a la estética *lo-fi* de las grabaciones caseras (Bennett, 2001, p. 50-53) que contrasta abiertamente con el arquetipo del "guitar hero" (ej.: Van Halen, Jimi Hendrix, Jimmy Page, Slash) que representa tanto una forma de expresión individual artística como refuerza la lógica de la industria cultural, que convierte la creatividad en mercancía estandarizada (Waksman, 2001, p. 124-125).

Asimismo, la guitarra se consolidó como artefacto cultural compartido por la generación del *baby boom* (nacidos entre 1946 y 1964), influenciada directamente por las estrellas del rock y el *rhythm and blues* de esa época (Elvis Presley, Chuck Berry, los Beatles, Bob Dylan, Eric Clapton) quienes impulsaron su expansión comercial (Ryan; Peterson, 2001, p. 91-98).

En el debate sobre la guitarra, una de las cuestiones más recurrentes es su papel como agente de una cultura inmaterial o, incluso, como patrimonio y símbolo cultural nacional. En España, la fabricación de guitarras como símbolo de una identidad cultural, en la que lo "hecho a mano" se percibe como superior a lo industrial, refleja las tensiones entre la tradición artesana y la producción en masa de guitarras, en un contexto en el que la globalización afecta tanto la disponibilidad de materiales como la demanda del mercado (Dawe; Dawe, 2001, p. 63-67). En Brasil, se ha documentado que, tras la institucionalización del samba en la década de 1940, la guitarra adquirió estatus de instrumento

[23] Esto significa que se estudia la guitarra en sentido amplio, tanto las acústicas (que se amplifican naturalmente mediante una caja de resonancia), como las eléctricas o electroacústicas (cuyo sonido depende de pastillas electromagnéticas), sin restricción en cuanto a sus materiales de construcción (por ejemplo, madera, plástico, etc.) o el tipo de cuerdas usadas (nailon, carbono, acero, etc.).

[24] Refiere a las afinaciones abiertas como la "española" (comenzando por el grave, D – G – D – G – B – D) y la Sebastopol (D – A – D – F# – A – D), frecuentes en el repertório del blues y la *slide guitar*.

nacional, reforzado con el auge de la bossa nova en la década de 1950, por figuras como João Gilberto (Reily, 2001, p. 171-174)[25].

La capacidad de la guitarra para adaptarse a costumbres locales también está documentada en la música de *stringband* de Papúa Nueva Guinea, un género basado en la combinación de voces, guitarras, ukeleles y ocasionalmente bajos. Surgido tras la Segunda Guerra Mundial, este estilo sigue desempeñando un papel central en la construcción de identidades culturales, a pesar de su declive en la industria musical moderna (Crowdy, 2001, p. 150-153). Por otro lado, la apropiación de la guitarra en la India, donde destacan la influencia de factores históricos, religiosos y culturales en su evolución, muestra cómo la música clásica indostánica transformó elementos globales en expresiones locales, evidentes en los trabajos de Brij Bhushan Kabra, Vishwa Mohan Bhatt, Debashish Bhattacharya (Clayton, 2001, p. 187-190).

Tanto el corpus de publicaciones que impulsó un giro epistemológico respecto a la antigua organología positivista —que nunca ha dejado de coexistir— como los estudios posteriores aplicados a instrumentos específicos, como la guitarra, inauguraron un horizonte de investigación basado en las nociones de agencia (Appadurai, Gell, Latour). Estos enfoques reconfiguran los análisis a partir de la interacción entre fuerzas humanas y no humanas.

En *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance* (Dawe, 2010) el autor sintetiza investigaciones previas y propone un modelo denominado "el nuevo *guitarscape*", que abarca no solo la interpretación musical, sino también las dimensiones materiales y virtuales del instrumento. Así, la guitarra trasciende su función primaria para convertirse en un objeto con agencia —siguiendo a Gell— capaz de influir en la identidad, la protesta y las relaciones sociales (Dawe, 2010, p. 152-166).

Los enfoques metodológicos de Dawe combinan análisis teórico, trabajo de campo y estudios de caso, como cuando examina el *soundscape* meditativo de la guitarra de Robert Fripp, la guitarra clásica india de Kamala Shankar, la técnica avanzada de la guitarra de diez cuerdas de Dominic Frasca, Lionel Loueke y la fusión de la guitarra africana con el jazz, la exploración experimental de Fred Frith, Hasan Cihat Orter y la guitarra sin trastes en la música turca, Erik Mongrain y la técnica del *lap tapping* en la guitarra acústica, o la dimensión espectacular de Steve Vai (Dawe, 2010, p. 2-16).

Estos ejemplos empíricos ponen a prueba las proposiciones teóricas e ilustran el papel del instrumento en entornos locales y globales. El análisis del fenómeno mundial de la guitarra permite comprender su evolución, impacto cultural, comercial y tecnológico, reafirmando su estatus como objeto de estudio multidimensional (Dawe, 2010, p. 21-34).

Por otro lado, la "metodología paisajística" que Dawe incorpora (aunque el término *scapes* puede entenderse como "escenarios" o "espacios", dependiendo del contexto) no deja de ser un tipo de enfoque holístico aplicado a la guitarra, que además de adaptar el *soundscape* de Murray Schafer, agrega los *scapes* que según Arjun Appadurai[26] componen la economía cultural global (*ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* e *ideoscapes*), junto al *sensescape* o paisaje sensorial de David Howe[27] (Dawe,

[25] No en vano, enunciados como "guitarra española" y "guitarra brasileña" (*violão brasileiro*) son arquetipos socioculturales poderosos, referentes de una performance social del instrumento, vigente hasta nuestros días.

[26] Cf.: APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, Culture & Society*, v. 7, n. 2, p. 295-310, 1990.

[27] Cf.: HOWES, David (org.). *Empire of the Senses:* The Sensual Culture Reader. Oxford: Berg, 2005.

2010, p. 41-45). El *new guitarscape* busca así entender cómo el fenómeno guitarrístico se integra en redes de significado que abarcan lo digital, lo material y lo performativo (Dawe, 2010, p. 60-61).

Una de las contribuciones más notables de esta investigación radica en su profunda conexión con la ejecución de la guitarra, permitiendo perspectivas emocionales a través de la noción de "cultura sensorial". En este contexto, se aborda la relación entre el intérprete y su instrumento: el impacto del diseño ergonómico en la experiencia del músico, el papel del tacto y la propiocepción (factores que afectan a la técnica de interpretación), el dilema entre uñas y yemas en el momento de la interpretación y el papel del aprendizaje orientado (el impacto de la tradición de los métodos para este instrumento desde Sor hasta nuestros días).

Otros aspectos que se abordan son el hecho que, si bien se lograron avances en la inclusión de mujeres y personas LGTBQ+ en el ámbito guitarrístico, persisten barreras que limitan su plena participación. La guitarra sigue siendo un ámbito en el que están en juego las dinámicas de género y poder, donde la industria y la cultura popular influyen en la percepción de quién puede ser considerado guitarrista legítimo (Dawe, 2010, p. 135-146).

Finalmente, a pesar de que el instrumento resulta un eficaz catalizador social y medio de traducción cultural, se recuerda que la globalización musical es asimétrica: el *guitarscape* no es ajeno al desequilibrio del control económico y cultural entre los músicos del Sur Global y los productores occidentales, que dominan la producción, los royalties y la representación mediática.

Casos ampliamente estudiados, como la colaboración entre Paul Simon y varios artistas sudafricanos en el álbum *Graceland*[28], o la grabación de Ry Cooder con los músicos del Buena Vista Social Club[29] o el instrumentista de música clásica india Vishwa Mohan Bhatt[30], son muestras fehacientes de apropiación cultural y de desigualdad en las colaboraciones musicales, éticamente opuestas a las experiencias de reciprocidad y horizontalidad como las del guitarrista John McLaughlin (Dawe, 2010, p. 178-181), por citar un ejemplo extraído del libro.

Tras recorrer el tránsito desde la clasificación positivista de los instrumentos hasta su reinterpretación cultural y metafórica, pasando por las lecturas interdisciplinares de la cultura material y sus agenciamientos, la organología parece haber alcanzado un punto que permite imaginar nuevos modelos explicativos.

[28] Cf.: GRACELAND. Intérprete: Paul Simon. Auckland: Warner Bros. Records, 1986. 1 disco sonoro (LP; 43 min 18 s).

[29] Cf.: BUENA VISTA SOCIAL CLUB. Intérprete: Buena Vista Social Club. Nueva York: Nonesuch Records; Londres: World Circuit Records, 1997. 1 CD (aprox. 60 min). Producción: Ry Cooder. Grabado en Egrem Studios, La Habana, Cuba, en marzo de 1996.

[30] Cf.: A MEETING BY THE RIVER. Intérpretes: Ry Cooder; V. M. Bhatt. Santa Bárbara, CA: Water Lily Acoustics, 1993. 1 CD (aprox. 40 min).

5. Los *guitarscapes* en América Latina: un desafio abierto

¿Podemos afirmar que la guitarra es un instrumento protagonista en numerosas culturas y sociedades latinoamericanas y caribeñas? En efecto, comparte escenarios y geografías con otros instrumentos, oscilando entre el protagonismo —como en el antiguo "bolero de guitarra" dominicano, posteriormente rebautizado como bachata, o en los orígenes del tango porteño— y la complementariedad —como en los círculos de choro brasileño, junto a instrumentos de metal o el cavaquinho.

Instrumento fácil de adquirir, barato, portátil y secularmente utilizado para acompañar la voz, la palabra "guitarra" aparece más de 300 veces en textos de consulta como *The Garland Handbook of Latin American Music* (Olsen; Sheehy, 2007), en diversos contextos: como familia de instrumentos "derivados" de ella (p. 324), o de apariencia "guitarrística" —*guitarlike* (p. 358) o *guitartype* (p. 67)—, de formato guitarrístico —*guitar-shaped* (p. 172)—, o guitarras de pequeño porte (p. 127), guitarrón (p. 204), guitarrilla (p. 246), guitarras españolas (p. 449) y portuguesas (p. 387), acústicas (p. 182), eléctricas (p. 244), guitarra de golpe (p. 219), guitarra de son (p. 217), guitarra quinta (p. 216). Una multiplicidad de agencias y significados generados a partir de una misma palabra, que trasciende cualquier prototipo organológico único.

Este objeto de la cultura material nos invita a reflexionar sobre su polisemia, por ejemplo, en correlatos políticos de aspectos técnicos y poéticos como la *blue note* de un blues, la línea de bajo tocada con una púa de pulgar —*dedeira*, en portugués— en un *choro* o una interpretación de guitarra libre y desinhibida llena de trasteos "sucios"[31]. Estos eventos performativos no se reducen a una partitura ni exclusivamente a lo audible: sus características tímbricas y melódicas se transforman en arquetipos musicales, huellas culturales y apropiaciones que revelan tanto lo que expresamos a través del instrumento como lo que él expresa sobre nosotros.

Un fenómeno tan rico, presente y vivo como el que crea la guitarra puede resultar difícil de definir y problematizar, y, sin embargo, "está ahí", conviviendo, operando, apelando, transitando, presentando y representando.

En nuestro continente, la historia de la guitarra aún se presenta, en buena parte, enmarcada por la historia institucionalizada de su repertorio, es decir, un compendio de obras para interpretar dentro de la tradición performativa europea, que va desde las transcripciones para guitarra hasta las piezas escritas para el modelo Torres en adelante, y que forma un discurso homogéneo estrechamente ligado al momento de su aceptación y legitimidad social. Autores como Grunfeld (1969)[32], Turnbull (1974)[33] y Wade (1980)[34], fundamentales para iluminar un aspecto de la vida social de este instrumento (su fase escolástica), representan el *corpus* de textos enciclopédicos cuyo modelo reverberó ampliamente

[31] Palabra para el sonido producido (intencionadamente o no) al recorrer las cuerdas a lo largo del brazo de la guitarra.

[32] Cf.: GRUNFELD, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar: An Illustrated History of Guitars and Guitarists*. London: Macmillan, 1969.

[33] Cf.: TURNBULL, Harvey. *The Guitar: From the Renaissance to the Present Day*. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

[34] Cf.: WADE, Graham. *Traditions of the Classical Guitar*. London: Calder Publications Ltd., 1980.

en publicaciones locales, como Helguera (1996)[35] para el caso México, Santa Cruz (2004)[36] para el caso del Perú, y Bruzual (2011)[37] para el caso de Venezuela, por citar solo algunos ejemplos.

Para Coelho (2003) existen aún grandes dificultades para debatir el asunto dada la enorme amplitud cultural y estilística del instrumento, toda vez que "existe el concepto artístico de 'evolución' musical y compositiva, en el que las obras adquieren prestigio y perduran en el tiempo gracias a la validación del análisis musical" (p. 3, traducción del autor) [38]. Además, el autor refuerza que la gran variedad de prácticas guitarrísticas no musicografiadas y de tradición oral son las que ofrecen actualmente una visión más clara de la historia de la guitarra, ya que "se ha escrito tanto o más sobre la música de guitarras no escritas que al contrario" (Coelho, 2003, p. 5, traducción del autor)[39]. Por tanto, para emprender estudios pertinentes al *guitarscape* contemporáneo, ya sea examinando sus agencias, sus apropiaciones o sus redes simbólicas, sensoriales y ecológicas, estos paradigmas resultarían insuficientes.

Actualmente, las líneas de acción que amplifican el panorama epistemológico mucho más alla de estilos, obras, periodos, escuelas y compositores están siendo desarrolladas por áreas interdisciplinares como la etnomusicología y los denominados *Popular Music Studies*, que formulan nuevas agenda de investigación, muchas veces fuera del cánon musicológico.

Aun con las reservas que toda afirmación general implica, se advierte una marcada escasez de investigaciones interdisciplinares sobre instrumentos musicales producidas en los ámbitos hispano y lusófono. Esta producción, en comparación con la abundante literatura anglófona, se encuentra todavía en una fase inicial y carece de un estado del arte que articule de manera sistemática los enfoques actuales —en su mayoría escasamente culturalistas— o que reúna publicaciones y compendios organizados sobre el tema. En este sentido, nuestras propias pesquisas[40] se inscriben en una línea de reflexión compartida con otros trabajos de la región, los cuales, en conjunto, renuevan las estrategias para comprender los usos y apropiaciones de la guitarra en el continente.

Melanie Plesch (1996), por ejemplo, examina el papel que desempeñó la guitarra en la configuración de la identidad cultural argentina dentro del llamado "primer nacionalismo" musical, representado principalmente por la obra de los compositores Alberto Williams y Julián Aguirre. La autora argumenta que la guitarra no se integró como instrumento en el repertorio académico, sino que se evocó retóricamente a través de configuraciones melódicas, armónicas, texturales y rítmicas específicas (por ejemplo, imitando en el piano técnicas de la guitarra, como el rasgueo y el punteo arpegiado). De este modo, se convirtió en un símbolo del ámbito rural y en un motivo central en la retórica del nacionalismo musical argentino. El texto aporta interesantes conceptos como "ingeniería social" (proceso mediante el cual las élites construyen y promueven una identidad nacional a través de valores simbólicos), "presencia

[35] Cf.: HELGUERA, Juan. *La guitarra en México*. México: Editorial Torre de Lulio, 1996.

[36] Cf.: SANTA CRUZ, Octavio. *La guitarra en el Perú*. Lima: Ediciones Noche de Sol, 2004.

[37] Cf.: BRUZUAL, Alejandro. *La guitarra en Venezuela, desde sus orígenes a nuestros días*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2011.

[38] Original: "[…] there is the artistic concept of musical "evolution" and compositional "worth," in which works achieve their standing and posterity through validation by musical analysis" (Coelho, 2003, p. 3).

[39] Original: "In other words, as much if not more has been written about guitar music that was never written down, rather than the other way around" (Coelho, 2003, p. 5).

[40] La primera, una investigación de la obra del guitarrista negro Félix Casaverde, que revisa las raíces del imaginario social racista en la Lima de inicios del siglo XX hasta 1950, para comprender el proceso de resignificación de la negritud y explorar las historias de la música afroperuana y sus impactos en la conformación de un discurso identitario propio (Llanos, 2019); la segunda, analizando los usos y apropiaciones del término *violão brasileiro*, en el contexto de discusiones sobre identidades sociales, agenciamiento y cultura material (Llanos, 2018).

en ausencia" (estrategia simbólica mediante la cual un elemento no está físicamente presente, pero se evoca de manera indirecta), el sentido de "evocación" de la guitarra (técnicas compositivas que imitan el sonido y la textura de la guitarra sin utilizar el instrumento en sí) y el "topos musical" (motivo o figura recurrente que evoca significados culturales en un contexto específico). De este modo, Plesch ilustra cómo el nacionalismo musical argentino utilizó la guitarra para reforzar una visión idealizada de lo "argentino", al igual que ocurrió en la literatura y las artes plásticas.

Años después, Óscar Olmello (2020) nos presenta un estudio muy relevante que repasa, desde finales del siglo XIX hasta gran parte del siglo XX, la lucha por integrar la guitarra en el ámbito académico. En él, el autor analiza cómo la tradición guitarrística fue relegada en favor del piano debido a prejuicios culturales que asociaban este instrumento a la cultura popular y lo consideraban inadecuado para la enseñanza formal. Con el propósito de esclarecer la compleja naturaleza del nacionalismo musical argentino, Olmello expone la forma en que la tradición criolla relacionaba la guitarra con la música folclórica y las raíces coloniales, mientras que la corriente académica la despreciaba por considerarla incapaz de expresar la alta cultura musical. También se destaca la división interna entre quienes utilizaban cuerdas de tripa y quienes preferían las de acero, que refleja tensiones estéticas y metodológicas que dificultaron su aceptación en el ámbito oficial. Por otro lado, el estudio aborda el desafío de establecer una "Escuela Tárrega" en Argentina y subraya que, desde sus inicios, el proceso de integración de la guitarra implicó la superación de las barreras impuestas por el *establishment* cultural eurocéntrico.

Ya en Brasil, Marcia Taborda (2011) investigó las relaciones entre el *violão* y la construcción de la identidad cultural brasileña, especialmente en el contexto de Río de Janeiro entre 1830 y 1930, con el objetivo de reconstruir históricamente la trayectoria del instrumento y analizar su papel como mediador cultural. A lo largo del texto, la autora reflexiona sobre la capacidad del *violão* para transitar entre ambientes populares y elitistas. El instrumento se presenta como un símbolo dinámico que refleja las transformaciones sociales, culturales y tecnológicas (como el impacto de las formas de producción y difusión musical a través de la radio y las grabaciones), y que configura sus significados sociales en Brasil. En este contexto, el instrumento aparece como objeto cultural, que articula a músicos, fabricantes y actores mediáticos y culturales que contribuyeron a su difusión.

En Chile, Mauricio Valdebenito (2019) reconstruye minuciosamente la práctica de la guitarra en el contexto urbano de Santiago y destaca el papel de los músicos —en particular, el de Humberto Campos, Juan "Angelito" Silva y Fernando Rossi— en la configuración de una identidad musical popular. El autor pretende visibilizar a estos "músicos invisibles", cuya labor fue fundamental para la difusión y transformación de repertorios nacionales, aunque tradicionalmente hayan sido relegados a papeles secundarios. Con el título "Con guitarra es otra cosa", como el famoso refrán popular, Valdebenito reconstruye el entramado cultural, social y mediático —que abarca la radio, los estudios de grabación y las "escenas musicales"— en el que se gestó la práctica guitarrística urbana, replanteando las nociones de autoría y virtuosismo, y enfatizando la dimensión colectiva y colaborativa del oficio guitarrero. El texto concluye que la música popular en Chile debe entenderse como un proceso complejo en el que convergen modernidad, tradición y las dinámicas propias de la industria cultural. En este contexto, la labor de los guitarristas de acompañamiento resulta fundamental para comprender la trayectoria musical de este país.

Todos estos trabajos centran su análisis en el instrumento como eje articulador de otras instancias, eventos y relaciones. No se limitan solamente a revisitar un conjunto de "obras" —con el sesgo que el término implica— ni a rescatar diligentemente a un conjunto de guitarristas confinados al anonimato, sino que analizan de manera metódica un conjunto de fenómenos sociales, culturales y políticos en los que tanto las "obras" y los guitarristas son solo un pretexto para llamar nuestra atención hacia el poderoso primer plano de los agenciamientos de ese artefacto cultural denominado "guitarra", con la esperanza de que dicha operación epistemológica ofrezca perspectivas más contemporáneas de las diversas apropiaciones del instrumento.

A manera de conclusión

Palisandro (*Dalbergia nigra, Brazilian rosewood, Jacaranda-da-Bahia*). Varios nombres para una única madera considerada la quintaesencia de la luthería guitarrística por sus peculiaridades acústicas (especialmente timbrísticas) y su marcada presencia visual, omnipresente en las laterales y el fondo del instrumento hasta su prohibición en 1992 (Greenberg, 2016, p. 1). La predilección por esta especie se remonta a finales del siglo XIX y se encuentra presente en los prototipos previos al modelo de guitarra tal y como la conocemos hoy, gracias a Antonio de Torres (1817-1892), Christian Frederick Martin (1796-1873) (Welch, 2001, p. 491) y Hermann Hauser I (1882-1952).

Junto con el palo Brasil[41] (*Caesalpinia echinata*, también conocido como *pau-brasil* o *Pernambuco Wood, Brazilwood*), madera preferida para fabricar arcos de violín desde finales del siglo XVIII, ambas materias primas se vieron afectadas por el violento extractivismo portugués del periodo colonial en Brasil (1500-1822), legado que en más de trescientos años, provocó la deforestación de la bioma de la Mata Atlántica (Tavares, 2009, p. 180-183). Desde que se prohibió su comercialización, hace ya más de tres décadas y todavía vigente, aún podemos encontrar palisandro en los modelos de guitarras más costosos[42], contexto que obligó a buscar maderas sustitutas, como el palisandro de las Indias Orientales (*Dalbergia latifolia*), principalmente, al igual que el cocobolo (*Dalbergia retusa*), el palisandro de Honduras (*Dalbergia stevensonii*) y el palisandro de Guatemala (*Dalbergia tucurensis*) (Dalvano, 2023, p. 7-9)[43].

[41] Es una especie de madera que nunca ha dejado de ser motivo de debate político, mucho menos en agendas multilaterales sobre ecología y recursos naturales. Cf.: BRASIL. Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Símbolo nacional sob ameaça: pau-brasil será destaque na COP20 da CITES. Disponible en: https://www.gov.br/ibama/pt-br/assuntos/noticias/2025/simbolo-nacional-sob-ameaca-pau-brasil-sera-destaque-na-cop20-da-cites. Acceso en: 14 nov. 2025.

[42] Se fabrican y venden a partir de reservas de esa especie de madera previas a 1992, bajo estricto control de organismos brasileños e internacionales. Por eso su precio aumenta cada año, ya que hasta la fecha no ha abandonado el estatus de especie amenazada de extinción.

[43] En noviembre de 2025, el debate en torno a la protección del pau-brasil (*Caesalpinia echinata*), madera histórica y simbólicamente asociada a la construcción de arcos e instrumentos de cuerda, retornó al primer plano del escenario internacional tras la propuesta del gobierno brasileño de reclasificarla en el nivel de máxima protección ante la Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas (CITES). Si bien la medida busca contener la inminente extinción de una especie devastada por más de cinco siglos de explotación, despertó honda preocupación entre músicos y luthiers ante la posibilidad de que el comercio y la circulación de instrumentos que la contienen queden severamente restringidos. La controversia vuelve a poner en evidencia la tensión persistente entre las políticas de conservación ambiental y las prácticas culturales y profesionales sustentadas en materiales sonoros históricamente legitimados. Este episodio reciente encarna, con inusitada nitidez, las dimensiones éticas, ecológicas y socioeconómicas que la organología contemporánea está llamada a integrar, reafirmando la necesidad impostergable de un enfoque verdaderamente interdisciplinario, crítico y situado. Cf. AL JAZEERA. Activists want to protect brazilwood. Why are musicians worried? Doha: Al Jazeera Media Network, 18 nov. 2025. Disponible en:

Si estos datos son relevantes para la perspectiva ecológica de los *guitarscapes*, ¿qué nos dicen sobre las apropiaciones de la guitarra, sus agenciamientos, sus redes simbólicas y sus apelaciones metafóricas? ¿De qué manera estos datos afectan a la vasta diversidad cultural en la que la guitarra se mueve y actúa? ¿Cómo afecta este escenario a las prácticas guitarrísticas no musicografiadas y de tradición oral? ¿Qué tipo de estrategias performativas, pedagógicas, manufactureras, composicionales y comerciales se están imponiendo? ¿Aún creemos que la guitarra dentro de 100 años será igual que el último modelo que Torres tuvo en sus manos? ¿O que la famosa lutería española no ha cambiado drásticamente desde 1992, año en que se prohibió el uso del palisandro? ¿A qué velocidad aumenta la diferencia de poder adquisitivo al comprar una guitarra de luthier o una guitarra *Made in China*? ¿Quién puede permitirse comprar una guitarra Takamine, Ovation, Martin, Epiphone o Fender después de haber ganado dinero con unas cuantas actuaciones musicales? ¿Cuáles son los costes económicos y culturales de un guitarrista del Sur Global en comparación con sus homólogos estadounidenses y europeos? ¿Y si a esto le sumamos todos los artilugios y accesorios que acompañan a la actuación en directo y en estudio? ¿Cuáles son los impactos de esta brecha sobre el patrimonio inmaterial de la fabricación de instrumentos locales? ¿A dónde van los luthiers y sus saberes? ¿Acaso a proyectar modelos para impressoras 3D y negociar con nuevos materiales de amplificación híbrida (electroacústica)?

El área de estudio de la organología se ha expandido tanto que parece haberle restado sentido incluso al propio término. No obstante, muchas de las limitaciones encontradas en los trabajos analizados y expuestos hasta ahora se deben al predominio de métodos cualitativos (sin ponderar datos cuantitativos, o análisis comparativos amplios), a enfoques restringidos (como el estudio de grupos específicos, por ejemplo, artesanos independientes o músicos masculinos, que omiten dimensiones como la producción a gran escala, la participación de aficionados o el papel de la mujer), y un alcance geográfico, cultural y temporal limitado (ya que se basan en trabajos de campo antiguos, lo que dificulta la generalización de los resultados a nivel mundial o en el tiempo), y la omisión de factores emergentes, como el impacto de la globalización, la digitalización, la innovación tecnológica, la sostenibilidad y las políticas económicas.

Por otro lado, se plantean nuevas líneas de investigación, como la necesidad de realizar estudios comparativos transculturales (por ejemplo, comparar luthiers de diversas partes del mundo, la evolución de instrumentos híbridos o las adaptaciones locales de instrumentos en contextos globales) o evaluar el impacto de la tecnología (cómo la digitalización, la automatización, el marketing digital, la inteligencia artificial y el comercio electrónico transforman la producción y la recepción de los instrumentos). También se sugieren temas como el estudio de las consecuencias ambientales (como en el abastecimiento de madera), el papel de las políticas gubernamentales y el apoyo económico en la preservación y transformación de las tradiciones artesanales. El desafío está lanzado.

https://www.aljazeera.com/news/longform/2025/11/18/conservationists-want-to-protect-brazilwood-so-why-are-musicians-alarmed. Acceso en: 21 nov. 2025.

Referencias

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things:* Commodities in Cultural Perspective. New York: Cambridge University Press, 1986.

BAILY, John. Recent Changes in the Dutār of Herat. *Asian Music*, v. 8, n. 1, p. 29-64, 1976.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012.

BENNETT, Andy. Plug in and Play! UK Indie-Guitar Culture. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 27-44.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter:* A Political Ecology of Things. Durham; London: Duke University Press, 2010.

CALVANO, Silvana; NEGRO, Francesco; RUFFINATTO, Flavio; ZANUTTINI-FRANK, Daniel; ZANUTTINI, Roberto. Use and Sustainability of Wood in Acoustic Guitars: An Overview Based on the Global Market. *Heliyon*, v. 9, e15218, 2023.

CLAYTON, Martin. Rock to Raga: The Many Lives of the Indian Guitar. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 179-208.

COTTRELL, S. Musical Instruments and Palimpsestic Identity. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 141-158, 2024.

CROWDY, Denis. The Guitar Cultures of Papua New Guinea: Regional, Social and Stylistic Diversity. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 135-155.

DAWE, Kevin. The Cultural Study of Musical Instruments. *In:* CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003. p. 274-283.

DAWE, Kevin. Symbolic and Social Transformation in the Lute Cultures of Crete: Music, Technology and the Body in a Mediterranean Society. *Yearbook for Traditional Music*, v. 37, p. 58-68, 2005.

DAWE, Kevin; DAWE, Moira. Handmade in Spain: The Culture of Guitar Making. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 63-87.

DURKIN, Rachael. On Organology: Introduction to the Organology Special Issue. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 51-56, 2024.

EVANS, David. The Guitar in the Blues. Music of the Deep South. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 11-26.

GELL, Alfred. *Art and Agency:* An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GIBSON, Chris. A Sound Track to Ecological Crisis: Tracing Guitars All the Way Back to the Tree. *Popular Music*, v. 38, n. 2, p. 183-203, 2019.

GREENBERG, James B. Good Vibrations, Strings Attached: The Political Ecology of the Guitar. *Sociology and Anthropology*, v. 4, n. 5, p. 431-438, 2016.

JOHNSON, Henry. An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function and Meaning. *JASO*, v. 26, n. 3, p. 257-269, 1995.

JONES, Claire. Shona Women Mbira Players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe. *Ethnomusicology Forum*, v. 17, n. 1, p. 125-149, 2008.

KARTOMI, Margaret. On Metaphor and Analogy in the Concepts and Classification of Musical Instruments in Aceh. *Yearbook for Traditional Music*, v. 37, p. 25-57, 2005.

KARTOMI, Margaret. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

LAFEVERS, Cory. Musical Instruments as Scriptive Things: Instrument-Body Interactions & Racial Play in the Brazilian Music Scene in Austin, Texas. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 98-113, 2024.

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

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

MAGOWAN, Fiona. Playing with Meaning: Perspectives on Culture, Commodification and Contestation Around the Didjeridu. *Yearbook for Traditional Music*, v. 37, p. 80-102, 2005.

MARTIN, Darryl. The "Gibson Les Paul" Guitar—Conception, Prototype and Production: A Study Through Counterfactuals. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 114-140, 2024.

NARVÁEZ, Peter. Unplugged: Blues Guitarists and the Myth of Acousticity. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 27-44.

NEX, Jenny. A Socioeconomic Approach to Studying Musical Instruments. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 76-97, 2024.

NUNNS, Richard.; THOMAS, Allan. The Search for the Sound of the Putorino: "Me te waie utuutu ana." *Yearbook for Traditional Music*, v. 37, p. 69-79, 2005.

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

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

POST, Jennifer C. Ecosystems and Sounding Lives: Musical Instrument Makers in Greater Central Asia. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 175-196, 2024.

RANCIER, Megan. The Real Kazakh is a Dombyra? Musical Instruments and Nation Branding in 21st-Century Kazakhstan. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 159-174, 2024.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 157-177.

RYAN, John; PETERSON, Richard A. The Guitar as Artifact and Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 89-116.

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

TAVARES ROCHA, Yuri. Pau-brasil e a transformação da paisagem da Floresta Atlântica. *In:* GOMES DOS SANTOS, D.; NUCCI, J. C. (org.). *Paisagens geográficas:* um tributo a Felisberto Cavalheiro. Campo Mourão: Editora da FECILCAM, 2009.

TONER, Peter Gerald. Tropes of Longing and Belonging: Nostalgia and Musical Instruments in Northeast Arnhem Land. *Yearbook for Traditional Music*, v. 37, p. 1-24, 2005.

VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio. *Con guitarra es otra cosa*. Santiago: La Pollera Ediciones; SCD, 2019.

WAKSMAN, Steve. Into the Arena: Edward Van Halen and the Cultural Contradictions of the Guitar Hero. *In:* BENNETT, A.; DAWE, K. (eds.). *Guitar Cultures*. London: Routledge, 2001. p. 117-134.

WELCH, Teresa. Conservation, the Luthier, and the Archetier: Making Musical Instruments in an Environmentally Sustainable World. *Journal of Land, Resources & Environmental Law*, v. 21, n. 2A, p. 489-508, 2001.

WHEELDON, Daniel. 3D Digital Technologies for Studying Historical Musical Instruments. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 197-221, 2024.

WISTREICH, Richard.; ROSSI ROGNONI, Gabriele. Expanding Perspectives: Materializing Musical Instruments. *Journal of Musicological Research*, v. 43, n. 2-3, p. 57-75, 2024.

Fernando Elías Llanos es profesor adjunto en los cursos de Música de la Universidad Federal de Goiás. Doctor en Música por la Universidad de São Paulo y máster en Música por la Universidad Estatal Paulista, ambos estudios financiados con una beca CAPES. Realizó un posdoctorado en Interpretación Musical en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Es guitarrista, con formación en interpretación clásica y música popular latinoamericana, con estudios complementares junto a los maestros Celso Delneri y Paulo Porto Alegre (Brasil). Autor del libro *Félix Casaverde, guitarra negra: identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú* (Edit. UPC, 2019), grabó el disco *Por guitarra negra* (Tratore, 2017), con temas propios para guitarra solista inspirados en la música afroperuana y arreglos de la obra de Hermeto Pascoal. Ha sido contemplado con la beca para artista-investigador del programa Otras Latinoaméricas, Banco Santander/UNICAMP (2021) con el proyecto "Los afroandinos", y colabora como investigador en el proyecto "Cine y canción: poéticas, estéticas y políticas", coordinado por Guilherme Maia (UFBA). Profesor permanente del Programa de Posgrado en Música de la UFG, en la línea de investigación Prácticas epistémicas, discursivas y formativas, lidera el Grupo de Investigación CNPq "Violão e Identidades Culturais". Es coeditor, junto con Christian Spencer (ClAH-Chile), del dosier temático "Historias, agencias y apropiaciones de la guitarra en América Latina" (Revista *Opus*, vol. 31, 2025). fernandollanos@ufg.br



A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.

