

## Truenan y brillan: el «sonido propio» de Illapu

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ

### Resumen

¡Fuerza, Illapu! Esa exclamación que se cuele en tantas de las canciones del grupo de antofagastinos fundado en 1971 señala un sugerente punto de partida para explorar aristas hasta ahora desatendidas de la Nueva Canción Chilena. Esa fuerza, invocada a viva voz por cualquiera de los hermanos Márquez o por el singular Eric Maluenda, caracteriza la cualidadailable de buena parte del repertorio de Illapu, al tiempo que remite vívidamente al colorido imaginario de una música nortina que se reinventa con ellos para una audiencia masiva, eminentemente popular. Este capítulo pretende indagar precisamente en los colores sonoros de Illapu. Examinando distintos aspectos de sus configuraciones tímbricas, intenta vislumbrar cómo el sonido de la Nueva Canción Chilena deslinda en prácticas localizadas fuera del centro del país, lejos también de típicas coordenadas como la canción protesta norteamericana y la cantautoría internacional. En un sentido amplio, entonces, se busca repensar el sonido del movimiento musical a partir de la observación detallada de uno de los grupos que, aunque usualmente nombrado en sus listas de artistas, ha recibido escueta atención musicológica.

**Palabras clave:** timbre, voz, estética vocal, sonido rajado, música andina

## Introducción<sup>1</sup>

En Chile, a poco más de cuatro años del golpe de Estado, durante la segunda quincena de septiembre de 1977, la revista *Solidaridad* publicó la entrevista «Illapu: Algo más que el Negro José», dedicada a conversar con los protagonistas de ese verdadero *boom* andino que se observaba por entonces en el país. Editada por la Vicaría de la Solidaridad, órgano de la Iglesia Católica dedicado a la defensa de los derechos humanos, la revista se interesaba en el grupo musical no solo por su eminente popularidad, sino que sobre todo por la importante participación de sus músicos en las distintas actividades solidarias organizadas tanto por instancias oficiales de la iglesia como por organismos comunitarios. En particular, Illapu había participado recientemente en el Festival «Una canción para Jesús», en el que se combinaba la labor social con el mensaje evangélico. La entrevista transita por distintos temas, entre los que destacan la celebridad alcanzada por una canción aparecida en su tercer álbum *Despedida del pueblo* (1976), que había logrado conectar las heterogéneas experiencias de auditores situados a lo largo del país: «Hace un año todo Chile cantaba o tarareaba el famoso estribillo de la canción “Candombe para José”, conocida más popularmente como “El Negro José”. En la ciudad, en el campo, en las ramadas dieciocheras y en los campos de detención; jóvenes, adultos y niños improvisaron más de una vez la letra de esta canción» (Solidaridad 1977, 23).

Esta singular posición de Illapu, a la vez altamente pública e íntimamente anclada en el movimiento de resistencia a la dictadura en sus distintas versiones (militante, clandestina, cultural, etc.), se entendía por sus protagonistas en términos del establecimiento de una lucha en dos frentes: el de la música profesional y el de la organización popular.

Fuimos contratados por el canal nacional para aparecer dos veces al mes en 1976; y las radios estaban también tocando nuestros discos.

---

1 Agradezco a Julio Mendivil y a Javier Rodríguez por sus atentas lecturas y acuciosos comentarios sobre versiones previas de este texto. Agradezco asimismo a Fabián Tobar por la transcripción de «Queridos amigos» incluida más abajo y por numerosas conversaciones sobre el sonido de Illapu que emprendimos en el transcurso de la redacción de este capítulo.

Pero esto no duró mucho. Los músicos trataron de cumplir con su propio modo de pensar, lo que significó que las apariciones en TV no les impidieron asistir a eventos organizados en solidaridad con las familias de detenidos desaparecidos, o de recaudar dinero para comedores infantiles (de los que miles de niños pobres dependían), o para los cesantes. Entonces nos encontramos luchando en dos niveles: el profesional –o comercial, yo diría– en que el problema era la censura, y el de miles de pequeñas organizaciones que se diseminaron a lo largo de Chile para apoyar al tipo de personas que he mencionado<sup>2</sup>. (Márquez 1983, 9)

Tal posición doble de Illapu ha suscitado diversas interpretaciones respecto al tenor político de la llamada «música andina», esto por la evidente paradoja que implicaba el desarrollo de un *boom* andino en vista de la restricción a la circulación de Nueva Canción Chilena y la presunta prohibición a la utilización de quenás, zamponas, charangos y bombos. Aunque no habían sido prohibidos «por decreto», como sostiene el mismo Andrés Márquez, estos prácticamente desaparecieron durante un año, no podían usarse libremente<sup>3</sup>. Esa fue al menos la vivencia de estos y muchos otros ejecutantes y auditores, pues a pesar de la inexistencia de una prohibición oficial, o de la ausencia de su eventual registro, sí es evidente la *experiencia de censura* desde la cual se gestionó el uso de tales instrumentos y sus repertorios asociados (Jordán 2009). En 1978 Illapu lanza en el Teatro Cariola el *Grito de la raza*, compuesto con Osvaldo Torres, un músico que había sido parte del conjunto y que más tarde colaboraría con ideas creativas. Luego, con la grabación de esta obra por RCA, Illapu saca del «congelador», en palabras de Juan Pablo González, los instrumentos andinos (González 2012, 183-184). Lo cierto es que los instrumentos no habían dejado de

- 2 Mi traducción de: «We were contracted by the national channel to appear twice a month throughout 1976; and the radios were also playing our records. [ ] But this didn't last long. The musicians tried to stay true to their own way of thinking which meant that appearances on TV didn't deter them from going to events organised in solidarity with the families of the disappeared prisoners, or from raising money for the children's canteens (on which thousands of poor children in the cities depend), or for the unemployed. So we found ourselves fighting on two levels: the professional –or commercial, I should say– where the problem was censorship, and that of the thousands of small popular organisations which sprang up all over Chile to support the kinds of people I've mentioned.»
- 3 Mi traducción de: «It wasn't a prohibition by decree. These things just disappeared for a year; you couldn't use them».

utilizarse, sino que, al menos en el caso de Illapu, los músicos habían emprendido a comienzos de la dictadura un repliegue, regresando de Santiago a su natal Antofagasta y amparándose por un par de años en la Universidad del Norte.

En 1976, no obstante, un nuevo traslado a la capital coincidía con la profesionalización del grupo: sus integrantes deciden dejar los estudios y dedicarse a tiempo completo a la música (Solidaridad 1977, 23). Al menos parcialmente, esto explica por qué, al quedarse en Chile después del golpe de Estado, Illapu lograría «mantener parte de su popularidad» (Rodríguez 1995, 94). Sin embargo, otras fuentes sugieren que el asunto de la *popularidad* alcanzada por el grupo no va de suyo. Así, un periodista, probablemente influido por el estatuto «resistente» que se le adosa a la música andina, advierte en 1975 que «el público “delira” con la “magia” de Illapu», y luego, ante el «fenómeno Illapu» que se observa en sus giras por Argentina, Ecuador y Venezuela, se interroga «¿Por qué no es en Chile, tan popular, como debería serlo el grupo Illapu?» (*El Musiquero* 1975, 57).

Además del asunto de su llegada a amplios sectores de la población, interesa de la entrevista publicada por *Solidaridad* su indagación en el estilo musical de Illapu, el que inquiera indagando en las características propias del grupo, por sus aportes más significativos. Es entonces cuando se reflexiona sobre las cualidades de lo que se escucha: «En cuanto a nuestras características, creemos que el sonido ILLAPU es muy propio. Nuestras voces y el uso de instrumentos autóctonos nos han hecho un conjunto inconfundible» (*Solidaridad* 1977, 23). De allí, la síntesis siguiente: «instrumentos andinos y un sonido propio» (figura 1).



FIGURA 1. «ILLAPU. ALGO MÁS QUE EL NEGRO JOSÉ», *SOLIDARIDAD* 27, SEPTIEMBRE 1977, 24.

Es de hecho esa fijación en la cualidad sonora –entiéndase en lo relativo a la selección instrumental y a sus modos de ejecución– que los integrantes de Illapu se pronuncian algunos años más tarde reacios ante el mentado *boom*, pues señalan que en 1976 «aparecieron en Chile grupos que tocaban instrumentos andinos hasta debajo de las piedras, pero no tenían idea qué estaban haciendo» (Castillo 1981, 14). La valoración de la manera «correcta» de interpretar se relaciona, por una parte, con la manifiesta decisión de estos músicos por profesionalizarse y, por otra, de la conexión que la «música andina» tiene con otros géneros musicales que se promueven en términos de su calidad y creatividad. En esta línea se encuentra la lectura que ofrece Bernardo Subercaseaux sobre la «decantación» de grupos de música andina cuando señala que ante las medidas de control del espacio público y la carga política del género «sobreviven los grupos de mayor calidad, como Barroco Andino e Illapu», destacando su «afán por una buena ejecución técnica y por experimentar» (Subercaseaux 2011, 248). Asimismo, comparando varios ensambles inscritos en el movimiento del Canto Nuevo, en una mirada transversal de lo que sonaba hacia 1977, se considera

que tanto los grupos que combinan instrumentos folclóricos con otros clásicos como aquellos que se apegan a la instrumentación andina «son igualmente *inventivos*», refiriéndose a Antara, Canto Joven, Illapu, Chamal, Aymara, Cantierra y Ortiga (Brister 1980, 57). Entendiendo, sin embargo, que la preocupación por un sonido de calidad se relaciona con el medio musical de aspiración profesional en que se inserta, no por ello menos comprometido con la acción social, se distingue en Illapu la prominencia de un «sonido propio», algo que se vincula con la elección instrumental, mas sobre todo con su despliegue performativo. Tal sonido propio, si bien se vuelve más audible en tiempos de su popularización, se registra en tempranas escuchas del grupo y se convierte en importante objeto para la búsqueda de su lugar en el medio de la Nueva Canción Chilena.

#### El «sonido propio» de Illapu

Uno de los primeros reportajes sobre la presencia del grupo proveniente de Antofagasta en Santiago destaca que de sus seis integrantes, entre universitarios y escolares, todos tocaban al menos dos instrumentos, entre los que resaltan «quenas, zampoñas, pinquillos o caninas, bombos y cajas, que sumados a las guitarras, charangos y bandurrias, y *unidos a sus voces de timbre alto producen el sonido que los identifica con el hombre del altiplano*» (mi énfasis, *El Musiquero* 1973, 15). Refiriéndose a un conjunto de cantores antes de que hiciera su ingreso Erick Maluenda con su mítica voz aguda<sup>4</sup>, esta nota revela parte del sello que marcará el sonido de Illapu a lo largo de sus más de cuarenta años de carrera: sus «voces de timbre alto».

En un segundo reportaje extenso aparecido en *El Musiquero*, ya los cuatro hermanos Márquez integran Illapu junto a Osvaldo Torres y Erick Maluenda. Se sostiene que arrasan desde 1971, señalando que «la fuerza, el manejo experto de los instrumentos tradicionales y la vocalización armoniosa, fueron los primeros ingredientes que “impactaron” al público» (M.C. 1975, 56). Aunque pudiéramos desestimar, por demasiado vaga, la identificación de tales atributos, vale la pena detenerse a sustentar las apreciaciones del periodista.

---

4 Para entonces, figuran como integrantes Raúl Mavrakis, Nelson Valdés, Fernando Sepúlveda y los hermanos Andrés, Roberto, Jaime y José Miguel Márquez.

Si bien varios de los instrumentos tradicionales «andinos» habían sido incorporados tempranamente a las producciones de la Nueva Canción, y antes por Violeta Parra y sus hijos, Illapu lleva a la capital una forma distinta de ejecutarlos, particularmente en lo que refiere a la distribución de zampoñas o *sikus* entre dos sopladores, así como al desplazamiento de los músicos mientras tocan entrando y saliendo del escenario<sup>5</sup>. Además de las ya conocidas zampoñas y quenás, Illapu incluye pinkillos, moceños y tarkas, poco exploradas por sus pares santiaguinos. Pero no se trata solamente de extender el abanico instrumental, sino que también los integrantes del grupo demuestran plena conciencia de su contribución al medio, relacionándolo –cómo no– con su particular cercanía con el «hombre andino»:

Armábamos tropas de zampoñas como las que conocimos en el interior altiplánico. En un carnaval la zampoña se toca así y no como lo hacen algunos conjuntos en el sur (Santiago) sin saber qué hay detrás de ese sonido ni a qué corresponde. En el altiplano la zampoña no se toca con acompañamiento. La música altiplánica en general acompaña al baile, tiene que *sonar fuerte*. Nosotros tratamos de darle a nuestra música ese carácter. (Mi énfasis, Castillo 1981, 13)

Nótese que al momento de la entrevista de la cual se extrae este fragmento, producida ya en tiempos del exilio de los músicos en Europa, ellos reflexionan sobre algunos elementos que consideran más característicos de la música andina: tocar en tropas, observar las combinaciones instrumentales tradicionales, producir un sonido fuerte. Atendiendo a su manifiesta intención de acercarse al mundo altiplánico, vale la pena reparar en que el modo en que Illapu adopta dichos elementos no implica una reproducción exacta de prácticas oídas en directo, sino que más bien se trata de adaptaciones, influidas por los movimientos de revitalización y folclorización desarrollados por entonces en el continente, y más particularmente por músicas «mestizas» bolivianas (Wara 1984, Leitchman 1989).

---

5 Comunicación personal con Osvaldo Torres vía videoconferencia, París-Santiago, junio de 2017.

Pero, aun mediando dichas influencias, la claridad con que Illapu se emparenta discursivamente con la tradición altiplánica no se enarbola desde los inicios del grupo en 1970. Recordemos algunos hitos de la historia temprana de Illapu: ganan el Festival del Salitre en María Elena en 1970, el Festival Canta el Norte en Antofagasta en 1971, el Festival Norte Andino en Calama en 1972; participan en el Festival de Salta, Argentina y en el XIV Festival de la Canción de Viña del Mar. Integrándose entonces a la ola de músicas populares de inspiración folclórica, su inspiración en la Nueva Canción Chilena es manifiesta. De hecho, conocida es la anécdota que cuenta el encuentro de los antofagastinos, en ocasión de un festival tenido en su ciudad, con el célebre cantautor Patricio Manns. Según lo que los Márquez se han encargado de relatar en varias oportunidades, Manns les habría instado a desarrollar con mayor ahínco aquellos aspectos musicales que se relacionaran específicamente con su territorio, vale decir que se atrevieran a arriesgar una propuesta de impronta local que los distinguiera de lo que se hacía en la capital. Así pues, en una de sus entrevistas ofrecidas en Santiago, los miembros de Illapu plantean interés por la cultura andina, al mismo tiempo que se inscriben en la ola latinoamericanista que caracterizaba ya a los más reconocidos grupos de la Nueva Canción Chilena.

La instrumentación y acompañamiento están realizados sobre la base de los instrumentos usados en la zona precordillerana, andina y altiplánica de América del Sur. Ahora, en lo que se refiere al repertorio, podríamos decir que se encuentra dirigido hacia tres aspectos distintos. El primero de ellos corresponde al folklore de recopilación, como es el caso del tema ya grabado «Flor del desierto», en donde la armonía principal ha sido recogida del pueblo de Caspana, en la provincia de Antofagasta, y en la cual se ha mantenido la autenticidad del tema, al que sólo hemos enriquecido con un charango y una guitarra.

Con esto creemos ser consecuentes con el hecho aquel de respetar los valores culturales del pueblo. El segundo aspecto es la música latinoamericana, la que es ejecutada con instrumentos de la región. El tercer aspecto es aquel que canta al problema social, del que no podríamos estar ajenos. Es interesante recalcar que este canto va dirigido al hombre de la pampa, al campesino, al minero y al olvidado hombre de la cordillera. (Ramona 1973, 10)



Reparemos, luego, en que los primeros dos álbumes del grupo se conforman de variadas versiones de piezas latinoamericanas y chilenas, popularizando por ejemplo «Pájaro campana», y sin descartar adaptaciones de repertorio más alejado como aquella del «Lago de los cisnes», un gesto que coincide con las tendencias folclorizantes bolivianas en que cierto repertorio internacional sirve para legitimar la ductilidad de los instrumentos andinos (Wara 1984). Desde una reconocida inspiración en grupos como Inti-Illimani, Illapu buscaba sumarse al movimiento capitalino imitando algunas de sus tendencias estéticas. De hecho, había sido uno de los músicos del propio Inti-Illimani el que escribiera la nota de presentación del disco inaugural, registrado en Santiago y editado por el sello DICAP (figura 2).



FIGURA 2.  
LIBRILLO ELEPÉ MÚSICA ANDINA (1972),  
FUENTE MEMORIACHILENA.CL

Luego de la provocación de Manns e influidos por sus primeras giras internacionales, el grupo produjo su segundo elepé, habiendo viajado, al menos algunos de sus integrantes, «a pueblitos del interior de Antofagasta, a recopilar melodías, poemas, canciones» (M.C. 1975, 56). Testimonio de aquello es la serie de videos que protagonizan en Isluga, en los que se retrata el paisaje altiplánico, se presentan pampinos y se exhibe la ejecución figurada de los músicos mientras deambulan por entre rudimentarias edificaciones de piedra. En este gesto de acercamiento a prácticas y locaciones concebidas como originarias, todavía replicaban la vocación investigativa que se halla tras varios de los proyectos nuevocancioneros.

Es por esta época que se resalta una conexión con el público inexistente en referencias anteriores: «Las voces, más maduras, firmes, seguras y varoniles, son también un gran lazo entre los artistas –arriba, en el escenario– y el público –abajo, en la platea» (Ibíd., 57), indicando una continuidad entre el acercamiento que los músicos pretenden establecer con el pueblo del que aprenden las tradiciones para luego modernizarlas y ese pueblo que se presenta ante ellos como un público próximo, ahora desde una relación artista-audiencia. Resulta interesante observar la adulación de voces *más maduras, firmes, seguras y varoniles*, como si la estilización del sonido rudimentario (a riesgo de ser inmaduro, flojo, inseguro y femenino) se hubiera pulido con la profesionalización y con el alcance masivo del grupo. Otras fuentes sugieren, sin embargo, que más que una transformación significativa y definitoria del modo de cantar, estos registros dan cuenta de las valoraciones que el sonido popular tiene, a menudo falto de adiestramiento y medida.

Cuando algunos años después Illapu emprende su primera gira europea, la percepción de su manera de sonar distinta también se expresa en algunas críticas de concierto, parcialmente documentadas por Javier Rodríguez. Al contrario de la austeridad que, según el historiador y musicólogo se atribuye al grupo Quilapayún en exilio, en Illapu se nota una recepción europea que lo vincula aún en la imagen de la música andina que se había ido construyendo en el continente al menos desde los cincuenta, en una posición de alteridad (Ríos 2008). En ese mismo contexto de invención europea de estas músicas, Jorge Aravena, por su parte, observa cómo las «músicas de inspiración andina» operan, entre las décadas de 1950 y 1970, a través de una adaptación que afecta la recepción:

Acudiendo a instrumentos, ritmos y a un repertorio *ad hoc*, pero adaptándolos a un uso melódico (es el caso por ejemplo del *sikus* o del charango) o teniendo cuidado de tocarlos «afinados» –es decir, bien temperados para los oídos occidentales– estas músicas pudieron ser fácilmente aceptadas en Francia, mientras que satisfacían cierta necesidad de alteridad de los auditores en cuestión<sup>6</sup>. (Aravena Decart 2011, 286)

Según lo entiende Aravena Decart, esta adaptación implicaría una concepción *melódica* del material musical presentado por instrumentos que en otros contextos se organizan desde nociones musicales distintas (en cuanto a textura y a roles cumplidos), así como un ajuste a la afinación occidental, ambas adaptaciones relativas al ámbito de las alturas. Aquí el adiestramiento y la medida a la que me refería más arriba encuentra un ejemplo concreto. Pero este tipo de «purificación» del sonido de los instrumentos andinos se operaba también en Bolivia y constituye justamente un elemento clave de la emergencia de músicas andinas mestizas, en que por ejemplo el siku pasa a ejecutarse por un solo músico y se le dota de vibrato (Wara 1984, 228-229).

Y aunque Illapu estuviera produciendo una interpretación de dichos instrumentos que no pretendía ser auténticamente indígena, mas integrar algunas de sus claves sonoras, lo que me interesa recalcar de su recepción europea es la valoración de cierto desborde y exceso, aquello que parte de la prensa suiza identifica como «explosión sonora» y «falta de sobriedad»<sup>7</sup> y que Javier Rodríguez asocia a su vez a sus coloraciones tanto audibles como visuales (2015). No es difícil relacionar esta «explosión sonora» con la atención a la *fuera* que los miembros del conjunto subrayan en 1981 para explicar la correcta manera de hacer sonar las zampoñas, una manera que, al menos discursivamente, no pasaba por la adaptación en todas sus dimensiones.

---

6 Mi traducción de: «En faisant appel à des instruments, des rythmes et à un répertoire *ad hoc*, mais en les adaptant à un usage mélodique (c'est le cas, par exemple, des sikus ou du charango) ou en ayant la précaution de les jouer "juste" –c'est-à-dire, bien tempérées pour des oreilles occidentales– ces musiques ont pu être facilement acceptées en France, au même temps qu'elles satisfaisaient un certain besoin d'altérité des auditeurs concernés».

7 Mi traducción de: «l'explosion sonore» y «le groupe manque un peu de sobriété», de las críticas «Le groupe "Illapu" à l'aula du Mail», *L'Express*, 23 octobre 1978, p. 3, y A.R. «La musique populaire en exil», *L'Express*, 17 avril 1982, p. 3, ambas citadas por Rodríguez (2015, 159).

## Melodía, voz y timbre

Por lo menos desde los diez años que escucho a Illapu. Recuerdo que cuando niña me parecía tremendamente dificultoso entonar, junto a mis hermanas y sobre el casete sonando, la melodía de algunas de sus canciones. Se me perdía porque saltaba, porque cambiaba de vocalista. Pero no sólo eso. Cuando lograba identificar una línea más o menos coherente que seguir, la encontraba desprovista de melodiosidad, como si en realidad no se tratara de una melodía pensada para ser tarareada o silbada como idea autónoma. Fue mucho más tarde que me percaté que las voces de estos hombres estaban dispuestas como un canto colectivo que excedía la típica textura de melodía acompañada y que, además, dicho canto podría espejear un sonido instrumental andino, aun mediado por los procesos de folclorización arriba descritos.

Es habitual relacionar la emisión vocal con la expresión subjetiva, algo que Jean-Jacques Rousseau comprendió tempranamente conectando el acento de la lengua con la melodía. El que las texturas musicales concebidas como figura y fondo o como melodía acompañada llamen a la melodía principal «voz» no debe entenderse como una mera coincidencia, sino como un indicador de cuán instalada sigue estando tal relación. Si recordamos que muchos teóricos proponen una analogía entre la idea melódica, o lo que la teoría ha llamado frase musical, y la formulación de un discurso, la conexión se extiende ya no solo a la expresión de la subjetividad sino que también de las ideas del sujeto. En la música popular y en el desarrollo de una inmensidad de géneros-canciones, la identificación entre voz individual y sujeto se replica, añadiendo asimismo el problema que Philip Auslander (2004) ha formulado en términos de las múltiples *personae musicales* y que otros han aplicado al canto como *personae vocales*. Algunos analistas exploran incluso la multiplicidad de voces que un sujeto produce, añadiendo encima la modulación de tecnologías que afectan el sonido y la concepción misma de la producción vocal (Lacasse 2010). Lo cierto es que buena parte de las *performances* de música popular cuentan con el protagonismo de un *frontman* cuyas particulares inflexiones pueden ser comprendidas en consideración de distintos

juegos de identificación y representación, según los cuales una idea comúnmente se recibe como equivalente a la voz del que canta.

¿Qué pasa cuando la voz principal no equivale a la emisión de un vocalista singular? No son raros los casos de músicas dominadas por ensambles vocales en que la «melodía» se distribuye entre varios cantores según concertados arreglos. Casos notables son los de los *barbershop quartets* con su estilo *doo-wop* o, más recientemente, el de las *boybands* de jóvenes norteamericanos. Para el caso de la Nueva Canción Chilena, los ensambles desarrollan preferentemente un estilo de canto colectivo en el que, tal como en la cueca chilena, se alterna el protagonismo. Algo de ese estilo puede encontrarse también en parte del repertorio de Illapu; sin embargo, ¿se trata de una pura distribución alternada de la voz cantante?

Una interpretación plausible de la presencia tenue de una voz solista se conecta con el impacto que tiene sobre esta «melodía distribuida» en Illapu el antecedente de la ejecución del *siku* andino. Recordemos que el *siku* se ejecuta tradicionalmente por dos *sikuris* que soplan respectivamente cada una de las dos partes del instrumento, partes que poseen alternadamente las notas de la escala diatónica. Con plena conciencia de la enorme distancia en la elaboración musical que en ambos casos se desarrolla –a saber: la distribución nota a nota de una melodía ejecutada por *sikuris* y la distribución de fragmentos melódicos entre los cantores de un ensamble–, algo del modelo del instrumento andino puede servir, como herramienta heurística, para entender el carácter eminentemente colectivo de la presentación del material melódico-musical. Consideremos una conceptualización de estos instrumentos desde la «complementariedad y reciprocidad» (Wara 1984, 219). Imaginemos luego que, como si se tratase de una *tropa* de *sikuris* andina, las voces de Illapu distribuyen los segmentos de su melodía, produciendo una estética vocal en que en vez de poner en relieve la alternancia de solistas en una textura polifónica (observada por ejemplo en ensambles como Quilapayún), lo que se busca destacar es la producción de un sonido de conjunto. Aquí, mientras la melodía deambula de voz en voz, el cuerpo coral va dando forma a un verdadero *timbre* colectivo. Ese timbre es el que propongo leer a través de un modelo de *síntesis* vocal.

## Modelo de la síntesis tímbrica

La interrogante por el «sonido propio» de Illapu difícilmente puede esquivar el pensamiento sobre el timbre como cualidad casi identitaria de lo que suena. La teoría musical ha desarrollado, al menos durante el último siglo, variadas consideraciones sobre el color musical, sobre la orquestación y, más importantemente, sobre el rol que pasa a cumplir el *sonido* como categoría estética. Stephen McAdams nota que la palabra «timbre» es confusamente simple, ya que incluye «no solamente una compleja serie de atributos auditivos, sino que también una plétora de importantes asuntos psicológicos y musicales»<sup>8</sup> (McAdams 1999, 85). Más recientemente, junto a Giordano, ha dado cuenta de que el estudio del timbre, entendido como un atributo multidimensional de sensación auditiva y correlato perceptual de la mecánica de la fuente sonora, suele concentrarse en aspectos cuantitativos de determinantes acústicos por sobre los aspectos mecánicos (Giordano y McAdams 2010, 155 y 164).

Para el estudio del «sonido propio» de Illapu, lo que se busca aquí es una aproximación perceptiva al timbre, como «atributo de la sensación auditiva» (Solomos 2013, 23), explorando los dos paradigmas propuestos por Makis Solomos: el del *timbre-objeto* y el del *timbre-espectro*. A través del primero se designa «la causa del sonido y se aplica principalmente a la música instrumental (y vocal): indica el instrumento (la voz), el registro particular de un instrumento, sus modos de ejecución así como las mezclas inauditas que el arte de la orquestación ha desarrollado». En ese sentido se relaciona con la historia del término timbre que proviene de la descripción del sonido de una campana y que luego pasa a describir la cualidad del sonido, es decir que refiere al timbre como atributo identificador del objeto que suena. El segundo paradigma se vincula con «el sustrato espectral del sonido así como con la noción de “color” que en el pasado (pero a veces aún en nuestros días) se

---

8 Mi traducción de: «Timbre is a misleadingly simple word that encompasses not only a very complex set of auditory attributes, but also a plethora of important psychological and musical issues».

asocia a la armonía»<sup>9</sup> (Ibíd., 40). Este se entiende, sigue Solomos, como una prolongación de la armonía en el timbre.

En una de sus descripciones del sonido del *siku*, José Pérez de Arce expone un par de ideas que interesan a este estudio sobre el timbre de Illapu. Por una parte propone que la particular manera de superponer «registros» que doblan comúnmente octavas y quintas, debe entenderse desde el concepto de *timbre-armonía*, uno que también sirve para entender la estética de otras flautas precolombinas como la antara (Pérez de Arce 1995). Por otra parte, ofrece una interpretación de la apreciación de algunos conquistadores españoles ante el sonido y la organización de los *sikus*, así como su analogía con algunos elementos de la música contemporánea europea.

Respecto a la noción de timbre-armonía, resulta provechoso recordar que la proliferación de investigaciones y creaciones en torno al timbre ocurren durante el siglo XX de la mano del resquebrajamiento del estatuto de la armonía como principal eje de desarrollo del lenguaje musical. Esto implica un cambio de estatuto del tono respecto al sonido, pasando por la incorporación del ruido a la batería de materiales compositivos (Solomos 2013, 14). Dentro de las estéticas de vanguardia, de hecho, se usa también la noción de timbre-armonía para designar las exploraciones que se efectúan en pos de erigir al timbre como elemento estructurante de la obra. Refiriéndose a las experimentaciones de Edgard Varèse, Caroline Traube destaca el trabajo con agregados sonoros que toman formas de armonías-timbres, «sonoridades que resultan de la dosificación sutil de timbres, intensidades y alturas. En el contexto de estas experimentaciones [...] la armonía y el timbre se vuelven indisolubles»<sup>10</sup> (Traube 2015, 22). En el caso de la música

---

9 Mi traducción de: «Est désigné à travers lui la cause du son et il s'applique principalement à la musique instrumentale (et vocale): il indique l'instrument (la voix), le registre particulier d'un instrument, ses modes de jeu ainsi que les mélanges inouïs que l'art de l'orchestration a développés» y «Il est attaché au substrat spectral du son ainsi qu'à la notion de "couleur" que, par le passé (mais parfois encore aujourd'hui), on associait à l'harmonie».

10 Mi traducción de: «Par ailleurs, des compositeurs tels qu'Edgard Varèse exploitent des agrégats sonores sous la forme d'"harmonies-timbres", sonorités résultant du dosage subtil de timbres, d'intensités et de hauteurs. Dans le contexte de ces expérimentations annonçant la musique spectrale des années 1970, l'harmonie et le timbre deviennent indissociables».

andina, estudiada por Pérez de Arce, parece ser que la noción sirve para poner en relieve un modo de concebir las aglomeraciones de intervalos, la simultaneidad de alturas, más como una síntesis que como una arquitectura conducente al desarrollo de ideas tonales. Es cierto que tal conceptualización proviene de la observación de prácticas «tradicionales» y no precisamente de aquellas que pasan por la innovación de los proyectos de la nueva canción y similares. Sin embargo, considero que ella es útil para observar cómo parte de la negociación de «la individualidad y el virtuosismo versus lo comunitario»<sup>11</sup> (Wara 1993, 56) se articula singularmente en los modos y las implicaciones del *cantar juntos*. Esto me lleva al segundo punto.

Retomemos el argumento que Pérez de Arce expone para dar cuenta de la recepción del sonido de las flautas andinas por parte de auditores españoles, para quienes la orquesta de antaras (antecesoras del *siku*) le asemeja familias instrumentales europeas con sus varios registros.

En realidad estos registros, a diferencia de los europeos que se refieren a rangos melódicos, exponen aquí al criterio de «timbre-armonía», propio de la región, que consiste en considerar distintos registros como partes de un solo instrumento que toca simultáneamente la misma melodía ampliándola de octava en octava (a veces en quintas también), transformando así el timbre del sonido en un objeto tan variado y sofisticado como la melodía. Este concepto complementa el criterio unitario de la ejecución pareada en el mismo sentido: cada músico no tiene sentido sino como parte de un gran, poderoso y multifacético instrumento formado por todos los suyos. (Pérez de Arce 1995, 44)

Entre las analogías más interesantes se encuentra aquella que relaciona los distintos tamaños de los instrumentos que forman la tropa con las consorts de distintos instrumentos vigentes durante el barroco. Esto implica pensar en familias instrumentales que, en última instancia, pueden pensarse como miembros de un solo gran instrumento. Aplicando este modelo al paradigma de *timbre-espectro* de Solomos, lo que aparece entonces es la tropa de flautas como un aparato de *síntesis* sonora. Por ello es que, refiriéndose ya

---

11 Mi traducción de: «individuality and virtuosity versus communality».



no solo a los instrumentos andinos, sino que también al guitarrón chileno vigente en la zona central de Chile, Pérez de Arce alcanza a dar cuenta del vínculo entre sus indagaciones sobre el «sonido rajado» y la producción de una musicalidad basada «en esquemas armónicos de estructura compleja, con una gran sonoridad, amplitud de registro, densidad de armónicos y variedad tímbrica» (Pérez de Arce 2007, 21). Es cierto que la presencia de un «sonido rajado» en varias flautas sudamericanas se debilita con su incorporación a estéticas populares como las de la Nueva Canción, no obstante su antecedente estético sirve como marco para pensar aquí otras cualidades sonoras operadas desde la síntesis.

De hecho, es en los mismos términos que Alejandro Vera ha contrargumentado el supuesto origen indígena del timbre del guitarrón chileno, ofreciendo en cambio una analogía con el instrumento de síntesis por excelencia: el órgano. Poseedor de la «misma variedad tímbrica», con el órgano «era posible obtener octavas y dobles octavas con solo pulsar una tecla, además de numerosos efectos adicionales» (Vera 2016, 32). Y aunque pudiera parecer que la discusión sobre el origen y la cualidad sonora del guitarrón chileno nos desvía del objeto de este estudio, la constatación de una preocupación por el timbre en recientes estudios musicológicos chilenos interesa no solamente por subrayar las conexiones entre distintas estéticas y prácticas musicales, sino que sobre todo porque la analogía del órgano resulta oportuna para observar el modo en que los *timbres-objetos* (*sikus*, voces) se amalgaman singularmente en la estética vocal de Illapu a través de sus *timbres-espectros*, más allá de la distancia que el grupo pueda tomar con respecto del sonido rajado del *siku*.

Pensando más en la mecánica que en la singularidad del color sonoro, el parentesco de la estética del *siku* con este instrumento de iglesia es comentado asimismo por Pérez de Arce citando a una fuente potosina de 1622, comentada a su vez por Robert Stevenson cuando señala que «en vez de órganos ellos usaban flautas tocando en armonía, y el sonido semeja el de órganos de tubos por el gran número de flautas sonando simultáneamente (sic)» (1995, 45). Es justamente esta superposición de tubos según distintos intervalos consonantes, sumado a la similitud del timbre-objeto de todas las partes, las que permiten la analogía con el órgano. Pero como lo

describen numerosos estudiosos de la música andina, los distintos *sikus* suelen superponerse sobre todo en octavas, quintas y cuartas, generando timbres-armonías distintos de lo que la música occidental para órgano barroco presenta. A esos paralelismos característicos parece referirse por ejemplo Ellen Leichtman cuando comenta «las cuartas, quintas y octavas paralelas vocales usadas por Los Kjarkas en “Bolivia” para simular música india en algún nivel»<sup>12</sup> (Leichtman 1989, 47).

No obstante, una más reciente actualización de la similitud con el órgano se presenta en un estilo particular de *sikuriadas* en Perú, donde Thomas Turino analiza el impacto de una concepción mestiza del conjunto andino. El estilo conimeño, en efecto, habría sido promovido por intelectuales indigenistas y en particular por Natalio Calderón, arpista que había tocado dúos con un organista: «Inspirado por el sonido del órgano y basándose en su conocimiento de armonía a partir de la ejecución del arpa, pensó en situar el octavín o voz de bajo una tercera por debajo de la voz que lleva la melodía más importante (la malta o ankuta) de manera que un ensamble *sikuris* “sonara como un órgano”»<sup>13</sup> (Turino 1991, 127). Este caso me parece importante de tener en cuenta, no por una posible relación genealógica con el estilo de Illapu, sino más bien por cuanto señala antecedentes de superposiciones de otros tipos de intervalos, especialmente terceras y sextas, manteniendo la analogía con el órgano.

Observemos, con estos antecedentes en mente, cómo se expresa en la *performance* vocal de Illapu la impronta estético-sonora del *siku*. Para ello me remito a un ejemplo de su tercer álbum, *Despedida del pueblo* (1976), en el que se publicaron además del famoso «Candombe para José» cinco piezas que incluyen voces además de instrumentos. Una caracterización general de las voces, incluso extensible a las canciones que aparecen en el anterior

---

12 Mi traducción de: «the vocal parallel fourths, fifths, and octaves used by *Los Kjarkas* in “Bolivia” to simulate Indian music on some level».

13 Mi traducción de: «a harp player who used to perform duets with a church organist. Inspired by the organ’s sound and based on his knowledge of harmony from harp performance, he thought of placing the octavin, or bajo, voice a third below the major melody-carrying voice (the malta or ankuta) so that a *sikuris* ensemble “would sound like an organ”».

álbum *Chungará* (1975), conduce rápidamente a la noción de *homofonía*, tomando en cuenta que gran parte de las secciones cantadas disponen las voces en bloques, de tal manera que todas avanzan más o menos con el mismo ritmo. Si consideramos que usualmente la homofonía remite a una textura que pone en relieve una melodía acompañada, parece ser que el concepto queda corto para hacer justicia al comportamiento de las voces (melodías) y las voces (gargantas).

Mas, si bien decía que las texturas funcionan en bloques, un elemento importante a destacar es que contantemente las voces entran y salen del campo, es decir que participan intermitentemente en el tejido colectivo. Esto se conjuga con una atenta disposición de las distintas voces en el eje derecha-izquierda que permite el estéreo, de modo que las entradas son subrayadas según cómo se ubiquen respecto al resto de las voces sonando. No basta entonces con emprestar el término homofonía si es que no reparamos en detallar qué alturas emiten las voces simultáneas. El sobrevuelo del timbre-armonía de los *sikus*, realizado más arriba, debiera proporcionar una pista contundente en este sentido. Sirva el análisis de la canción «Queridos amigos» como ejemplo.

# Queridos amigos

Illapu

Counter-Tenor

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Baritone

Que - ri - dos a - mi gos Sí - van - me u - na co - pa

Detailed description: This system contains five vocal staves. The Counter-Tenor, Tenor 3, and Baritone parts are silent, indicated by horizontal lines. Tenor 1 and Tenor 2 have identical melodic lines. The lyrics are written below the Tenor 2 staff.

CTen.

T 1

T 2

T 3

B

Quie - ro em - bo - rra - char - me De an - gus - tia y de pe - na

Detailed description: This system contains five vocal staves. The Counter-Tenor (CTen.) and Baritone (B) parts are silent. Tenor 1 (T 1) and Tenor 2 (T 2) have identical melodic lines. The lyrics are written below the T 2 staff.

©

2 Queridos amigos

16

CTen.

T 1

T 2 

El re - mor - di - mien - to \_\_\_\_\_ Que lle - vo en mi vi - da \_\_\_\_\_

T 3

B

24

CTen.

T 1

T 2 

Es ha - ber que - ri - do Con to - di - ta el al - ma \_\_\_\_\_

T 3

B

Queridos amigos

3

31

CTen.

T 1

T 2

T 3

B

Por e - so me en - cuen - tro Bo - rra - cho de pe - na

39

CTen.

T 1

T 2

T 3

B

Cuan - to más bo - rra - cho De ti más me a - cuer - do

4 Queridos amigos

46

CTen. 

T 1 

T 2 

Ay bo - rra - cho \_\_\_\_ Bo - rra - cho me en - cuen - tro Por mi ma - la suer - te

T 3 

B 

56

CTen. 

T 1 

T 2 

Ay bo - rra - cho \_\_\_\_ Bo - rra - cho me lla - man por mi ma - la suer - te

T 3 

B 

FIGURA 3. TRANSCRIPCIÓN DE VOCES DE LA CANCIÓN «QUERIDOS AMIGOS» (1:07-2:37)

Como se puede observar en la transcripción correspondiente a la figura 3, las voces superpuestas presentan varios rasgos interesantes. Notemos primero la exposición inicial de la melodía por dos cantores al unísono que, por las naturales ínfimas diferencias en articulación y afinación, logran generar un timbre rugoso, distinto al que produciría la emisión de una voz sola o bien de dos voces en notas diferentes. La entrada del barítono es interesante porque recuerda, por su interválica, los paralelismos de cuartas que se oyen en las tropas de *sikus*. Más relevante aún parece que esa sonoridad áspera de las cuartas se sustituya más adelante por armonizaciones por terceras, recordándonos el modelo de la *sikuriada* curimeña en su afán de producir un sonido mestizo, más cercano al órgano.

Reparemos, al fin, en la característica más prominente y que identificaremos como un rasgo fundamental del estilo de Illapu: la duplicación de octavas. Esto se distingue en la relación entre el contratenor y el tenor tercero de la transcripción, así como en aquella establecida entre el tenor primero y el barítono. Es fundamental reconocer que el recurso a las octavas no se da desde el comienzo de la parte vocal, sino que más bien su aparición sucesiva (en ambos pares de voces) se condice con un desarrollo progresivo de la textura y de su timbre. Si «doblar la nota de un acorde a la octava aguda lo vuelve más luminoso»<sup>14</sup> (Traube 2015, 22), la culminación del cuerpo de voces con la añadidura de la voz del contratenor podría leerse como una conducción hacia un sonido más brillante. Lo que sí es claro es que la textura va densificándose sin que necesariamente la armonía se complejice. Un último elemento merece comentarse a partir del examen de la transcripción de las octavaciones. Podemos apreciar que, si bien los pares de voces identificados más arriba se mueven en octavas paralelas durante buena parte de la melodía, ocasionalmente alguna de ellas realiza una micro-variación, cambiando una nota o agregando una inflexión vocal. Esto se relaciona con la observación del timbre-armonía de la tropa de *sikus*: «El conjunto entero se mueve como un solo instrumento (opuesto al español), cuyo sonido contiene un grado de disonancia, lo cual le otorga la textura y calidad única que caracterizan el sonido de la *sikuriada* aymara» (Pérez de

---

14 Mi traducción de: «le fait de doubler la note d'un accord à l'octave dans l'aigu le rend plus lumineux».



Arce 1995, 45). Podemos interpretar que tanto el inicio en unísono como estas micro-variaciones responden a una estética que valora la heterogeneidad del sonido sin evitar que esto «le haga ruido». No obstante aquello, es evidente la búsqueda de una afinación temperada según la convención occidental y, como ya se ha dicho, una tendencia mayoritaria hacia un sonido brillante y «limpio».

Ya descrita la manera de la superposición de voces familiares (varias de ellas literalmente pertenecientes a la misma familia Márquez) a distintos intervalos, combinado con un comportamiento textural que tiende a engrosarse depositando allí buena parte de la inventiva, repararemos en el efecto que sobre el timbre individual puede tener también el *siku*.

En el caso de la canción «Queridos amigos» que hemos analizado, una voz *aspirada* remite al timbre de la zampoña buscando entremezclarse con la reverberación instrumental y, tal vez, evocar el eco del viento que las propias zampoñas imitan en la introducción instrumental. El momento exacto en que ella aparece se ubica hacia el final de la estrofa, cuando los cantores repiten el verso «Ay borracho». La primera vez, pronuncian las palabras con una voz modal bien timbrada, mientras que en su eco permiten que el aire suene y disuelva la nitidez del sonido hasta entonces expuesto, tal como se muestra en la figura 4, que deja ver la presencia de fuertes armónicos superiores en la primera vocalización de la frase y un espectro mucho más concentrado en las frecuencias graves en el caso de la repetición. Esta presunta imitación del sonido del *siku* podría remitir más específicamente a un modo de soplar «secreteado», utilizado para aprender y no para tocar en instancias públicas por parte de los *sikuris*. También puede relacionarse con el desarrollo de formas solistas de ejecución del *siku* en su versión folclórica (Wara 1984, 228-229).

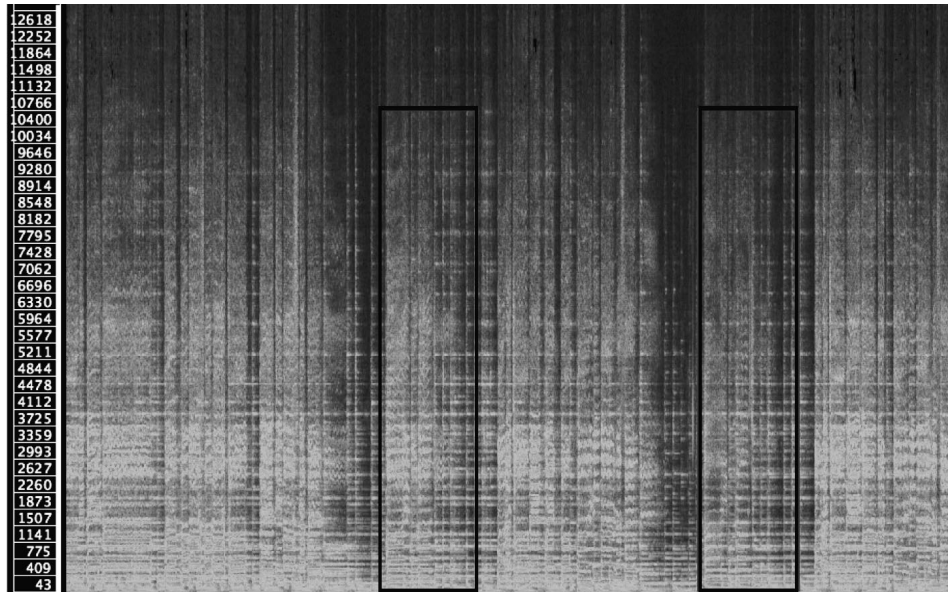


FIGURA 4. EXTRACTO DE ESPECTROGRAMA: COMPARACIÓN DE FRASES «AY BORRACHO».

Considerada por algunos un defecto vocal (Scotto Di Carlo 2007) y por otros un recurso estilístico relacionado con la comunicación paralingüística (Lacasse 2010), la *voz aspirada*<sup>15</sup> se entiende aquí, siguiendo a Catherine Lefrançois, como a medio camino entre la voz modal (vocalizada) y el susurro. La distinción entre la voz modal y la voz aspirada, explica Lefrançois, se sitúa en el grado de cierre de la glotis, luego, de la cantidad de aire que acompaña la vocalización (2011, 210). Si entendemos, junto a Caroline Traube, que la articulación instrumental remeda la dicción vocal, siendo «el arte de imitar las inflexiones de la voz humana»<sup>16</sup> (Traube 2015, 27), cabe hacerse la pregunta sobre la posibilidad de imitar desde la voz la articulación instrumental.

En el contexto de la canción, el recurso a la voz aspirada funciona como un refuerzo del comportamiento ya descrito para el sonido vocal colectivo: un desarrollo que consiste en ir engrosando el espectro a través de doblajes sucesivos y progresivos, de tal manera que el timbre articulado mediante variaciones texturales se presenta como un ámbito privilegiado de construcción del sonido de Illapu. El análisis de esta canción, creo, logra mostrar aspectos de la estética

15 *Voix soufflée* en la teorización francoparlante.

16 Mi traducción de: «l'articulation est l'art d'imiter les inflexions de la voix humaine».

del grupo que se encuentran también en «Socoromeña» y «A mis paisanos», además de en la insoslayable «Candombe para José», todas contenidas en el mismo álbum.

Volviendo a echar mano de la teoría de José Pérez de Arce, resulta útil recuperar su noción de «sonido rajado» para la antara, la pifilka y las flautas de chinos (dixit), pues implica una atención detallada a la cualidad del timbre-espectro que detentan distintas flautas (sur) andinas, a pesar de que aquí no encontremos la reproducción de tal tipo de sonoridad, sino más bien la adaptación de algunos de los procedimientos performativos que las producen. Si retomamos también la observación que Jorge Aravena hiciera sobre la adecuación en melodía y afinación del modo de ejecutar los *sikus* en la música francesa de inspiración andina, podemos reconocer un ámbito interesante de negociación estética en que el «sonido propio» de Illapu tiene algo que aportar.

#### Situar la estética vocal de Illapu en la NCCh

En investigaciones previas, varias características musicales que se encuentran en los proyectos de artistas catalogados como Nueva Canción Chilena han sido exploradas por algunos en términos de la configuración de un género musical (ver Jordán 2014a). Quienes siguen la pista de tales características, destacan la formación de un modelo orquestal constituido de una variedad de instrumentos latinoamericanos. Cuando se habla de la recolección de instrumentos provenientes de distintos lugares del mundo, a menudo se recalca la vocación latinoamericanista que subyace a la interrelación de tales especímenes en un nuevo contexto grupal. A veces también se describe esta particular formación instrumental en términos del timbre: el ensamble latinoamericano otorga cierto sonido distintivo a la Nueva Canción Chilena. Es cierto que para sostener tal argumento haría falta analizar en detalle la relación de los instrumentos con los roles que se les asignan dentro del arreglo, entendiendo que la cualidad tímbrica se relaciona íntimamente con decisiones texturales, armónicas y rítmicas. Cuando Stefano Gavagnin se refiere al estilo camerístico de grupos como Inti-Illimani (1986) observa, así, sus comportamientos contrapuntísticos y el estatuto solista que puede llegar a detentar cada instrumento. En este sentido, el sonido instrumental

de la Nueva Canción haría reposa sobre la participación de músicos entrenados en academias, quienes aplican técnicas de escritura docta a la producción de músicas «intermediarias» (Castillo 2006, 20-21). De ahí que varias de estas características se verifiquen en obras de mediana envergadura, como cantatas, misas y álbumes conceptuales.

En lo que respecta al estilo vocal, no habría que alejarse demasiado de los referentes expuestos para identificar, al menos en lo concerniente a los ensambles que integran a varios cantores, una estética de tendencia polifónica. Entiéndase aquí esta categoría en sentido laxo, para poner en relieve la presencia de voces independientes superpuestas, particularmente en el trabajo de Quilapayún. Algunos reconocen la influencia del Neofolklore y aun de conjuntos de inspiración folclórica provenientes de Argentina, con lo que se conoce coloquialmente como el «bomborombón», aunque algunos destacan que estos ensambles de Nueva Canción Chilena se distinguen por un «sonido más robusto y textura más homofónica» que sus precedentes (González et al. 2009, 417). Considerando la relativa adecuación del estilo a los diferentes géneros integrados por la Nueva Canción, sobresale asimismo la exploración de prácticas vocales específicas, como es por ejemplo la inclusión del modelo de *canto chilenero* a la cueca entonada por Aparcoa, modelo que coexiste con varios otros modos de cantar la cueca por parte de grupos coetáneos (Jordán 2014a). Tratándose, generalmente, de agrupaciones de varios tenores más alguno que otro barítono, lo que se tiene es un coro de voces más o menos iguales, entre las cuales el rol de vocalista principal se alterna. Sin embargo, además de esta generalidad y de lo aportado por raras indagaciones de problemáticas vocales particulares (como la cuestión de género en las voces de la Cantata Santa María, en Carreño 2009), es escaso el conocimiento sistemático que se tiene sobre la estética vocal de la Nueva Canción Chilena. Si bien puede constatarse un progresivo alejamiento de la connotación lúdica heredada del Neofolklore, es plausible sostener que la estética polifónica domina el desarrollo de los arreglos de los grupos más importantes del movimiento, los que tienden a elaborar sus arreglos en torno a principios armónicos. Ante este panorama, propongo, el caso de Illapu se presenta como uno diferente, que conecta el imaginario de una estética andina de

su región con el cultivo de una vocalidad propia que le hace aparecer como distintiva.

Esta contribución, no obstante, debe entenderse desde una posición creativa y no tradicionalista respecto a las prácticas observadas en el norte chileno y en el altiplano. Los miembros de Illapu hablaban, en una entrevista inédita realizada poco antes de la notificación de su exilio, de una «recreación artística»:

Nosotros no tomamos la raíz, la música y la hacemos tal cual. Es [sic] no nos traería gente, no habría público para eso; porque una música en una fiesta cumple una función, pero sobre el escenario deja de cumplirla. Entonces nosotros hacemos una «recreación artística», de esa canción y la ponemos allí. También tomamos esa forma rítmica, melódica y creamos una canción nuestra, que refleje otra cosa, una realidad que hoy se vive; llamar a un trabajo de comunidad (Henfrey 1980).

Resaltar lo comunitario de la ejecución del *siku* poniendo en práctica el soplido pareado no es muestra suficiente del modo en que una concepción comunitaria puede afectar el estilo musical de un grupo como Illapu. El etnomusicólogo peruano Julio Mendívil le reconoce a Illapu, junto con Inti-Illimani, el haber ayudado en la «resonancia» del huayno (Mendívil 2010, 41) alcanzando una «relativa popularidad» dentro de Chile (Mendívil 2014, 390). Y en efecto, parte de la labor de Illapu consistió en difundir no solamente instrumentos, ritmos y repertorios (parafraseando a Aravena Decart), sino que integrar a su «sonido propio» aspectos de las prácticas populares en que se inspiraron que remiten a modos colectivos de construir melodía, a modos colectivos de generar cuerpos sonoros cuyas transformaciones texturales sólo pueden desarrollarse gracias a la presencia sucesiva y simultánea de las múltiples voces.

Queda claro a lo largo de este escrito que el prisma del timbre (objeto y espectro) ofrece una entrada crucial para pensar nuevas posibilidades sobre el estilo de Illapu en particular y, luego, su lugar en la imaginación sonora de la Nueva Canción Chilena. Pienso que la estética vocal de Illapu es útil para relativizar la hegemonía de un modelo vocal en que prime la relación entre una melodía cantábil y la expresión de un sujeto singular. Comparadas sus voces con las de Aparcoa (inspirados a su vez por Los Chileneros), reconocemos que

allí tampoco se encuentra un modelo típico de solista acompañado, mas con su relevo de voces es posible seguir el comportamiento de una línea melódica identificable cuya voz, sin embargo, es rotada. En el caso de Illapu, es la síntesis de voces la que parece privilegiarse.

Que la Nueva Canción Chilena no se constituyó exclusivamente de músicos santiaguinos y que un descentramiento de nuestras lecturas es necesario para ofrecer de ella nuevas comprensiones es algo que ya he señalado en otro lugar respecto al componente porteño (Jordán 2014b). Si recordamos la cuestión de la pertenencia geográfica una vez más es porque la procedencia antofagastina de los Illapu permite reconocer una relación distinta con lo que dio en llamarse «música andina», una relación alimentada por su crecimiento en terrenos cercanos a las antiguas salitreras en Tarapacá, propulsada por las agendas de la Nueva Canción Chilena, mas singularmente registradas en modos de gestión del sonido grupal, del sonido que brilla y que truena, como Illapu.

## Bibliografía

- ARAVENA DECART, JORGE. 2011. «Représentations et fonctions sociales des Musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)». Tesis doctoral en sociología, Université de Franche – Comté.
- AUSLANDER, PHILIP. 2004. «Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto», *Contemporary Theatre Review* Vol. 14, N° 1, pp. 1-13.
- BRISTER, JUDITH. 1980. «Letter from Santiago», *Index on Censorship* Vol. 9, N° 1, pp. 55-60.
- CARREÑO, RUBÍ. 2009. ««Es peligroso ser pobre, amigo»: clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique», *Atenea* N° 499, pp. 109-120.
- CASTILLO, GABRIEL. 2006. *Musiques du XXème siècle au sud du Rio Bravo: images d'identité et d'altérité*. Paris: L'Harmattan.
- CASTILLO, PATRICIO. 1981. «Illapu: la música en la memoria (y la memoria en el cuerpo)», *La Bicicleta* 17 (noviembre 1981), 12-14 y 36.
- EL MUSQUERO. 1973. «Illapu: voces jóvenes para la canción chilena», *El Musiquero* 187 (marzo 1973), pp. 14-15.
- GAVAGNIN, STEFANO. 1986. «Canto a lo chileno» Aspetti del linguaggio musicale della Nueva Canción Chilena. Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia.
- GIORDANO, BRUNO L. y STEPHEN McADAMS. 2010. «Sound Source Mechanics and Musical Timbre Perception: Evidence From Previous Studies», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* Vol. 28, N° 2 (Diciembre 2010), pp. 155-168.

- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2012. «Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada». *Cuadernos de Música Iberoamericana* Vol. 24 (julio-diciembre 2012), 175-186.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, CLAUDIO ROLLE y OSCAR OHLSEN. 2009. *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- HENFREY, COLIN. 1980. «Entrevista a Illapu». Manuscrito inédito. Fondo Jan Fairely, AMPUC.
- ILLAPU. 1976. *Despedida del pueblo*. Santiago: Arena. ADLP-38.
- JORDÁN, LAURA. 2009. «Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino», *Revista Musical Chilena* Vol. 63, N° 212, pp. 77-102.
- \_\_\_\_\_. 2014a. «The Chilean New Song's cueca larga». En *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina* (Pablo Vila, dir.), 71-96. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- \_\_\_\_\_. 2014b. «La Nueva Canción Chilena en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo». En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (E. Karmy y M. Farías comp.), 163-181. Santiago: Ceibos.
- LACASSE, SERGE. 2010. «The phonographic voice: paralinguistic features and phonographic staging in popular music singing», *Recorded Music: Performance, Culture and Technology* (A. Baley ed.), 225-251. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEIGHTMAN, ELLEN. 1989. «Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective», *Latin American Music Review* Vol. 10, No. 1 (Spring - Summer, 1989), pp. 29-52.
- LEFRANÇOIS, CATHERINE. 2011. «La Chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec». Tesis doctoral en musicología, Université Laval.
- M. C. 1975. «El "fenómeno Illapu"», *El Musiquero* 254 (octubre 1975), pp. 56-57.
- MÁRQUEZ, ANDRÉS. 1983. «When ponchos are subversive», *Index on Censorship* Vol. 12, N°1, pp. 8-10.
- MCADAMS, STEPHEN. 1999. «Perspectives on the Contribution of Timbre to Musical Structure», *Computer Music Journal* Vol. 23, No. 3, Recent Research at IRCAM (Autumn, 1999), pp. 85-102.
- MENDÍVIL, JULIO. 2010. «Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno». En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (A. Recasens y C. Spencer coord.), 35-45. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2014. «Huayno». En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volumen IX Genres: Caribbean And Latin America* (D. Horn et al. eds.), 386-392. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. 1995. *Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

- \_\_\_\_\_. 2007. «El guitarrón chileno y la armonía tímbrica», *Resonancias* N° 21 (noviembre 2007), pp. 23-55.
- RAMONA. 1973. «Illapu: música joven del norte andino», *Ramona* N° 94 (14 agosto 1973), 11-13.
- RÍOS, FERNANDO. 2008. «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción», *Latin American Music Review* Vol. 29, No. 2 (Fall - Winter, 2008), pp. 145-189.
- RODRÍGUEZ, JAVIER. 2015. «Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)», *Monde(s)* 2015/2, N° 8, pp. 141-160.
- RODRÍGUEZ, OSVALDO. 1995. «La Nueva Canción Chilena», en *Música popular chilena: 20 años, 1970-1990* (A. Godoy y J. P. González eds.), 77-114. Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.
- SCOTTO DI CARLO, NICOLE. 2007. «Les dysfonctionnements de la voix chantée». *TIPA*, 2007, 26, pp. 157-183. <hal-00313773>
- SOLIDARIDAD. 1977. «Illapu. Algo más que el Negro José», *Solidaridad* N° 27 (septiembre 1977), 23-24.
- SOLOMOS, MAKIS. 2013. *De la Musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe et XXIe siècles*. Presses Universitaires de Rennes.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. 2011. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Volumen 3, Tomo 5, Política y cultura. Santiago: Editorial Universitaria.
- TRAUBE, CAROLINE. 2015. «La Notation du timbre instrumental: noter la cause ou l'effet dans le rapport geste-son», *Circuit: musiques contemporaines* Vol. 25, N° 1 (2015), pp. 21-37.
- TURINO, THOMAS. 1991. «The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation», en *Ethnomusicology and Modern Music History* (Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman eds.), 121-138. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- VERA, ALEJANDRO. 2016. «La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino», *Revista Musical Chilena* Vol. 70, N° 225 (enero-junio 2016), pp. 9-49.
- WARA CÉSPEDES, GILKA. 1984. «New Currents in "Música Folklórica" in La Paz, Bolivia», *Latin American Music Review* Vol. 5, N° 2 (Autumn - Winter, 1984), pp. 217-242.
- \_\_\_\_\_. 1993. «"Huayño", "Saya", and "Chuntunqui": Bolivian Identity in the Music of "Los Kjarkas"», *Latin American Music Review* Vol. 14, N° 1 (Spring - Summer, 1993), pp. 52-101.