

# Estrategias de análisis de la canción multiautoral de fines del siglo XX

Juan Pablo González  
(Universidad Alberto Hurtado)

Los dos pilares de la musicología tal como la hemos concebido hasta fines del siglo XX: la historia y el análisis, constituyen al mismo tiempo dos pasiones centrales del musicólogo. Se trata de una historia enfocada en los *grandes* compositores y un análisis surgido del estudio de sus *grandes* obras. Esto, dentro del marco provisto por el conservatorio, concebido más para formar músicos que musicólogos. La pasión por el análisis que desarrollé en mis años de estudiante y luego profesor en el conservatorio de la Universidad de Chile desde mediados de los años setenta tenía que ver justamente con eso: la sensación de apropiarnos de una música *excelsa* desde su estudio analítico. En el conservatorio, la audición estructural de la que hablaba Adorno era la única forma respetable de escuchar música, y de este modo concebirla y hacerla nuestra.

El acercamiento histórico y analítico a los *grandes* compositores y sus *grandes* obras coincidía en mi caso con la dictadura militar chilena (1973-1989), de modo que, vetado gran parte del mundo exterior sólo restaba sumergirse en la profundidad de las obras maestras del pasado y su infinidad de coherencias, pues si para algo sirve el análisis es para demostrarnos lo bien hecha que está una obra. Es decir, para reafirmar el canon. Maravillados al reconocer en la sección conclusiva de una sonata la inversión del motivo del puente, por ejemplo, y preguntándonos si su ilustre compositor lo había calculado o no, nuestro maestro de composición, de fuga y de análisis Cirilo Vila (1937-2015), solía decirnos con el aura de sabiduría que lo caracterizaba: «el corazón piensa». Nada que agregar.

Sin embargo, cuando comencé a operar como musicólogo desde la periferia, donde no abundan los *grandes* compositores y mucha música puede resultar un epígono de esas obras maestras, entró en crisis mi pasión por el análisis y la necesidad de apropiarme de obra alguna. Esto se acrecentaría al enfocar mi estudio en la canción popular grabada. Tardé cuarenta años en llegar a una conclusión de qué y cómo seguir analizando. Comencé, naturalmente, con las partituras de una hoja *-sheet-music-*, que proliferaron en el mundo durante dos siglos. Continué con el montaje de ese repertorio formando la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que desarrollamos el concepto de «conciertos teatrales», tomado de los montajes de los grupos de música antigua, pero aplicado a danzas y canciones del siglo XX temprano. Esto me permitió sumar aspectos performativos al análisis, para llegar finalmente al que debió ser mi punto de partida: el estudio del registro sonoro y que el propio Gerard Behague (1937-2005) me lo advirtió en una visita a Chile a mediados de los años ochenta.

El problema era que los dos pilares fundantes de la musicología, no solo no me preparaban para todo esto, sino que de cierta forma me lo impedían. ¿De qué me servía haber analizado el *Tristán* si ahora enfrentaba una canción de tres minutos y tres acordes? Eso era como matar una mosca con un cañón. Es así que me puse a buscar nuevas complejidades o puntos de interés analítico en la canción popular grabada y, luego de pasar por distintas alternativas, sucumbir a diferentes modas y tomar prestado de distintas disciplinas, llegué al concepto de *intermedia de la canción*, dándome cuenta de que tenía que aprenderlo todo de nuevo.

Si letra y música son las dos medialidades que definen tradicionalmente una canción y sus autorías, no cabe duda de que se trata de letras performadas, que se manifiestan a través de la vocalidad microfoneada de un cantante. Son voces construidas por el artista, pero con la ayuda del ingeniero de grabación, incluso el propio productor puede tener injerencia en ellas al actuar como *coach* del cantante. Además, esas letras son performadas desde un arreglo musical, que conjuga expresión personal con género y estilo. Finalmente son canciones dispuestas en discos de larga duración o compactos que poseen fotografías y diseños de arte de carátula, con discos sencillos y videos de promoción que anuncian la obra mayor. Todo eso forma parte del universo medial de una canción, surgido de la labor de letristas, compositores, arreglistas, cantantes e instrumentistas, ingenieros de sonido, productores, realizadores audiovisuales y diseñadores gráficos. Una canción multiautoral que, con todas sus medialidades funcionando y absorbida por la industria, empezaba a revelarnos nuevas complejidades y facetas para su análisis

Una canción con múltiples autores que se expresan de manera personal, pero con conciencia de lo que se ha hecho y ha sido absorbido por dichos autores como influencia y/o como escuela. Es a partir de esa conciencia de la historicidad del material que un autor puede dar el salto a lo nuevo. Sobre todo, un autor es creador de discursividad, como afirma Foucault, algo que es central en su legado. De todos modos, los múltiples autores de la canción popular deben desenvolverse bajo marcos de estilo impuestos por los propios géneros a los que tributan y las industrias que los sustentan. Si bien muchas veces los autores se mantienen dentro de esos marcos, otras veces los rompen, combinándolos, expandiéndolos o creando nuevos. En esto se parece la historia de la música clásica a la historia de la música popular.

Buscando desarrollar el análisis de la canción multiautoral he debido recurrir a múltiples profesionales para aprenderlo todo de nuevo. Los hallazgos compartidos en torno a un repertorio de canciones me han permitido construir esta propuesta de análisis intermedial, tal como se ejemplifica en la segunda parte del capítulo. Se trata de profesionales de la literatura, del canto y de la música, junto a ingenieros de sonido, realizadores audiovisuales y diseñadores gráficos, con la musicología actuando como interfaz entre ellos. Es así como podríamos abordar el estudio de una canción que ya no tiene dos autores solamente –letra y música–, sino que media docena –letra, música, performance, sonido, visualidad y discurso–.

Es aquí donde resulta útil el concepto de intermedia, introducido en 1966 por el artista múltiple norteamericano Dick Higgins (1938-1998) para referirse a nuevas expresiones surgidas de cruces de prácticas o medios distintos; como la poesía y el dibujo, el collage y la fotografía, la pintura y el teatro, y así sucesivamente. Si bien Higgins ubicaba la intermedia dentro de la esfera del arte, en el momento en que acuñaba su concepto se publicaban discos fundamentales del pop-rock intermedial anglo, como *Revolver* y *Sgt. Peper's* de The Beatles; *Blonde on Blonde* de Bob Dylan; *Are You Experienced?* de Jimi Hendrix; y los primeros LPs de The Velvet Underground y The Doors. Se trata de producciones donde el arreglo, el

sonido, la performatividad de las letras, y el arte de carátula se entrelazan, produciendo un resultado mayor que la simple suma de sus partes. Veamos, entonces, algunos de los componentes de la intermedia multiautorial para luego hacerlos dialogar en dos casos de estudio de fines del siglo veinte<sup>1</sup>.

## 1. LETRA CANTADA

Sin duda que la letra de una canción es su componente más evidente y el que está más a mano para ser aprendida y estudiada, y para dilucidar su significado. Es por eso que los estudios en música popular comenzaron más bien en la historia, la sociología y los estudios culturales, disciplinas que contaban con muchas letras impresas como fuentes discursivas de época. A estos recursos, se agregarían también las abundantes partituras de una hoja que circulaban en el mundo desde fines del siglo XVIII.

Con todo, es necesario recordar que las letras poseen varias capas de significado, pues son enunciadas por un narrador de la canción que es creado por el autor al escribirlas como acto performativo de la escritura, a veces intercambiando su propio género, como entre los poetas y libretistas de la copla, por ejemplo. Se trata de un yo poético que emana de la ficción de toda letra, por más vivencial que parezca. Naturalmente, las voces del autor y del narrador se retroalimentan, pero son voces distintas, algo que muchas veces el auditor suele pasar por alto. Estas voces narrativas pueden identificarse con lo que relatan –como ocurre con los cantautores–, pero también tomar distancia emocional de sus relatos –como en Los Beatles–, o revelar matices y complejidades del sujeto enunciante, especialmente de género, como en el pop anglo de los ochenta. Sin embargo, como se trata de letras cantadas, ese yo poético estará incompleto hasta que se consuma el acto performativo del canto.

Es así como el yo de la letra será moldeado por el yo del canto, surgiendo una voz narrativa cantada o *persona musical* de una canción, citando a Auslander (2006). La persona musical también se relaciona de distinta manera con lo que relata, según marcos del género de la canción, la expresión personal y la ampliación de fronteras buscada por la *autoridad*. En géneros como el tango, el bolero o la nueva canción, la persona musical se identifica completamente con el relato. Sin embargo, en el pop-rock puede tomar una distancia casi brechtiana de lo que relata, como ocurre en varias de las grabaciones de Los Beatles, por ejemplo. A partir del pop de los ochenta, pero también en algunos casos del bolero o incluso de la canción escénica del siglo XIX, se empezaron a revelar complejidades de género humano desde la persona musical.

Entonces, en las letras cantadas hay dos autores en juego que a su vez crean dos personas artísticas: el yo poético y el yo cantante, unidas en una sola. Además, desde ambos se pueden construir personajes para el canto, lo que complejiza aún más este entretejido autorial. Sin embargo, para efectos de la recepción de la canción, el auditor se enfocará solamente en el yo cantante, a quien le suele adscribir una completa autoría de la canción, sea o no sea el autor de su letra, música y/o arreglo. Es así como las partituras de cuplé y de copla eran ofrecidas como “creación de” la artista que los había popularizado. Además, el auditor no suele diferenciar persona real de persona musical –yo cantante–, ni muchas veces de personaje.

<sup>1</sup> Más detalles sobre esta propuesta de análisis intermedial en González (2023).

Los matices de la voz cantada son acrecentados mediante la amplificación propia de la música popular. Se trata de un canto emitido a través de un micrófono que permite captar los sonidos de la voz hablada –susurro, soplo, gemido–, usar registros graves que poseen menor volumen, y combinar el canto natural con un acompañamiento de mucha intensidad gracias a la mezcla y la masterización. Con el grano vocal amplificado como marca de personalidad y estilo, estas voces han sido descritas de múltiples maneras por las audiencias, relacionando naturaleza y cultura según el concepto de vocalidad<sup>2</sup>. Cada género musical construye sus propias vocalidades –dureza en el punk, dulzura en el pop, seriedad en la cantautoría, alegría en el funk–, con matices en su interior debido al carácter único o autoral del canto popular y las mezclas a las que está expuesto.

## 2. CANTO GRABADO

Las grabaciones sonoras se concibieron primero como registros limitados de la realidad y luego como registros fieles de esa realidad con el concepto de «alta fidelidad» de los años cincuenta. Sin embargo, fue a partir de discos producidos justamente en la época en que Higgins formulaba su teoría de la intermedia, que la grabación en estudio comenzó a ser considerada una práctica que correspondía a la realidad, pues la creaba. Es así como en la segunda mitad de los años sesenta, la canción comenzaba a ser un producto estético que se terminaba de plasmar en un estudio a través de procesos de grabación, mezcla y masterización, sumándose ingenieros y productores a músicos y letristas en esta obra colectiva que entendemos por canción popular autoral.

Una forma de adentrarnos en la conformación de esta canción desde el sonido grabado es prestar atención a sus procesos productivos, que involucran procedimientos administrativos, técnicos y estéticos. En música clásica, estos aspectos se pueden observar en el montaje o en la comisión de una obra, o inferirlos del resultado compositivo propiamente tal. En música popular, en cambio, nuestro foco analítico también se expande a los procedimientos autorales desarrollados al interior del estudio de grabación.

En la reproducción de un disco ya se toman decisiones que afectarán el resultado sonoro, como la elección de los micrófonos, el uso de filtros y efectos, o la combinación de micrófonos con tomas por línea. Además, se define la disposición de la banda en el estudio, aislando acústicamente algunos instrumentos o no y se decide si grabar todos los músicos juntos o por separado. Todo esto según marcos estéticos propios del género y del estilo de la banda. Es en la etapa de producción cuando el grupo entra al estudio. Con las bandas no sólo grabando, sino que creando y experimentando en el estudio a partir de Los Beatles, aumentaron las operaciones técnicas, musicales y estéticas en la etapa de producción, prolongándose el trabajo musical y de arreglo con el proceso de mezcla en la consola de grabación.

La mezcla consiste en balancear dentro del *soundbox* o cubo sonoro según Moore (2012), los registros tomados por micrófono y por líneas, la acústica de la sala, y el propio arreglo. En este proceso, cada pista, grupo o totalidad sonora pueden ser sometidas a tres tipos de procesamientos: de frecuencia, de amplitud y de tiempo. Los procesamientos de frecuencia afectan el color del sonido al modificar selectivamente el volumen de una o varias de sus

<sup>2</sup> Las cualidades de la vocalidad, o el *vestuario de la voz* según Tagg (2013), impregnan las letras de sentidos predefinidos, posibilitando la práctica de la versión como un mismo yo poético moldeado por distintos yos cantantes.

bandas de frecuencias mediante filtros y ecualizadores. Los procesamientos de amplitud de la señal permiten controlar la dinámica o variaciones de volumen de un sonido mediante compresores, limitadores y compuertas de ruido. Finalmente, están los procesamientos de tiempo –reverberación, delay– y modulación –chorus, flanger–<sup>3</sup>.

En la posproducción se ordenan las canciones, creando una narrativa del disco, y se masteriza la mezcla, buscando el mismo tratamiento en volumen, compresión y estereofonía para la totalidad de las pistas. Todos estos factores –arreglo, performance y control de dinámica aplicado durante la grabación, mezcla y/o masterización– son responsables de la sonoridad o loudness resultante del fonograma<sup>4</sup>. A continuación, revisemos dos casos distintos de canción autoral de fines del siglo XX. El primero de Quilapayún y el segundo de Los Prisioneros, extendiendo el concepto de intermedialidad multiautorral desde la nueva-canción al pop-rock de los noventa<sup>5</sup>.

### 3. ENTRE LA NUEVA CANCIÓN Y EL FUNK

Es probable que Quilapayún (1965) sea el grupo chileno más autoral de todos. A lo largo de su extensa carrera artística no solo ha montado obras de cinco compositores chilenos de formación académica: Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas y Patricio Wang, sino que ha llevado reiteradamente la poesía hacia la canción, y la puesta en escena teatral hacia la performance musical. Luego de permanecer exilados en París desde septiembre de 1973, el grupo regresó temporalmente a Chile en los días previos al plebiscito de octubre de 1988 por la continuidad del régimen de Augusto Pinochet, participando de la campaña que le dio el triunfo a la opción del No. Luego de eso, una parte de sus miembros regresó a Francia y otra permaneció en Chile, dividiendo el grupo en dos mitades opuestas.

Antes de que se dividieran en dos, Quilapayún publicó el disco *Al horizonte* (Warner Music 1999) que, junto al cancionero de la tradición hispana y latinoamericana, incluye obras de Gustavo Becerra y Sergio Ortega, junto a canciones de Víctor Jara y de Serge Gainsbourg. La mayor parte del disco fue grabado y mezclado en Studios Harryson de París por Pierre Braner y Jacques Savall, y masterizado por Joaquín García en estudios Clio de Santiago. Fue lanzado en el Estadio Chile en Octubre de 1999 –rebautizado Víctor Jara en 2003– ante un público mayoritariamente juvenil que se encontraba por primera vez con el grupo<sup>6</sup>.

«En este disco confirmamos que queríamos seguir contribuyendo al repertorio chileno con renovación y audacia, sin pretender hacer con esto un “disco-programa” –señala Rodolfo Parada–. Hay un conjunto de obras que renuevan y amplían nuestros focos de interés hacia temas que no habíamos tocado antes». Este es el caso de la versión de «A los niños con suerte», de Gainsbourg, referida al uso de drogas en la juventud; «Alharaca», sobre racismo y clasismo –en la que centraremos nuestro análisis–; «El hombre de hoy», sobre el sinsentido de la carrera del hombre moderno; y «El hombre natural», acerca

<sup>3</sup> Jones en Shepherd (2003).

<sup>4</sup> El loudness es una medida subjetiva del volumen percibido no reducible a propiedades físicas del sonido y es determinada de manera más compleja por la amplitud, el contenido espectral del sonido y sus variaciones en el tiempo.

<sup>5</sup> Las canciones abordadas son “Alharaca” del CD *Al horizonte* (Santiago: Warner Music 1999) de Quilapayún y “Estrechez de corazón” del LP *Corazones* de Los Prisioneros (Santiago: EMI 1990). En González (2022) incluyo más antecedentes históricos de estos discos, de sus músicos, públicos e industrias. Ambas canciones se encuentran con facilidad en YouTube y en Spotify.

<sup>6</sup> Ver crítica del lanzamiento en *Las Últimas Noticias*, 17/10/1999.

del ser humano en el universo. Todas estas temáticas se complementan con obras como «Temporía», «El pimienta», de Víctor Jara o «Suite Movie», que completan el sentido general del disco y «subrayan nuestras exigencias autorales dentro del espíritu crítico y propositivo de Quilapayún», afirma Parada<sup>7</sup>.

En su constante preocupación por el arreglo vocal, Quilapayún había tomado nuevas decisiones sobre la manera de grabar las voces en este disco, lo que afectaba el sonido histórico del grupo, señala Patricio Wang. «Todo apuntaba a un resultado de una gran coherencia sonora y creativa, mejor pensado que el disco anterior» afirma<sup>8</sup>. La dificultad consistía en hacer llegar a los integrantes al estudio, porque la situación individual era compleja, señala Wang, ya que no todos vivían en París. «Pese a todo, logramos crear un sonido grupal consistente, porque el concepto lo teníamos más claro y teníamos al técnico indicado para acompañarnos en eso»<sup>9</sup>.

El disco tiene una sonoridad homogénea, concentrada en las frecuencias medias apoyadas por frecuencias bajas, mientras que las altas tienen menor volumen. Esto lo hace tener una textura cálida –sonido *glue*– bien amalgamada, con un resultado sonoro cohesionado<sup>10</sup>. Es así como las voces se escuchan en un bloque compacto, cohesionado y estable, con una mezcla y masterización que, que si bien se acerca a los niveles de compresión usados en el pop-rock, preserva los matices de intensidad propios del arreglo y de la ejecución de Quilapayún. Esto se aprecia en el crescendo de la estrofa D de «Alharaca» (1:48 a 2:23); en el clímax de su recapitulación de la estrofa B (3:15) –*como dijera Violeta*–; y en los máximos en la sonoridad de corto plazo durante la última aparición del coro, consecuencia de la interacción de todos los elementos del arreglo (3:16 a 4:15). El siguiente gráfico muestra las variaciones de sonoridad de «Alharaca», que se aprecian controladas, con un procesamiento más cercano al pop-rock que a la nueva-canción. El volumen percibido general o loudness integrado es muy alto para el género, en torno a -9 LUFs. Sin embargo, en el contexto de otros géneros presentes en esta canción como el pop-rock y el funk, -9 LUFs corresponde a un valor de sonoridad medio (ver figura 1).

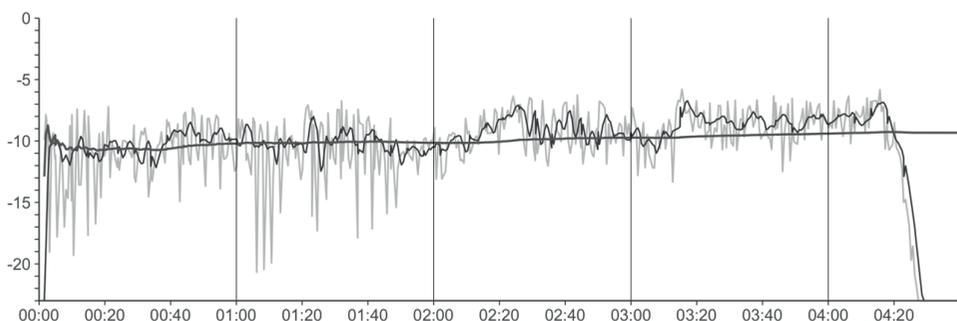


Figura 1: gráfico de sonoridad de «Alharaca» de Quilapayún.

<sup>7</sup> Rodolfo Parada, comunicación personal 17/ 6/2020.

<sup>8</sup> Se trata de *Latitudes*, grabado en París a fines de 1991 y publicado en Santiago por Alerce en 1992.

<sup>9</sup> Patricio Wang, comunicación personal 9/ 3/2020.

<sup>10</sup> Miguel Bahamonde, comunicación personal 30/ 5/2020.

«Alharaca» es una canción paradójica como muchas; posee un texto brutal de denuncia, pero el arreglo la embellece. Esa paradoja se acentúa con el tono carnavalesco de la letra, que subvierte y parodia el orden de las relaciones de clase, predominando la antítesis y el contraste de clase y étnico, develando el lado «oscuro» de la sociedad, y subvirtiendo la visión blanqueadora hegemónica latinoamericana. Esta finalidad carnavalizante y subversiva se aprecia claramente en el último párrafo: *Habrá que invertir las normas / del cielo y la economía*. Es así como la inversión normativa propuesta no es solo musical o festiva, sino que también cósmica, económica, ecológica y política.

Se trata de una canción en décimas con estribillo, estructura poético-musical presente en la tonada chilena, pero que en este caso comienza con el estribillo, es decir, ocupando el lugar del coro de la canción anglosajona, subvirtiendo así la propia tradición a la que tributa. Musicalmente tiene forma de rondó, con un coro que además comienza y termina con la palabra gancho que titula la canción. Las sucesivas estrofas musicalizan las décimas de distinta manera, pero mantienen rasgos armónicos y melódicos comunes. Cada décima tiene dos frases musicales, la segunda de doble consecuente. La letra escrita por Rodolfo Parada y las frases musicales de Patricio Wang son las siguientes:

A (4/4)	<i>iAlharaca!</i>
a-	<i>del nuevo rico</i>
	<i>que mira en menos</i>
b	<i>al siempre pobre.</i>
	<i>iAlharaca!</i>
a-	<i>del blanco hechizo</i>
	<i>que mira en menos</i>
b'	<i>al indio y al mestizo.</i>
	<i>iAlharaca!</i>
B	Tanto que andar por el mundo
c-	para entrar y darse cuenta
	de lo inmenso de la afrenta
d	con la que se trata al vulgo.
	El dolor es muy profundo
e-	delante' tanta arrogancia
	sin sentido ni sustancia
e'	y con total desenfado.
	¡Ya se verá el resultado
f	si aumenta la discordancia!
A	<i>iAlharaca!...</i>
C	Aquí por nada se acreditan
g-	la soberbia y el descaró
	cuando un hombre sin amparo
g'	una mano solícita.
h-	De un tirón su honor marchita
	un nuevo rico cumplido
i	que moderno y presumido
	lo arrumba muy satisfecho.
j	¡Vaya el tremendo el derecho
	de ser un tipo metido!
A	<i>iAlharaca!...</i>

D (6/8)	La tierra es grande y compuesta
l-	de nativos muy diversos
l'	y aunque a veces muy dispersos
l''-	su armonía manifiesta.
l'''	Por eso aquí la protesta
l''''	que en mi país de mestizos
l'''''	todo aquel que es más cobrizo
l''''''	se encuentra en un casillero
l'''''''	¡Cuando el portazo es primero,
l''''''''	en contra me movilizo!
A	¡Alharaca!...
B (4/4)	Habrá que invertir las normas
c-	del cielo y la economía,
d	hacer verde apología
e-	del poema y las reformas,
e'	inventar cien plataformas
f	y tocar diez panderetas.
A	Pero no hay mejor receta
	para apurar la conciencia:
	“¡Sólo el amor con su ciencia”
	como dijera Violeta!
A	¡Alharaca!... <sup>11</sup>

La canción está en Si bemol mayor, pero sin cadencias perfectas que definan claramente la tonalidad. La armonía es más bien plagal –de subdominantes– y rica en acordes de séptima, novena y/o cuarta suspendida –en reemplazo de la tercera– y sextas agregadas. Impera la subdominante Eb<sup>7</sup> +, la tónica paralela Dm<sup>9</sup>, y los desplazamientos al sexto grado menor y mayor. El arreglo es para las voces masculinas del grupo, piano, sintetizador, cuerdas, bronces sampleados, guitarra eléctrica, bajo y batería, una agrupación instrumental poco habitual en la nueva-canción y que produce las variaciones de sonoridad ligadas al pop-rock, como hemos visto. Las voces están divididas en dos grupos: al unísono en el coro y a cuatro y cinco partes en las estrofas C y D, respectivamente. Están ubicada en un primer plano sonoro y levemente abiertas respecto al eje central del estéreo, lo que les permite funcionar como bloque, pero al mismo tiempo distinguirse con una perfecta inteligibilidad de las palabras. La voz solista, a cargo de Patricio Wang, ocupa el registro completo de tenor, con pasajes vocalmente exigentes y de rasgos instrumentales, como el del quinto verso de la primera estrofa (ver figura 2).



Figura 2: quinto verso de la primera estrofa de «Alharaca» de Quilapayún.

<sup>11</sup> <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/3701/alharaca-quilapayun>

El canto de Wang es claro, simple, afinado y sin pretensiones. Nos hace sentir que cualquiera podría cantar o ser como el que canta, haciendo que la denuncia expresada en la letra sea un asunto de todos. Las voces grupales están a medio camino entre la expresión desafiante en bloque y al unísono característica de la discografía histórica del grupo y los arreglos a varias voces derivados del pop de los ochenta. Como suele ocurrir en los arreglos de la nueva-canción, los recursos instrumentales se van desplegando paulatinamente, aumentando la sorpresa y el interés sonoro de la canción. La primera aparición del coro es preminentemente vocal, acompañado por largos acordes en el sintetizador o *pads*. En la primera estrofa, B, se suma el piano y el bajo y, en la segunda aparición del coro, se agrega la guitarra con distorsión, duplicando al bajo que se hace más sincopado, con un groove muy dinámico y sonoro (ver figura 3).

Figure 3 shows the musical score for the second appearance of the chorus of «Alharaca» by Quilapayún. The score is in 4/4 time with a tempo of 105. It features five staves: Voces (Vocals), Synth. (Synthesizer), Pf. (Piano), Guit. (Guitar), and Bajo (Bass). The vocal line includes the lyrics "Al-ha-raca del nue-vo rico que mi-ra en menos al siem-pre pobre". The instrumental parts include a synth pad with sustained chords, piano accompaniment with chords and a bass line, a guitar with a rhythmic pattern, and a bass line with a syncopated groove. Chord symbols above the vocal staff are Ebmaj7, Ebmaj7(13), Cm9, Bbm9(13), Dm7(11), and Gm7(11).

Figura 3: segunda aparición del coro de «Alharaca» de Quilapayún.

La entrada del hit-hat de la batería y la guitarra eléctrica con efecto wah-wah en la segunda estrofa, C, sumado al dinámico bajo, crea un ambiente funk de discoteca que refresca la canción. En este momento, el sencillo abandona el formato *worldbeat* que caracterizaba a Quilapayún en la industria discográfica de los noventa, para hacerle un guiño al pop-rock que parecía invadirlo todo. La tercera aparición del coro es similar a la segunda, pero omitiendo el gancho del final de (b') para dar paso directamente a la tercera estrofa, D, con una modulación métrica de 4/4 a 6/8. La batería marca un ritmo de cueca lenta –baile nacional de Chile y Bolivia, también presente en Argentina y Perú–, en que se mantiene el tempo subdividido de las corcheas. Las cuatro voces aumentan el volumen desde un piano

a un forte, que culmina con los determinantes versos: *cuando el portazo es primero / en contra me movilizo*, armonizados con la dominante de Sib sin resolver en la tónica, dejando latente la advertencia expresada en la letra. La cuarta aparición del coro –que suma un contracanto de la guitarra y el sintetizador levemente a la izquierda del estéreo– mantiene el 6/8, produciendo cierta distensión al alargarse las frases con el metro ternario. El retorno al 4/4 en la cuarta estrofa –similar a B– y la entrada de los bronces sampleados en fugaces contratiempos, restituye los resabios del funk, que se proyecta a las cuatro apariciones del coro final, que posee un esbozo de canon vocal.

Esta cuarta y última estrofa termina enlazando una frase de «Volver a los diecisiete» de Violeta Parra con otra de «Manifiesto» de Víctor Jara: *iSólo el amor con su ciencia / como dijera Violeta!* Uniendo simbólicamente a los dos fundadores de la nueva-canción chilena e inspiradores de Quilapayún. Armónica, melódica y sonoramente este es el clímax de la canción, con el uso del tenso acorde de dominante con cuarta suspendida y séptima; la llegada de la voz solista a su nota más alta, Sol3, reforzada por duplicación; y el punto de sonoridad más alta con -7LUFS. En el coro final los bronces aumentan su protagonismo, haciendo de la canción una denuncia festiva, que invierte las normas de la nueva-canción. Esa denuncia parece prolongarse por siempre ya que no reposa luego del sexto grado mayor con séptima, mientras que el uso de fade out parece dejar los problemas que expone «Alharaca» en un bucle infinito.

#### 4. POP-ROCK PARA EL MUNDO HISPANO

La banda chilena icónica de los ochenta, Los Prisioneros (1984), se prolongaría en los noventa como las carreras individuales de sus integrantes en la creación, interpretación, producción y/o acción pública. De hecho, su líder, Jorge González terminó grabando solo en Los Ángeles, California, *Corazones* (1990), el único disco no compilatorio de Los Prisioneros de los noventa<sup>12</sup>. En todo caso, el propio González se encargaría de aclarar que *Corazones* aunque fuera más individual que los otros, no fue un disco solista, ya que todavía estaba el trío presente<sup>13</sup>. En la preproducción del álbum, Jorge González había trabajado sus canciones por su cuenta, mientras los otros dos integrantes del trío, Claudio Narea y Miguel Tapia, trabajaban juntos las de ellos. Sin embargo, finalmente quedaron sólo canciones de González, pero montadas por la banda para ser tocadas para la promoción del disco tanto en Chile como en exitosas giras por América Latina<sup>14</sup>.

El problema fue que las canciones de *Corazones* no sonaban políticas ni sociales, como estaban acostumbrados los seguidores de la banda, sino que se ocupaban del (des)amor. Es así como este cuarto álbum de Los Prisioneros habría decepcionado a sus seguidores históricos y más politizados desde los años ochenta. Sin embargo, el nuevo público de los noventa, más joven y desprejuiciado, situó a *Corazones* como el disco insignia del nuevo pop chileno, transformándolo en el mejor trabajo solista de González por su sonido y sus letras universales, que no necesitaban explicación de contexto<sup>15</sup>. En el extranjero, el giro temático y sonoro del disco –reemplazando guitarras por teclados– no habría sido algo tan

<sup>12</sup> *Rock & Pop* 26, 7/1996: 8; *Wikén*, 5/ 2/1993: 10.

<sup>13</sup> *El Carrete* 33(8), 3/1993: 15-18.

<sup>14</sup> *Rock & Pop* 26, 7/1996: 8.

<sup>15</sup> [www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/](http://www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/) [2/20]

polémico. «El rock en español se entendía como un movimiento dinámico, Soda Stereo hizo discos muy distintos entre sí, esa elasticidad no era un problema para los seguidores de estas bandas en el resto del continente», afirma Cristóbal González. De este modo, fuera de Chile Los Prisioneros seguían siendo los mismos, sólo que con un disco que sonaba mucho mejor, concluye<sup>16</sup>.

El álbum fue grabado a comienzos de 1990 en Los Ángeles por Don Tittle en Entourage y Mad Dog Studios y mezclado por Tony Peluso –productor y ex guitarrista de The Carpenters– en The Enterprise Studios. La masterización estuvo a cargo de Mike Rees en A&M Studios, también en Los Ángeles. El proceso duró ochenta días, lo que manifiesta un trabajo detallado y complejo, probando alternativas musicales y sonoras en el propio estudio<sup>17</sup>. Fue publicado por EMI en Chile y en Estados Unidos, asociado a Capitol, ese mismo año.

Con tal despliegue de tiempo, de ingenieros y de estudios, el disco logró una alta calidad en cuanto a grabación, mezcla y masterización, sin los excesos técnicos característicos de la época, logrando de esta manera un sonido más perdurable en el tiempo. Los arreglos y la producción son del argentino Gustavo Santaolalla, el principal productor/arreglador para la música latina de los noventa. Santaolalla demostró lo que Los Prisioneros y Jorge González podían hacer con un mayor soporte de producción, además es un disco ligado a la masificación del CD en América Latina, por lo que la gente lo escuchó de mejor manera en ese formato<sup>18</sup>. Los tres sencillos del disco; «Tren al sur», «Estrechez de corazón» y «Corazones rojos», tienen videoclips de factura cinematográfica y buen presupuesto a cargo del realizador chileno Cristian Galaz.

De estos tres sencillos, hemos escogido el que se ubica en la primera pista del lado B: «Estrechez de corazón», para voz solista, guitarra y sintetizadores –bajo con arpegiador, cuerdas, pads, teclados, batería electrónica, bongó y efectos–. El bajo y la batería están situados en un primer plano de la mezcla lo que permite impulsar el baile, mientras que la voz, con una sonoridad clara y brillante por la preeminencia de sus frecuencias agudas en la equalización, se posiciona por sobre el total sonoro. La tendencia general de la mezcla es a ubicar el sonido completo al centro, con esporádicos usos de los campos izquierdo y derecho del estéreo. La voz posee una reverberación de corta duración y dos *delay*, uno de los cuales es un *spread delay* que le permite abarcar el panorama estéreo completo, manteniendo la inteligibilidad de la letra<sup>19</sup>.

El loudness o sonoridad integrada de «Estrechez de corazón» muestra un continuo crescendo como producto del arreglo, que incorpora elementos a medida que la canción se desenvuelve. Así el volumen percibido marca un mínimo general de -25 LUFS en la introducción o *intro*, y alcanza un máximo de -13 LUFS al final de la primera coda u *outro* (3:40). En el puente instrumental (3:41 a 4:02), en cambio, la sonoridad decae abruptamente, lo que constituye una excepción en toda la canción, que vuelve a comenzar. La sonoridad continúa ascendente en la reaparición de la estrofa para alcanzar, nuevamente, valores máximos durante el segundo *outro*. Las variaciones del loudness, considerablemente amplias dentro del contexto general, son acotadas en la medición momentánea y de corto plazo, probablemente debido al uso de ritmos programados y sonidos sintetizados, así

<sup>16</sup> [www.rockaxis.com/rock/entrevista/25078/cuentame-una-historia-original---corazones--en-cuatro-voces-autorizadas/](http://www.rockaxis.com/rock/entrevista/25078/cuentame-una-historia-original---corazones--en-cuatro-voces-autorizadas/) [5/20]

<sup>17</sup> *La Época*, 23/ 5/1990: 35. Más antecedentes sobre la grabación de *Corazones* en Maira (2016: 39-46).

<sup>18</sup> [www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/](http://www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/) [2/20] También se editó como LP y casete.

<sup>19</sup> Miguel Bahamonde, comunicación personal 20/ 9/2020.

como a un eficiente control de la dinámica durante la grabación y mezcla, ya sea a través de procesadores, como también mediante una minuciosa automatización de niveles<sup>20</sup>. Al compararse con el pop-rock de los noventa, el volumen percibido general es medio, cercano a -15 LUFS (ver figura 4).

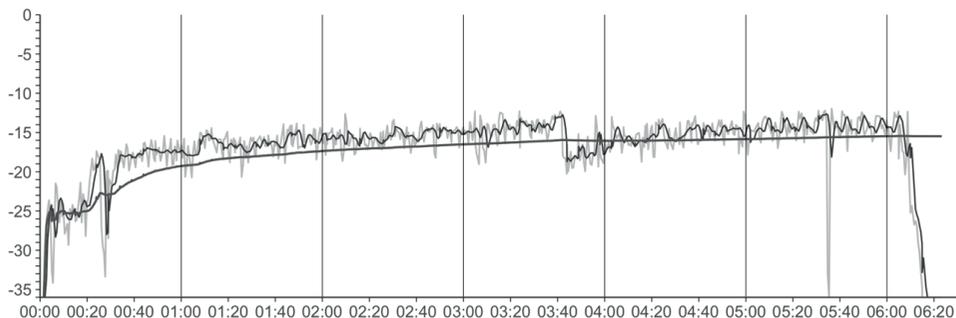


Figura 4: gráfico de sonoridad de «Estrechez de corazón» de Los Prisioneros.

Si bien la letra parece abordar problemas de entrega y compromiso dentro de una relación amorosa, ha habido mucho debate entre los fanáticos sobre su contenido. Se ha discutido en YouTube sobre a quién podría estar dedicada, cuál puede ser su significado y cuáles serían las intenciones de González al escribirla. «Es la canción que destruyó a Los Prisioneros», señala uno, en una relación causa/efecto que bien podría ser a la inversa. Todo esto parece potenciar el valor del sencillo, haciéndolo más *auténtico* al vincularlo a la vida de sus autores. Pocos son los fanáticos que liberan o desvinculan la canción de esa situación biográfica, queriendo apropiarse del artista inmiscuyéndose en su vida personal. Lo interesante es que el cúmulo de versiones de lo ocurrido abre cierto debate moral, donde siempre queda absuelto el personaje protagonista encarnado por el cantante.

La mayor parte de las estrofas de «Estrechez de corazón» comienzan con el adverbio de negación, conformando una acumulación de restricciones de orden afectivo: *No te pares frente a mí... No vuelvas a hablar así... No destruyas porque sí... No te pido nada más*. Es así como la canción se articula a partir de la idea de poner límites en una relación personal en un momento en que se ponían límites al régimen militar chileno luego del triunfo de la opción No en el plebiscito de octubre de 1988. Entonces, una vez terminado el problema de las relaciones políticas se pasaría al problema de las relaciones humanas, exigiéndose grandiosidad, lealtad y altruismo. Jorge González parece estar consciente de cómo reconstruir el estado afectivo de Chile y es a través de esta trama que raya la cancha, exigiendo respeto desde una interpelación que tiene una capa amorosa, pero que podría extenderse a lo social.

Consecuentemente, la voz se mantiene en un registro público más que íntimo o privado, desde donde interpela al otro ante la presencia de todos. Lo hace con una emisión vocal clara y articulada –destacada por la mezcla–, lo que contribuía a internacionalizar a la banda en el mercado hispano. En la primera estrofa, se despliega toda la personalidad vocal de Jorge González: la suavidad de las primeras líneas –con una mixtura de voz de cabeza en *frente a mí, con esa mirada*– y un remate de rock autoritario y crudo, incluso dejando

<sup>20</sup> Joaquín García, comunicación personal 17/12/2021.

entrever el quiebre de la voz. La zona aguda la canta con arrojo rockero, y parece orgulloso del esfuerzo en *Oh, oh, oh, oh... tu corazón*, como si a cada nota aguda le arrancaran el corazón un poco más del pecho. De acuerdo con su tendencia al crossover, también ensucia y desgarrar la voz, resaltando el drama sentimental en: *por perdonar a nadie excepto a ti*, como un bohemio moderno<sup>21</sup>.

La canción puede ubicarse dentro del llamado synth-pop, género derivado de las vertientes alternativas del post-punk de los años ochenta tempranos, dominadas por la new-wave. Sin embargo, dentro del amplio crossover practicado por González, la densidad de su letra lo desplaza hacia la balada romántica, generando una nueva mezcla. El propio músico afirma que sus inspiraciones para hacer *Corazones* fueron «la balada latina, todo de Camilo Sesto y el house, que me gusta porque no tiene caras, eso es liberador»<sup>22</sup>. «En Chile se da algo que yo no he visto en ninguna otra parte del mundo –continúa–. Una combinación entre Salvatore Adamo y Los Rolling Stones, una mezcla entre Julio Iglesias y Los Beatles que es única»<sup>23</sup>. Consecuentemente, «Estrechez de corazón» está llena de mezclas, comenzando con el *four-to-the-floor* de la música house, con el bombo de la batería electrónica marcando los cuatro tiempos del 4/4 con igual acentuación. Esta es la base para el desarrollo de un groove con un bajo sincopado de mucho movimiento, como en la música disco y el funk (ver figura 5)<sup>24</sup>.



Figura 5: groove de «Estrechez de corazón» de Los Prisioneros.

Todo esto, junto a una guitarra española rasgueada y una orquesta de cuerdas sintetizada que evocan la sonoridad de la balada romántica, reforzada por la referencia a «El amor de mi vida» (1978) de Camilo Sesto. Jorge González reconoce que los cuatro primeros compases le salieron iguales a esa canción, pero fue algo inconsciente, afirma, un bonito homenaje al artista español<sup>25</sup>.

Este es un sencillo de más de seis minutos de duración, el doble de lo que suele durar una canción, pero que, en este caso, está mezclado para la pista de baile según la impronta synth-pop que posee. Esta duración prolongada se logra agregándole una introducción y repitiendo la canción desde la tercera aparición de la estrofa –como hemos visto al abordar sus variaciones de sonoridad– más el estribillo y el outro. La introducción funciona como una pequeña obertura, que anuncia cómo será el sencillo y permite familiarizarnos con sus

<sup>21</sup> Gonzalo Cuadra, comunicación personal 2/ 3/2021.

<sup>22</sup> [www.eldesconcierto.cl/babel/entrevistas/jorge-gonzalez-a-30-anos-de-corazones-ese-disco-lo-impuso-el-pueblo/?-fbclid=IwAR0g7nE70gtRSGo4I05Eg05s\\_b9HuxzksxJrfqmrGlVcUw0hzquPm-eKb41](http://www.eldesconcierto.cl/babel/entrevistas/jorge-gonzalez-a-30-anos-de-corazones-ese-disco-lo-impuso-el-pueblo/?-fbclid=IwAR0g7nE70gtRSGo4I05Eg05s_b9HuxzksxJrfqmrGlVcUw0hzquPm-eKb41) [5/20]

<sup>23</sup> *Wikén*, 5/ 2/1993: 10-11.

<sup>24</sup> Esto se suma a la referencia del bajo en el *outro* al riff de semicorcheas continuas que domina «I Feel Love» (1977) de Donna Summer y Giorgio Moroder.

<sup>25</sup> *La Época*, 8/ 2/1991: 16. La similitud se produce en el antecedente de las frases-estrofas de ambas canciones.

temas. La intro también anuncia la frase gancho del final del estribillo (c) –que le da el nombre al sencillo–. Todo esto sin el acompañamiento rítmico-electrónico que va a imperar, solo con *pads* de acordes sintetizados que sostienen la armonía. Un violento golpe del acorde de C# es el que da inicio a las estrofas, que están en Do# menor. Además, la canción concluirá con la oscilación menor/mayor de este acorde. La introducción, entonces, ofrece una perfecta síntesis de todo el sencillo<sup>26</sup>.

«Estrechez de corazón» posee un constante movimiento hacia el modo frigio descendente sobre Sol#, con los acordes C#m / B / A (F#m) / G#. En el estribillo, la relación cadencial frigia A / G# se instala como enlace predominante, junto a ornamentos españolizantes del teclado en la segunda aparición del estribillo –B–, y coreografías de aire flamenco de la tecladista Cecilia Aguayo, más castañuelas, palmas y un vestido rojo en el videoclip. La presencia de una guitarra española rasgueada se articula muy bien con las referencias cuasi flamencas de la armonía y el video, imágenes que podían resultar más universales para el mercado hispanohablante, al cual aspiraba *Corazones*<sup>27</sup>. El esquema formal de «Estrechez de corazón» puede resumirse de la siguiente manera:

Intro A (a-b) + (c) [electrónica + guitarra] / A (a-b) A / B (d-d) (e-c) / A A' / B (d-d) (e'-c) /  
 Outro = puente [+ electrónica] / A A' / B (d-d') (e-c) / Outro (c)

El disco fue lanzado en el Estadio Chile en agosto de 1990, para luego ser presentado por la banda en una gira nacional. A fines de ese año, habría vendido 180 mil copias, obteniendo Triple Disco de Platino en pocos meses, con ventas que superaron a las de los tres primeros álbumes de Los Prisioneros juntos<sup>28</sup>. Luego de ese impacto, el grupo llegó en gloria y majestad al Festival de Viña del Mar de febrero de 1991, pero ocho meses más tarde anunciaron su disolución, despidiéndose con dos conciertos en el Estadio Chile en diciembre de 1991. «Pudimos ser dioses en España, Argentina y todo el mercado latino, pero el sello no nos supo manejar» sentenciaba Jorge González en una conferencia de prensa en el céntrico Hotel Carrera de Santiago. Sin embargo, la historia de Los Prisioneros no terminaría allí, y un sorpresivo retorno de la banda a fines de 2001 llenaría dos veces el Estadio Nacional, y en tiempos de crisis de las industrias del disco y del directo<sup>29</sup>.

El base a lo expuesto, podemos concluir que el estudio de la canción popular de fines del siglo XX nos enfrenta a una intermedialidad multiautoral que requiere de nuevas competencias analíticas, donde la partitura pierde protagonismo en virtud de lo sonoro y lo performativo. La centralidad que fue adquiriendo lo sonoro en el siglo XX, se expresó no solo en el énfasis en el timbre de Anton Webern y de la música concreta y electrónica, sino en la pasión por el sonido original del movimiento de música antigua, y en el verdadero asalto al estudio de grabación de las bandas de rock. Es así como algunos de los procedimientos de producción sonora pueden aparecer en una partitura de música contemporánea, como la disposición de un ensamble sobre el escenario, equivalente al concepto de *soundbox*, y

<sup>26</sup> Este golpe orquestal, conocido como *sample orchestra hit*, es habitual en el hip-hop temprano y sus géneros afines, como ocurre en «Planet Rock» (1982) de Afrika Bambaataa (Benjamín Griffiths, comunicación personal 30/ 4/2021).

<sup>27</sup> Esta construcción españolizante ocurre sin abandonar el espíritu de barrio de Los Prisioneros, pues esa guitarra también remite a la de «El baile de los que sobran» (1986), por ejemplo, tocada en cualquier barrio latino.

<sup>28</sup> *La Época*, 16/ 8/1990: 29; Maira 2016: 44; [www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2019/05/20/a-29-anos-de-corazones-el-alabado-disco-de-los-prisioneros/](http://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2019/05/20/a-29-anos-de-corazones-el-alabado-disco-de-los-prisioneros/) [4/ 20]

<sup>29</sup> *A Tablero Vuelto*, 25/10/1991: 6; Montecinos y Calderón 2021: 180-185.

las modificaciones tímbricas de los instrumentos mediante el uso de técnicas extendidas, equivalentes a los procesamientos sonoros en el estudio de grabación. Además, en una partitura clásica, están indicadas las variaciones de dinámica, y las formas de atacar y de sostener una nota, lo que también forma parte de la sonoridad resultante.

Sin embargo, en música popular, donde el acto creativo es colectivo y se suele prescindir de la partitura, hay que derivar todo esto de la escucha disco, en una operación analítica compartida, donde los hallazgos de unos dialogan con los de los otros. Atrás quedaría entonces el análisis del *Tristán*, como un magnífico elefante dentro de una cristalería. El desafío ahora es el análisis intermedial que requiere aportes colectivos que solo pueden enriquecer la formación musicológica de base y nuestra propia concepción de la música y de sus formas de estudiarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, Philip. "Musical Personae", *The Drama Review*, 2006, 50/1: 100-119.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*, Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Música popular autoral de fines del siglo XX, Estudios intermediales*. Madrid: ICCMU / Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023.
- MAIRA, Manuel. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*, Santiago: Ediciones B, 2015.
- MONTECINOS, Claudia y Javiera CALDERÓN. *Arriba del escenario. La historia de los megaconciertos en Chile*, Santiago: RIL editores, 2021.
- MOORE, Allan. *Songs Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Aldershot: Ashgate, 2012.
- SHEPHERD, John et al. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Continuum, 2003.
- TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.