

Música, voz y afectos. Ternuras masculinas en canciones populares chilenas

Music, voice, and affections. Masculine tenderness in Chilean popular songs

por

Lorena Valdebenito Carrasco
Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile
lvaldebe@uahurtado.cl

En este artículo la ternura masculina no aparece como un concepto fijo y único, más bien hace referencia a tres tipos de ternura: la amorosa, la infantil y la paternal. Estos tres conceptos se vuelven las principales dimensiones de análisis para discutir cómo es que un grupo de canciones populares, por medio de la música/sonido/voz/discurso, se constituyen en un canal para expresar el afecto masculino. Asimismo se analiza cómo aparece representada la ternura masculina, siendo la voz un espacio fundamental de enunciación que funciona como vehículo del afecto, para llegar a averiguar hasta qué punto la ternura masculina podría ser un modo de dislocar los estereotipos de género mediante un comportamiento afectivo o *performatividad afectiva*. Se problematiza en torno a la construcción de significados, apropiación y resignificación de conceptos como el afecto, la paternidad, la ternura, la masculinidad y la infancia, a partir de la crítica al concepto de masculinidad y la base teórica que aportan diferentes autoras y autores representantes del *giro afectivo*.

Palabras clave: Ternura, voz, masculinidad, infancia, *performatividad afectiva*.

In this article, male tenderness does not appear as a fixed and unique concept, rather it refers to three types of tenderness: loving, childish and paternal tenderness. These three concepts become the main dimensions of analysis to discuss how a group of popular songs through music/sound/vocal performance/discourse constitute a way to express male affection. Likewise, it analyzes how masculine tenderness is represented, the voice being a fundamental space of enunciation that functions as a vehicle of affection, to find out to what extent masculine tenderness could be a way of dislocating gender stereotypes through behavior affective or an "affective performativity". The construction of meanings, appropriation, and re-signification of concepts such as affection, paternity, tenderness, masculinity, and childhood are problematized, from the criticism of the concept of masculinity and the theoretical basis that different representative authors from the "affective turn" contribute.

Keywords: Tenderness, voice, masculinity, childhood, *affective performativity*.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es parte de un estudio más amplio acerca de los afectos y las masculinidades en canciones populares chilenas¹. La delimitación de este artículo se desarrolla con base en tres ejes conceptuales: música, voz y afecto masculino tierno. Se busca establecer relaciones entre estos tres ejes con el fin de analizar cómo el lenguaje artístico por medio de la música, y en forma particular en un grupo de canciones populares chilenas, evidencia rasgos de un comportamiento afectivo masculino.

La afectividad tierna masculina se aprecia por medio de diferentes mecanismos de significación basados en estereotipos o moldes, pero también en cómo se presentan y representan en estas canciones diversos grados de legitimación y deslegitimación afectiva. Esto nos lleva a descubrir cuáles son las tramas—algunas enunciativas y otras de enunciación performativa por medio de la voz— que tensionan los modos en que aparece concebida, vivida o experimentada la masculinidad, y su relación con los afectos desde la música.

La ternura es un tipo de afecto que, desde las construcciones binarias, ha sido significado como más propiamente femenino. Desde la psicología, y particularmente desde la tradición del psicoanálisis, se ha definido como la “[a]ctitud afectuosa y delicada que puede traducirse en una verdadera abnegación, como en el caso de la ternura materna o filial. La ternura no es un sentimiento ocasional sino una actitud que caracteriza a la personalidad” (Galimberti 2002: 1053). Estudiar un tipo de afecto significado culturalmente como femenino en sujetos masculinos permite hacer una relectura acerca de las tensiones en torno a cómo se experimenta la afectividad desde el género, que opera tanto a nivel individual como social y cultural en la construcción de las masculinidades desde un punto de vista crítico.

Massumi (1995), Kosofsky Sedgwick y Frank (1995), Ahmed (2004, 2010, 2019) o Gregg y Seigworth (2010) han situado su atención investigativa en los afectos, y en cómo se han ido construyendo mecanismos de normatividad que emergen de diferentes racionalidades basadas en el patriarcado como modelo estructural. Para los autores y autoras estos mecanismos son importantes de estudiar no tanto desde su naturaleza racional, sino más bien afectiva y emotiva, intentando con ello descentrar la perspectiva cartesiana basada en la razón, cuyo énfasis ha permeado las bases del pensamiento en Occidente, y por supuesto, específicamente en nuestra región de América Latina. Su enfoque crítico se basa en estudiar cómo ha sido comprendido hasta ahora lo sensible, lo afectivo y lo emotivo² (como categorías amplias del llamado *giro afectivo*³), en el que el cuerpo es concebido como un

¹ Fondecyt Iniciación N° 11200872, “Música, cuerpo y afectividad: Un relato musicológico sobre representación de masculinidades en canciones populares chilenas (1960-2014)”. Parte de este trabajo se presentó en dos oportunidades en formato avance de investigación, en el III Congreso de Musicología de la Asociación Regional de América Latina y Caribe ARLAC/IMS, 2017, Santos, Brasil y en el III Congreso Chileno de Estudios en Música Popular ASEMPCh, 2019, Santiago de Chile.

² Ver en Labanyi (2010) una revisión conceptual acerca del afecto, el sentimiento y la emoción.

³ Ver estudios en torno al *giro afectivo* [*The Affective Turn*], y su aplicación a diferentes objetos de estudio, en: Lara (2020) quien realiza una exploración acerca de las dimensiones conceptuales y metodológicas del *giro afectivo* en las ciencias sociales y las humanidades. Arfuch (2015) aborda diversos aspectos de la sociedad afectiva en función de las emociones, la subjetividad y la política. Del Sarto (2012) desarrolla un análisis acerca de las teorías del afecto, las principales tendencias y objetos en la academia estadounidense y su impacto en América Latina, por medio de un estudio de caso de los afectos desarrollados producto del fenómeno de la globalización y la relación con el cuerpo y la muerte en función del trabajo precarizado. Depetris (2015) examina, por medio de diferentes mecanismos de operación fílmica, el afecto melancólico que da cuenta de verdaderos mapas afectivos que cobran sentido dentro un momento histórico marcado por hechos sociales y políticos relevantes, para lo que sería una *comunidad en la melancolía*.

vehículo de expresión de un conjunto de sensaciones que se transforman de igual modo en categorías de estudio, teniendo presente que “el cuerpo es ante todo una estructura simbólica, una superficie de proyección capaz de reunir todo tipo de formas culturales” (Le Breton 2018: 42).

Nos interesa poner atención a la relación entre voz, afecto y cuerpo, cuando la voz “está en una doble producción: como lengua y como música” (Barthes 1986: 264). Esta relación en las canciones se produce en la enunciación del afecto por medio de la evocación corporal-afectiva realizada por los músicos mediante los gestos sonoros de su *performance* vocal, tomando en consideración que: “La voz no se restringe a comunicar ni a hacer mediaciones entre cuerpo y lenguaje. La voz, en cuanto acto, es producida en el cuerpo que abandona para afectar a otros cuerpos” (Davini 2007: 87).

Para Ahmed (2004), “no es difícil ver cómo las emociones están ligadas a la seguridad de la jerarquía social: Las emociones se convierten en los atributos de los cuerpos como una forma de transformar lo que es *inferior* o *superior* en rasgos corporales”⁴ (Ahmed 2004: 4).

Esta jerarquía es el ordenamiento que ubica al ser emocional y afectivo en un estado inferior y primitivo. Sin embargo, según la autora: “las emociones son aquello que une, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos”⁵ (Ahmed 2010: 29). Es destacable la toma de posición de esta autora cuando reconoce estar de acuerdo con un conjunto de antropólogos y sociólogos para quienes “las emociones no son estados psicológicos, sino prácticas sociales y culturales” (Ahmed 2004: 8), para llegar a una perspectiva más específica donde “*lo sociológico* se convierte en una teoría de la emoción como forma social, en lugar de una autoexpresión individual” (Ahmed 2004: 9)⁶.

A este respecto lo afectivo y emocional como práctica social se manifiesta en las canciones cuando se produce un decir afectivo sobre el cuerpo como espacio de experiencia y entrega afectiva, pues, “no *usamos* la voz, la voz habita cuerpo y lenguaje” (Davini 2007: 87). Por tanto, las prácticas sociales referentes a lo afectivo serían comportamientos que se *performan*, siendo las canciones un espacio de enunciación afectiva que nos habla acerca de qué son y cómo son *performados* los afectos dentro del espacio social. Para ello, resulta clave entender la enunciación como “un proceso de apropiación” de quien habla, en este caso desde una perspectiva musical, sonora y vocal sobre los afectos, cuando la apropiación resulta ser “el mismo enunciado y no su texto”⁷ (Benveniste 1970: 13-14).

En el contexto acerca de la performatividad del género, si se toma en cuenta que “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler 2007: 17), los afectos y las emociones, al ser parte de la expresión corporal humana –que incluye la voz–, también son actos performables, cuya problemática no apunta a qué son, sino más bien a “qué hacen” (Ahmed 2004:

⁴ *It is not difficult to see how emotions are bound up with the securing of social hierarchy: emotions become attributes of bodies as a way of transforming what is 'lower' or 'higher' into bodily traits* (Ahmed 2004: 4). La traducción es nuestra.

⁵ *Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects* (Ahmed 2010: 29). La traducción es nuestra.

⁶ *This demarcation of 'the sociological' becomes a theory of emotion as a social form, rather than individual self-expression* (Ahmed 2004: 9). La traducción es nuestra.

⁷ *L' énonciation: c' est l' acte même de produire un énoncé et non le texte [...] En tant que la réalisation individuelle, l' énonciation peut se définir, par rapporté la langue, comme un procès d' appropriation* (Benveniste 1970: 13-18). La traducción es nuestra.

61) y cómo se llega a construir una *prescripción afectiva*⁸ producto de las prácticas afectivas socialmente naturalizadas.

La idea acerca de la prescripción afectiva es tomada de la base conceptual propuesta por Ahmed (2019) en *La promesa de la felicidad* [...]. La autora comprende la felicidad como un dispositivo de ordenamiento social que regula el comportamiento afectivo en sociedad, el que es criticado por su componente normalizado y normativo.

Para ejemplificar cómo la autora concibe el modo en que operan las prescripciones emocionales y afectivas, propone que “la felicidad funciona como una promesa que nos direcciona hacia ciertos objetos [...]”, por tanto, “la felicidad implica una forma de orientación afectiva” (Ahmed 2019: 129). Esta orientación funciona como una especie de *imperativo categórico* –en términos kantianos– que regula las relaciones humanas, afectando el orden social con múltiples consecuencias: éticas, estéticas, políticas, entre otras.

Pensar la ternura masculina como expresión que se manifiesta desde la música es detenerse a reflexionar acerca de la voz que por medio del cuerpo siente. Es también poner atención al mundo sensible que se manifiesta en, y desde lo afectivo, considerando que la voz se ubica en la “intersección del lenguaje y el cuerpo”, es decir, “enlaza el lenguaje al cuerpo, pero la naturaleza de este lazo es paradójica”, pues adquiere vida propia, “es un misil corporal que se ha desprendido de su fuente, se ha emancipado, y sigue siendo no obstante corporal (Dolar 2007: 89).

La dinámica voz-afecto implica una relación virtuosa de entregar y recibir, cuando el “afecto es la respuesta del cuerpo a los estímulos en un nivel precognitivo y prelingüístico”⁹ (Labanyi 2010: 224). Sin embargo, estos niveles llegan a un plano consciente cuando, por medio de los recursos disponibles en el lenguaje musical, se crean canciones que expresan aquello que el cuerpo siente a partir de un dar y recibir afectivo.

La posibilidad de resignificar los trazos de afecto tierno masculino, en canciones que hemos cantado, escuchado y disfrutado, es una nueva ventana que nos otorgan los estudios de género y los estudios acerca del afecto, con el fin de descentrar las perspectivas construidas a base de las esencias. Por tanto, el *giro afectivo* pensado desde la musicología abre la discusión hacia cuestiones epistemológicas de las relaciones entre género, música y afecto a partir de la enunciación de lo corporal como experiencia del sentir lo afectivo.

Jean Luc Nancy, por un lado, nos recuerda que: “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, sonante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles, las piedras, los metales, las hierbas, las aguas, los llanos. No para de sentir” (Nancy 2017: 15). Por otro lado, Le Breton reflexiona: “El cuerpo es solamente el habitáculo provisional de una identidad que rechaza toda fijación y que elige el nomadismo como forma de estar en el mundo” (Le Breton 2018: 103).

En el binomio música y ternura masculina, se advierten varios cruces que nos llevan a reflexionar en torno a asuntos relacionados con el cómo se construye lo significado culturalmente como femenino en lo masculino; cómo se expresa el afecto masculino a partir de la música; y cuánto de una supuesta liminalidad afectiva es posible vislumbrar hoy, desde una noción quizás más abierta y consciente acerca de la construcción de lo masculino y femenino, tomando en cuenta los marcos teóricos presentes en los estudios de género, en diálogo con el *giro afectivo*.

⁸ Este concepto es usado por Alejandra Energici (2018) tomado de Ahmed y aplicado a un estudio acerca de la subjetividad femenina en torno a la gordura como código moral que se vuelve un mecanismo regulador, normativo y, en definitiva, prescriptivo acerca de los afectos y los autoafectos sobre el cuerpo.

⁹ *Affect is the body's response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level* (Labanyi 2010: 224). La traducción es nuestra.

Se problematiza entonces acerca de la construcción de significados, apropiación y resignificación de conceptos como el afecto, la paternidad, la ternura, la masculinidad y la infancia, a partir de la base teórica que nos proporciona la crítica al concepto de “masculinidad hegemónica”, discutido por Connell y Messerschmidt (2005) y la relación entre música, afectos y masculinidad desarrollada por De Boise (2012, 2015) y Harrison (2008).

Dentro de los feminismos y los estudios de género se ha discutido el concepto de masculinidad femenina (Halberstam 1998). Así también existe una noción abierta de la categoría de género a partir de cómo son expresados los afectos en la música (De Boise 2012). Ambas perspectivas resaltan modos alternativos, no binarios, de vivir la dimensión del género o de asumir las identidades de género que trascienden los roles asignados social y culturalmente. Según De Boise:

Ver todas las emociones como inherentemente transformadoras porque tienen una relación históricamente discursiva con el cuerpo femenino es problemático por dos razones: en primer lugar, esencializa las emociones como *femeninas*; en segundo lugar, no da cuenta de cómo la división entre emociones auténticas e inauténticas está vinculada a las prácticas discursivas de género (De Boise 2012: 217).

La idea de masculinidad hegemónica refiere a un ideal de hombre, fuerte, racional, activo, que está en el poder y también lo ejerce hacia otras y otros (Connell y Messerschmidt 2005), entendiendo la masculinidad como un proceso y cómo se vive en relación con otros en sociedad. Sin embargo, no todo sujeto masculino se comporta en forma permanente de acuerdo con esos idearios. En este sentido, “no es posible, por tanto, encontrar un individuo que cumpla con todos los criterios de masculinidad hegemónica”¹⁰ (Harrison 2008: 21), pero esto no niega el que efectivamente exista este tipo de masculinidad. Lo complejo está en reconocer cuándo, dónde, en qué sujetos, fenómenos o prácticas se da y bajo qué condiciones, como también cuándo, dónde, en qué sujetos, fenómenos o prácticas se dan otros tipos de masculinidades no consideradas hegemónicas, como lo señala Harrison (2008).

Pensar que la masculinidad se basa exclusivamente en las relaciones de poder, reduce el concepto a “un modelo único, como era la comprensión de la masculinidad en las primeras aproximaciones feministas al fenómeno” (Schongut 2012: 45). Esta idea llevaría a plantear una forma de esencialismo masculino. Sin embargo, Seidler (2006) critica esa visión, considerando que las masculinidades no deberían ser entendidas solamente desde las relaciones de poder, ya que esto deja fuera otros aspectos del desarrollo masculino, como la dimensión emocional y afectiva. Aun cuando se entiende que las afectividades también podrían estar atravesadas por las relaciones de poder, el referir a un tipo de afecto en particular como lo es la ternura –significada culturalmente como más propiamente femenina– en sujetos masculinos, subvierte o tensiona el sentido de su significado respecto de las categorías afectivas de lo femenino y masculino.

Frente a estos planteamientos conceptuales formulamos las siguientes preguntas: ¿A qué idearios remiten los músicos y cantautores cuando expresan su afecto tierno? ¿Cómo se expresa la ternura masculina en las canciones de cantautores y músicos chilenos en un momento histórico determinado? ¿Es la ternura masculina un modo de dislocar los estereotipos de género y los modos de vivir y experimentar las masculinidades que son descritas en las canciones? ¿Qué dicen las canciones (musical, lírica, sonora, discursiva y vocalmente) acerca de las relaciones entre padres, hijas e hijos y cómo aparece dibujada la infancia y la

¹⁰ *It is not therefore, possible to find an individual who fulfils all the criteria of a hegemonic male* (Harrison 2008: 21). La traducción es nuestra.

paternidad desde las *prescripciones afectivas* culturalmente construidas? ¿Cómo se experimenta el afecto desde las *performatividades afectivas*¹¹ respecto de la masculinidad tradicional, las masculinidades hegemónicas y no hegemónicas en estos músicos y cantautores?

2. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

La afectividad masculina es pensada como un relato temático que aparece dibujado en el transcurso del tiempo en el corpus de 45 canciones de cantautores y músicos chilenos que hemos seleccionado a base de criterios temáticos específicos (ver Tabla N° 1). Las canciones corresponden a diferentes momentos, estéticas y géneros musicales de la historia de la música popular chilena (canto campesino, Nueva Canción Chilena, Canto Nuevo, canciones de cantautores actuales)¹². Este trabajo delimita su análisis en torno a tres canciones: *Mira niñita* (1973) de Eduardo Alquinta, interpretada junto con el grupo Los Jaivas; *Carmen (La de la luz)* (1987) de Eduardo Gatti; y *Emerson* (1981) de Óscar Andrade.

El análisis de las canciones se centra en el plano lírico, desde donde se realizan las *enunciaciones afectivas*. Desde el plano discursivo, se analiza la producción de sentido que diferentes personajes del ámbito musical e investigativo expresan acerca de las canciones analizadas. Desde el plano musical y sonoro, se analiza el uso tímbrico, armónico, melódico, agógico, entre otros, en función del discurso musical para un decir afectivo tierno basado en cómo han sido significadas desde la música las subdimensiones de análisis (ternura amorosa, infantil y paternal como se ve en la Tabla N° 1)¹³. Por último, dentro del plano performativo, ubicamos la voz como agente expresivo corporal, entendido por Barthes

¹¹ Este término es usado por Di Giorgi-Fonseca para definir “la potencia que poseen los seres humanos para subvertir tal configuración por medio del afecto que surge desde la resistencia, más fuerte” (2017: 115).

¹² Por ejemplo, dentro del canto campesino, encontramos el canto de angelito, que según la tradición es cantado por los cantores (no por mujeres, ya sea cantoras o bien la madre) cuando se produce la muerte de infantes. La afectividad en relación con la muerte, junto con los roles de género respecto del diálogo entre hombres e infantes son los tópicos principales para el análisis de este grupo de canciones, como también el estatus de este canto tradicional y su mediatización mediante una transformación en su uso y función dentro de un nuevo espacio musical, estilístico y mediático como lo es canto de autor, al ser grabado y difundido por cantautores como Rolando Alarcón o Víctor Jara. Un ejemplo de esto son las canciones de la tradición con nombres homónimos, pero musicalmente diferentes: *Despedimiento de angelito* (1959) grabada por Rolando Alarcón y el grupo Cuncumén, y *Despedimiento del angelito* (1967) grabada por Víctor Jara. Luego, se crean canciones populares por la muerte de niños, como la canción *Canto por un niño muerto* (1971) de Homero Caro, o *Palabras a Carlita* (2002) de Eduardo Gatti. Otros ejemplos, un tanto similares en cuanto a la problemática musicológica que presentan, son las canciones de cuna masculinas de la tradición, como *Duerme, duerme negrito* (1969), grabada por Víctor Jara y que produjo luego un nuevo género: la canción popular de cuna. Ejemplos: *Canción de cuna para un niño vago* (1967) de Víctor Jara, *Canción para Javiera* (1968) de Ángel Parra, *Arrullo* (1980) de Hugo Moraga.

¹³ Es común que en la música académica lo infantil haya sido caracterizado sonoramente con el uso de las teclas agudas en el piano, o bien mediante el uso de instrumentos como la celesta y otros de viento agudos que evocan sutileza y candidez. Por ejemplo, el *Álbum für die Jugend* [Álbum para la juventud] (1848), op. 68, de Robert Schumann, que el compositor dedicó a sus hijas, se caracteriza por presentar, en algunas de las piezas de la primera parte de la obra, un uso de notas que se encuentran en las octavas superiores del piano, de forma arpegiada. Un procedimiento compositivo similar se encuentra en *Wiegenlied* [Canción de cuna], op. 98 N° 2, D. 498 (1816), de Franz Schubert y en *Wiegenlied* [Canción de cuna], op. 49, n° 4 (1868), de Johannes Brahms. También en el ballet *Cascanueces* de Chaikovski, especialmente por el uso de la celesta que empleó el compositor para caracterizar al Hada

(1986 [1972]) como “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, la letra posiblemente; la significancia con toda seguridad” (Barthes 1986 [1972]: 265), donde la materialidad del cuerpo expresada en la voz dota al intérprete del estatus singular de *persona musical*, en palabras de Auslander (2006). Estatus que cobra relevancia para el sustento analítico del afecto tierno masculino, cuando la persona del yo músico o intérprete habilita la construcción de diferentes representaciones de personajes y sus subjetividades, desdoblándose en diferentes voces dentro del universo temático de las canciones (Moore 2012).

La voz como categoría de análisis en el marco de la música ha sido poco abordada, lo que han señalado diferentes autores, como Bubnova (2006), Travassos (2008), Dolar (2007) y Barker (2012). En el marco del análisis musical, ha prevalecido el estudio de la música instrumental: “la síntesis de palabras y música a través de la voz se ignora, quizás porque es un área muy complicada” (Barker 2012: 30). Travassos sitúa la voz en un espacio “liminal” desde el que existe una “carencia de terminología analítica consensual” (2008: 17), no obstante, propone una conversación entre la voz y la musicología con el fin de prestar atención a lo que la voz puede llegar a decir desde la *performance* musical.

Por su parte, Bubnova (2006) considera la existencia de una interrelación entre un yo, que antes fue también un tú y que dice algo a otro, constituyéndose este fenómeno dialógico en un gesto básico y fundamental de comunicación. Es así como: “la omnipresencia de la voz es equiparable a la ubicuidad del otro en nuestra existencia, de tal modo que la construcción del yo mediante lo verbal pasa por el diálogo como forma primaria de comunicación y pensamiento” (Bubnova 2006: 102).

En nuestro medio, han sido un referente los trabajos de Jordán (2014a; 2014b; 2018) acerca de la voz en la música popular por su aporte al desarrollo de la dimensión metodológica y analítica. En uno de sus trabajos la autora revela que “buena parte de las *performances* de música popular cuentan con el protagonismo de un *frontman* cuyas particulares inflexiones pueden ser comprendidas” mediante los “distintos juegos de identificación y representación, según los cuales una idea comúnmente se recibe como equivalente a la voz del que canta” (Jordán 2018: 202-203). Esta distinción es fundamental para considerar los planos desde los que se puede analizar la voz y sus diferentes representaciones.

El corpus amplio de canciones en la investigación ha sido categorizado a base de su enfoque temático acerca de la afectividad masculina filial, tierna y fraternal. Luego, la afectividad tierna masculina corresponde a la segunda dimensión de la Tabla N° 1. Dimensión en la que se basa este artículo, que, de acuerdo con la diversificación temática, la ternura no aparece como un concepto fijo y único, sino que hace referencia a tres subdimensiones, o en otras palabras, a tres tipos de ternura: la ternura amorosa, la ternura infantil y la ternura paternal.

El modo en que se significa una canción implica reconocer a su vez una multiplicidad de aspectos que inciden en las trayectorias referentes a la construcción de significados en la canción misma respecto de su estilo, forma, aspectos musicales constructivos y expresivos, sonoros y vocales. También el momento histórico de su creación, los medios de producción o las temáticas a las que alude. Por tanto “una vez salidas de la intimidad del autor”, las canciones “son del público, de otros músicos, de la crítica, de la industria, de los algoritmos”, en este sentido, “las canciones son algo vivo y su vitalidad opera en los más diversos sentidos” (Semán 2019: 11).

del azúcar, de una manera sutil y delicada. Este uso sonoro se ha convertido en un referente para representar lo que podríamos llamar imaginario sonoro infantil.

TABLA N° 1. DIMENSIONES Y SUBDIMENSIONES DE ANÁLISIS

Dimensiones	Subdimensiones	Características	Número de canciones
I. Afectividad filial masculina.	a. Vejez	Este grupo de canciones se caracteriza por expresar reflexiones acerca de la vejez, evocando afectividad con matices nostálgicos y sensibles.	3
	b. Familia	Estas canciones remiten a la afectividad vivida en la familia.	4
II. Afectividad tierna masculina.	a. Amorosa	Para expresar la ternura amorosa los músicos y cantautores remiten a la afectividad basada en la inocencia, la candidez, la dulzura dentro de una relación de pareja, un amor tierno que evocaría lo contrario a uno de tipo pasional o erótico.	9
	b. Infantil	Se evoca a un imaginario que se genera desde la propia infancia, la infancia de un hijo o, en última instancia, de un personaje creado para la canción, que invita a revivir ese estado de infancia.	9
	c. Paternal	En este grupo de canciones se evoca a la propia experiencia paternal y maternal al expresar el afecto, corrientemente hacia los propios hijos, por ejemplo, en las canciones de cuna masculinas.	13
III. Afectividad fraternal masculina.	a. Amistad de hombres con mujeres	Este grupo de canciones remite a la afectividad entre amigas y amigos, destacando las afectividades fraternales.	3
	b. Amistad de hombres con hombres	Se manifiesta creando canciones a otros hombres, por quienes sienten admiración.	4
Total de canciones			45

(Elaboración propia).

3. TERNURA AMOROSA EN *MIRA NIÑITA* DE EDUARDO ALQUINTA (LOS JAIVAS)

Para expresar la ternura amorosa se remite a un tipo de enunciación afectiva en el texto lírico y la voz basado en la inocencia, la candidez, la dulzura dentro de una relación de pareja, en este caso heterosexual; un amor tierno que evocaría lo contrario a uno de tipo pasional. La expresión de un amor tierno masculino hacia otro u otra podría llegar a ser un poco más frecuente, como lo vemos en el caso de *Mira niñita* de Eduardo Alquinta y el grupo Los Jaivas, o *Cuando voy al trabajo* (1974) de Víctor Jara; sin embargo, mucho menos lo sería el que un hombre quiera ser tratado con ternura, como lo sugiere Gustavo Cerati en la frase de la canción de Daniel Melero: “quiero que me trates suavemente”.

Mira niñita (ver Figura 1) es la segunda canción del segundo álbum de Los Jaivas titulado *La ventana* (1973). La banda nació en 1963 y su estilo fue definido por una fusión entre el rock y el folclore latinoamericano. Hasta antes de la edición de su segundo álbum en 1973, el grupo venía trabajando un estilo bastante apegado a la improvisación, donde “el piano era un laboratorio de experimentación sonora”, como señala Claudio Parra (Do-Remix 2012). Este trabajo más improvisatorio, que los músicos consideran como un ritual, se encuentra documentado en el álbum *La vorágine* (2004), una serie de cinco discos que comprende el período de 1969-1970, previo al primer álbum de estudio de la banda: *El volantín* (1971).

De la improvisación, el grupo pasó a elaborar música más estructurada, donde *Mira niñita* y *Todos juntos* son un buen ejemplo de este giro al enfrentar la composición. Claudio Parra piensa que la primera vez que lograron llevar la improvisación con elementos progresivos a una canción fue con *Mira niñita* (Do-Remix 2012).

Aun cuando la canción *Mira niñita* tiene una estructura definida, se trata de una canción extensa con elementos formales provenientes del rock progresivo que se advierte en cómo se aborda su variedad estructural: [Introducción]-A-[interludio1]-A-[interludio2]-A'-B-[final], al estar acompañada de múltiples contrastes rítmicos, tímbricos y cambios en la agógica y la dinámica.

The musical score for "Mira niñita" is presented in four systems. Each system begins with a treble clef and an 8/8 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. Chord symbols (F, A, C, G) are placed above the staff to indicate harmonic changes. The lyrics are in Spanish and describe a tender love. The score includes a key signature change from F major to A major, then to C major, and finally to G major.

Figura 1. *Mira niñita*, cc. 1-16¹⁴.

¹⁴ Todas las transcripciones musicales son de Alejandro Cordero, revisadas y corregidas por la autora.

Se advierte también el uso de diferentes recursos en la ejecución instrumental. Por ejemplo, el piano (y el sonido de celesta) hace variaciones rítmicas y de articulación como: arpeggios, trinos y otros, cada vez que se repiten las secciones, a diferencia de la armonía que se comporta de forma mucho más estable.

El piano eléctrico con sonido de celesta sugiere inmediatamente una atmósfera infantil al emular una caja musical, sumado al texto lírico que enuncia en diminutivo a una niña, a quien va dirigida la canción. Este juego sonoro/lírico/vocal sitúa a la sujeto de la canción como una persona inocente, cándida, evocando con ello la expresión de un afecto tierno.

La canción está en fa en modo lidio. En su parte A, que es la base estructural de la canción, presenta una secuencia armónica de: I-V-II-I-V-II-I-V. La canción parte en un la, que es el tercer grado de fa. Luego, la melodía se desarrolla por grados conjuntos e indica que la canción se mueve dentro de una secuencia melódica del modo lidio, considerando además que en la introducción se ejecuta un trino con las notas la y si natural, cuestión que refuerza la idea modal del fa lidio, donde la nota la se percibe como una nota de reposo produciéndose una disonancia de cuarta aumentada entre la fundamental fa y el si natural.

La métrica de la canción está en 6/8, y comienza como una danza lenta e íntima para ir cobrando cada vez mayor ímpetu en términos de agógica e instrumentación. Se logra así a través del desarrollo de la canción un verdadero clímax interpretativo.

Acerca del origen de la canción: “nadie sabe, nadie sabrá, ni nadie va a saber jamás por qué la hizo y a quién la dedicó, es un absoluto misterio”, comentó Mario Mutis (Do-Remix 2012).

En este sentido, en *Mira niña* la “persona musical” de Alquinta aparece dibujada en dos niveles: como *performer* que encarna el intérprete inconfundible de Los Jaivas, y como “persona” (Moore 2012: 180) dotado de una personalidad definida explorada por medio de un sonido vocal que transita de lo suave, íntimo y tierno, a lo fuerte, expansivo y emotivo, en un juego de ambigüedad performativa entre las *personas* reales y creadas en la canción.

La idea de no saber a quién en particular estaba dirigida la canción, según Eduardo Parra, “era una comprensión tácita, un acuerdo tácito” (Do-Remix 2012). No preguntar ni querer saber acerca del origen de la canción ni su destinataria, hace que la canción se perpetúe en ese total misterio. Esta idea misteriosa acerca del personaje en el que gira en torno *Mira niña* la convierte en una canción mítica y al mismo tiempo permite que se construyan diferentes modos de significación.

En cuanto a la voz como dimensión corporal y material (Barthes 1986 [1972]), es quizás el recurso más auténtico y personal que se destaca en esta canción, si pensamos que “la voz identifica algo, generalmente, pero no siempre, diferente a otros instrumentos. En la música popular, lidera, y en ese liderazgo, establece significado y la importancia de la música por la audiencia”¹⁵ (Fairchild y Marshall 2019: 3).

La voz de Eduardo Alquinta es significada como única y personal en esta canción. Su recorrido melódico por grados conjuntos evoca simpleza y esta característica vocal dialoga con el contenido temático basado en un tipo de amor ingenuo y tierno, como comentan los músicos Pascuala Ilabaca y Silvio Paredes (Do-Remix 2012).

La expresión “mira” implica un gesto de comunicación que sitúa a los ojos y la vista en un plano superior de conocimiento, entendiendo que “el vocabulario visual ordena los modos de pensar” (Le Breton 2010: 57). Por medio de la expresión “mira niña”, la “persona” (Moore 2012: 180-181) de Alquinta pretende llamar la atención de su interlocutora

¹⁵ *The voice does identify something, usually but not always different from other instruments. In popular music, it leads, and, in that leadership, it establishes the meaning and significance of the music for the audience.* La traducción es nuestra.

para enfatizar que lo que pretende decirle es importante, usando para este propósito un sonido vocal suave y cautivante.

Según Pascuala Ilabaca, “Te voy a llevar a ver la luna” es una frase de adolescente, “el texto de esa canción es parte del lenguaje romántico de todos los hombres” (Do-Remix 2012). Ese lenguaje romántico de todos los hombres que señala la cantautora, en torno a llevar a alguien a ver la luna, resulta ser una frase cliché, habitualmente empleada según las construcciones afectivas heteronormativas. En este sentido, la invitación a ir a ver la luna está asociada a un imaginario romántico presente en el lenguaje cotidiano cuando se intenta conquistar a alguien, pero también es un tópico recurrente en diferentes expresiones artísticas¹⁶ ambas acepciones se comportan de forma dialogante. Por un lado, existen las representaciones románticas usadas en el arte, y por otro, vemos su efecto de significación a nivel colectivo y viceversa.

Como otro tópico en este análisis, Ilabaca valora la idea de incluir en las canciones chilenas, y en esta en particular, la manera coloquial en que la voz de Alquinta aborda el texto lírico, sobre todo en los coros (Do-Remix 2012). Por ejemplo, la frase “Florecerá tu pelito” podría evocar ternura mediante la unión entre el uso del diminutivo de esta parte corporal convertida culturalmente en imagen o signo de la belleza femenina, significada como “la fertilidad, la seducción, la creatividad y la gracia” (Martin 2011: 346) y su enunciación vocal, en una nueva repetición de la frase musical ascendente y prolongada en la segunda sílaba de “Tu pe-li—to”, que contrasta con la voz potente de Alquinta.

Luego, hacia el final de la canción en las frases “Tu pelito y tus ojos de miel / La ternura tendrá para ti, para ti”, por un lado, se refuerza la idea de hacer aparecer en la canción la identidad de la persona aludida por medio del rostro de la niña, con la enunciación acerca del espacio facial del “pelito” y los “ojos de miel”, cuando “a través de la mirada se considera el rostro del otro, y con ello, simbólicamente su sentimiento de identidad. En el tratamiento social de los sujetos que interactúan, la mirada del otro sobre sí se encuentra cargada de significado” (Le Breton 2010: 59).

Asimismo, como hemos señalado, el uso de diminutivos tanto para referirse a la sujeto lírica de la canción como la enunciación afectiva desde su cuerpo, que cumple “una función de las representaciones de la persona” (Le Breton 2018: 38), en este caso, de la “niña”, supone la idea de un amor que se piensa desde el afecto tierno.

Esta significación de la expresión heteroafectiva tierna en la canción quizás es la más común, sin embargo, “Mira niña” también se significa como una canción de afecto tierno/maternal/paternal, como sostiene la cantante y actriz Ema Pinto: “Yo hacía dormir a mis primos con *Mira niña* [...] hasta el día de hoy lo hago con mi hija, le canto [...] con esta canción tengo relación con la familia, con el ser mamá, con los afectos” (Do-Remix 2012). Al mismo tiempo que *Mira niña* es comprendida como una canción tierna amorosa, comparte una raíz afectiva de la relación filial materna/paterna, y en este sentido restringe el sentido consciente de una reminiscencia al afecto erótico/sexual.

¹⁶ La luna es significada como el símbolo de las y los enamorados, presente en múltiples expresiones artísticas, ya sea como metáfora, relato, signo, mito, entre otros. Por ejemplo, en el sexteto de cuerdas *Verklärte Nacht* [*La noche transfigurada*] (1889) de Arnold Schönberg, basada en el poema de Richard Dehmel, la luna es fundamental como astro que *perfora* la escena para describir lo que ocurre entre dos enamorados. La película de Roman Polanski, *Bitter Moon* (1992) [*Luna de hiel*], basada en la novela *Lunes de fiel* de Pascal Brukener, narra cómo es que se produce una transformación que va del amor al odio en una relación de pareja. En este sentido, lo que parte como una luna de miel se convierte en un verdadero infierno pasional. Otro ejemplo es la canción *Era* (2002) del trovador cubano Santiago Feliú, que aborda el desamor cuando, en la sección B de la canción, el texto lírico asevera que: “Murió la luna de los enamorados / Convencidos de solos muertos no estarán”.

4. TERNURA INFANTIL EN *CARMEN (LA DE LA LUZ)* DE EDUARDO GATTI

Cuando se expresa la ternura infantil se evoca a un imaginario que se podría generar desde la propia infancia, la infancia de un hijo, o en última instancia de un personaje creado particularmente para la canción que invita a revivir ese estado de infancia, como la canción *Luchín* (1972) de Víctor Jara, o *Zapatitos floreados* (1986) de Juan Pablo Orrego, interpretada por Eduardo Gatti.

Desde los códigos masculinos según el modelo patriarcal, al mismo tiempo en que se promueve la lógica de la racionalidad, se plantea una distancia con la infancia. Esta se considera una etapa vinculada con lo femenino, debido a que las labores de crianza –por una cuestión de asignación cultural de roles– ha sido históricamente realizada por las mujeres, pues, “al recaer en la mujer la construcción afectiva de la familia, prácticamente se libera al hombre de las etapas iniciales del desarrollo de los niños” (Montesinos 2002: 24). También la infancia ha sido considerada como una etapa básica del ser humano, siendo habitualmente desvalorizada, ya sea por acción u omisión.

A pesar de que uno de los aportes fundamentales de Freud (1997 [1923]; 1997 [1924]; 2011 [1905]) fue la resignificación de la infancia, hasta hoy se sigue un modelo de relación con énfasis en la adultez. Para la tradición del psicoanálisis ha sido fundamental la valoración de la infancia como el momento, quizás, más importante del ser humano en la configuración de su estructura psíquica, debido a la multiplicidad de fenómenos psicobiológicos que ocurren durante esta etapa, cuyo alcance “se fundamenta en la existencia de procesos inconscientes [...] de la sexualidad infantil y en el análisis de la transferencia” (Monedero 1985: 17). Estos aportes también han estado presentes desde una ventana de los feminismos para explicar de forma crítica la relación entre psicoanálisis, infancia y género (Mitchell 1982 [1974]; Meler 2017; Tubert 1997).

El acto de situar la infancia como un espacio de referencia para la enunciación afectiva tierna masculina en las canciones analizadas resulta coherente con la perspectiva psicoanalítica que, por una parte, explica los procesos inconscientes de la creación artística (Freud 1987 [1930]), y por otra, explica la represión afectiva masculina, que desde la tradición psicoanalítica implica una premisa primordial que intenta borrar todo vestigio femenino en lo masculino. El fenómeno que da cuenta de que no existe diferenciación del género binario producto de la relación con la madre, es denominado como *protofeminidad masculina*¹⁷ y en este sentido se considera que “la primera obligación de un hombre es la de no ser una mujer” (Badinter 1993: 70).

El distanciamiento con lo femenino es la base para fortalecer la masculinidad sobre todo durante la adolescencia, pero es bueno aclarar que se intenta fortalecer la masculinidad heterosexual, pues: “tras haberse diferenciado de la madre (no soy su bebé) y del sexo femenino (no soy una niña), el muchacho debe demostrar que no es un homosexual”, es decir, “debe *tener* una mujer para no *ser* una mujer” (Badinter 1993: 123). Otra hipótesis de esta distancia culturalmente buscada entre lo masculino y lo femenino es la que plantea Hérítier (2007), cuando sostiene que: “las mujeres han sido apartadas del mundo de los hombres porque había que apropiarse de su fecundidad [...] a esto se agrega, desde el punto de vista psicoanalítico, el rechazo del hombre hacia su parte femenina, lo que acentúa la voluntad de separación” (Hérítier 2007: 55). En este sentido, sostenemos que el hombre vuelve a reencontrarse con esos rasgos de *protofeminidad* dejados de lado tras el fortalecimiento de su identidad masculina en la adolescencia, cuando se convierte en padre y cuando expresa su afectividad tierna por medio del lenguaje artístico.

¹⁷ Es un concepto de Robert Stoller, explicado por Badinter (1993).

La canción *Carmen* (*La de la luz*), es la cuarta canción del disco *La loba* (1987) que, a su vez, corresponde al cuarto trabajo discográfico solista de Eduardo Gatti, en el que se advierte un sonido de solidez musical y sello autoral¹⁸. Este sello autoral se encuentra marcado por un estilo particular en el canto que se proyecta en una voz sin pretensiones interpretativas, auténtica y honesta, como lo es también su ejecución virtuosa en la guitarra, interpretando estilos de rock, blues y complejas guitarras con aire clásico, debido a su formación musical académica.

Además de mencionar las dos características obligadas cuando se habla de Eduardo Gatti, su virtuosismo con la guitarra y su trabajo lírico de simpleza engañosa, como lo describen Pancani y Canales (1999), Gatti es un cantautor que suele explorar imaginarios de la afectividad tierna, en términos genéricos en sus canciones o interpretaciones. Así es como encontramos varias canciones donde aparece el tópico de la ternura infantil, por ejemplo, en *Carmen* (*La de la luz*) (1987), *Zapatitos floreados* (1986, de Juan Pablo Orrego); *Palabras a Carlita* (2002); o el tópico de la ternura amorosa en *Sueño azul* (1986), *Dile a ella* (1993, canción recopilada de la tradición galesa), *Naomi* (1985) o *As de copas* (1993).

Carmen (*La de la luz*) es una canción con métrica de 4/4, en la tonalidad de mi mayor, con arreglo de Alejandro Lyon. En su texto lírico evoca un tipo de ternura infantil que se enuncia desde un plano metafórico de ambigüedad, el que podría estar asociado a la muerte de un infante.

En la canción se observan dos niveles vocales, uno tiene que ver con la materialidad vocal de Gatti, y el otro con la distinción acerca de cómo Gatti adopta más de una voz a lo largo de la canción, construyendo más de un personaje (Auslander 2006), según veremos más adelante.

La canción tiene una estructura de: A-A'-B-[Interludio guitarra]-C-C'-A"-[Interludio teclado]-B'-[Interludio guitarra]-C-C'-C"-C''' [Coda/reiteración interludio teclado].

En la sección A y A', la secuencia armónica I-IV-I-V7, sostiene la melodía vocal de Gatti, con el siguiente texto: "Cunitas de barro existencia feliz / Cremita es la luz muy suave / Guagüita chiquita salida del sol en abril / La luz, el dolor, un poquito de miedo / Por sentir que no es todo tan fácil / Sentirte en la prueba más grande que Dios te dio al fin". La línea melódica se inicia con un intervalo de sexta mayor ascendente, inaugurando la canción con una voz susurrante que se mueve mayoritariamente por grados conjuntos, recurso propio de las canciones de cuna (ver Figura 2).

¹⁸ Sello que, por cierto, venía siendo trabajado desde que inició su carrera como solista después de la separación de Los Blops en 1981, en sus producciones previas *Eduardo Gatti I* (1982, sello SYS), posteriormente en *Eduardo Gatti II* (1982, sello RCA, pero en realidad es parte del catálogo del sello SONY BMG) y en 1986, en su álbum doble compilatorio *Esencialmente así no más* (1986, BMG). Son los trabajos previos a *La loba*.

Carmen (La de la Luz)

Eduardo Gatti

♩ = 120

A
E

Cu - ni - tas de ba - rro e - xis - ten - cia fe - liz cre - mi - tas la luz muy

sua - ve gua - gui - ta chi - qui - ta sa - li - da del sol en a - bril

La luz, el do - lor, un po - qui - to de mie - do por sen - tir que no es - to - do tan fá -

- cil sen - tir - te en la prue - ba más gran - de que Dios te dio al fin...

Figura 2. *Carmen (La de la luz)* cc. 1-16.

El uso de diminutivos es frecuente en esta canción –y también lo es en términos generales en las canciones de Gatti¹⁹-. En *Carmen (La de la luz)*, el uso de diminutivos se puede traducir como un recurso lírico de enunciación afectiva de carácter tierno, el que habitualmente se relaciona con la infancia cuando es usado en la vida cotidiana, pero también cuando ha sido utilizado en la literatura o la música, por ejemplo, por Gabriela Mistral en el poema *Piececitos de niño* o por Víctor Jara en su canción *Luchín* (1972).

La evocación corporal es una característica importante cuando se remite a la enunciación afectiva en la canción analizada. Por una parte, Le Breton (2018) enfatiza que: “En la actualidad el cuerpo se percibe a menudo como un arcaísmo, como la indigna reliquia de una condición humana en la era de poshumanidad” (Le Breton 2018: 134). Y por otra, advierte que “no podemos interpretar correctamente los ritos que usan excrementos, leche materna, saliva, etc., si ignoramos que el cuerpo es un símbolo de la sociedad” (Le Breton 2018: 104)²⁰. Considerando estas perspectivas que resaltan la noción del cuerpo como

¹⁹ Por ejemplo, en la canción *Sueño azul* (1983), la expresión “Veo un gatito azul jugueteando con los astros” es usada para narrar un ideario amoroso tierno. En la canción *Aguamarina* (1982): “Soles y espirales el primer día del mundo/Pescaditos chiquitos, pescaditos inmensos [...] Caracolito sube, espiral de luna brilla en tu mejilla hermosa [...] Así, los gusanitos [...] De una placenta inmensa de estrellas y angelitos” son metáforas que remiten a un imaginario ecológico con énfasis en la reencarnación. En la canción *Naomi* (1982), en las frases: “Perlita azul, la vía láctea/Tu vientre que palpita [...] Hermana, amiga corazoncito, latiendo en la distancia” se relata la afectividad hacia una mujer. En la canción *Ramita de sauce* (1983), la “ramita” es el símbolo de unión que evoca el amor de pareja, el que es descrito de forma tierna, aun cuando se alude a un plano corporal y pasional: “Y el olor de tu cuerpo llegó a ser el mío / Como una flor que suelta su aroma / Que brota del fondo de la tierra misma / Buscando el amor en un cielo estrellado / Y soñé con el día, me subí a una micro / Llovía un poquito, cristales mojados [...]”.

²⁰ Es importante destacar que, en materia de lactancia materna, recién en 2007 la Ley 20.166 otorgó el derecho a las madres a amamantar a sus hijas e hijos aun cuando no exista sala cuna. Ver en:

un símbolo desde el que es posible encontrar múltiples significados a nivel individual y colectivo, y que en la actualidad está teniendo resonancia en la academia, Eduardo Gatti en su canción *Carmen (La de la luz)*, ya en 1987, abordó el momento de la lactancia con delicadeza y total naturalidad.

En la sección B, la melodía se inicia con un intervalo de octava que funciona como un gesto sonoro amplio y acogedor en la frase: “La mama de leche te canta en la boca / Chupando el azul de la noche / Palpitan estrellas en tu corazón / Y la vida se siente abrazada, por tu piel, tu penita”. La evocación corpóreo/maternal descrita en la voz narrativa de Gatti, pone el foco en el cuerpo como agente activo al momento de la lactancia; momento íntimo de placer, de cuidado y reciprocidad afectiva mediante una entrega materno-filial total, que asegura y brinda seguridad y contención al lactante.

La narración armónica en esta sección transcurre a base de dos acordes menores seguidos al iniciar las dos primeras frases: si menor y fa sostenido menor. Estos dos acordes no pertenecen a la tonalidad de mi mayor, por tanto se produce un paso transitorio al IV grado (la mayor). Respecto de la tonalidad transitoria, estos acordes corresponden a un II y VI grado. En este caso, el paso transitorio ocurre sin cadencia en la mayor, utilizando una semicadencia en la dominante del tono transitorio (mi mayor) y luego, al final de la frase B, vuelve a mi mayor mediante el acorde de dominante séptima. Se podría decir que los acordes menores que inician la sección transitoria referida tiñen la canción de melancolía, de acuerdo con cómo ha sido significada tradicionalmente en la música la dualidad afectiva tristeza o melancolía y alegría o felicidad por medio del modo menor y mayor respectivamente, como vemos que ocurre hacia el final de la frase, que termina con la secuencia mayor: I-V7-IV: “Y la vida se siente abrazada, por tu piel, tu penita” (ver Figura 3).

17 B Bm F#m D

La ma-ma de le-che te can - ta en la bo-ca chu-pan-do el a-zul de la no -

21 E Bm F#m D

- che pal-pi-tan es-tre-llas en tu co-ra-zón y la vi-da se sien-te a-bra za -

25 E B7 A

- da por tu piel, tu pe - ni - ta.

Figura 3. *Carmen (La de la luz)* cc. 17-27.

<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=258270> [acceso: 23 de agosto de 2021]. Posteriormente, en 2019 la Ley 21.155 estableció medidas de protección a la lactancia materna y su ejercicio. Ver en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1131064> [acceso: 23 de agosto de 2021]. Se reguló, por ejemplo, la libertad de amamantar en lugares públicos, y se incorporó al Código del Trabajo como un principio que protege los actos discriminatorios en el lugar de trabajo, entre los que está la no discriminación por lactancia materna. Ver en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=207436> [acceso: 23 de agosto de 2021].

Es importante destacar el trabajo de interpretación musical del grupo infantil Mazapán en el álbum *La lobay* y su participación con voces femeninas²¹. Esta colaboración musical podría ser leída como un correlato sonoro acerca de lo infantil, lo tierno, tanto en la interpretación musical como en la expresividad vocal femenina que aparece para realizar de forma sutil afectos y sensaciones como la calidez, la dulzura y la ternura²². Esto ocurre en el texto de la sección B': "Tu hermosa princesa de oro y de barro / Se mece en el aire del norte / Tu príncipe azul se convierte en las aguas / El Pacífico, el mar, todo el sur / Ay niña, ay niño" [Si m - Fa# m - Re M - Mi M - Si m - Fa# m - Re M - Mi M - Si 7 - La M]. La frase "Ay niña, ay niño" es repetida por la suave voz de Verónica Prieto, integrante de Mazapán. Voz que reaparece hacia al final de la canción en la sección C, enunciando un sonido vocal musitado junto con Gatti.

La voz de Gatti en la sección C, que corresponde a lo que se podría considerar el estribillo en la canción, es ahora la voz de la "guagüita chiquita" que dice: "Mamita y extraños arregla sabanitas, déjenme crecer como una fiestita / Hermanos y hermanitas todos los que sufren, aman con sus ojos azules o negros". La sección se inicia con una parte introductoria con la guitarra sola en estilo *blues*, que contrasta con un ambiente sonoro suave y delicado que logra con el metalófono, las campanas y el *chime*, evocando un instante de recogimiento a raíz del relato de lo que podría ser un funeral infantil (ver Figura 4).

C

55 A $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$ A E
ñi - to. Gua - gui - ta y ex - tra - ños a - rre - gla sa - ba - ni - tas,

59 $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$ A E $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$
dé - jen - me cre - cer co - mo u - na fies - ti - ta. Her - ma - nos y her - ma - ni - tas

62 A E $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$ A E $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$
to - dos los que su - fren a - man con sus o - jos a - zu - les o ne - gros. Gua - gui - ta chi - qui - ta la

66 A E $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$ A E $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$
luz y el do - lor. La ma - ma de le - che la lu - ña ha re - ga - do. Cu - ni - tas de ba - rro la

70 A E $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}$ A E
pruc - ba más gran - de se sien - te a - bra - za - do a c - sa vie - ja a - mo - ro - sa.

Figura 4. *Carmen (La de la luz)* cc. 55-72.

²¹ Resulta interesante la dupla vocal formada por Eduardo Gatti y Cecilia Echenique, ya que existe un especial trabajo colaborativo en varias canciones donde se remite a la representación de un concepto masculino/femenino que se logra a partir de la *performance* vocal y el texto lírico, por ejemplo, en el estribillo de las canciones *Aguamarina* y *Naomi* del álbum *Eduardo Gatti* (1982); en *Océano* del álbum *Gatti II* (1982); y en *Vuelo nocturno* del álbum *La loba* (1987). En este mismo sentido, es interesante también la colaboración de la voz de Soledad Guerrero en los álbumes *Temprano en el cielo* (1993) y *Numina* (2002) de Gatti.

²² Un estudio acerca de otras expresiones emotivas y afectivas en la música del grupo Mazapán se puede encontrar en el trabajo de Poveda (2022). En este, los afectos y emociones infantiles son abordados de una forma crítica, poniendo en tensión las nociones hegemónicas y adultocéntricas que se han construido en torno a estas categorías.

La voz suave y susurrante de Eduardo Gatti es una característica propia de su *performance* vocal. El texto en su enunciación afectiva es expresado con el sonido de un timbre cálido y dulce. La honestidad vocal se advierte en el modo de usar la voz al cantar como si estuviera hablando, con acento chileno. Un ejemplo de esto es cuando aspira las eses, siendo ambas características una buena síntesis de un uso vocal único y personal. Se puede decir que no solo en la canción que aquí se analiza se encuentran estas características, sino que es una forma de expresión vocal que escoge además en un modo de cantar-hablar, como notamos que ocurre en canciones como *Leños* (1987) y *Sutiles coronas* (1987), ambas del disco *La loba*.

A partir de la forma de enfrentar la enunciación afectiva en el canto, se puede analizar la *performance* vocal de Gatti desde dos categorías que Frith (1998) distingue como *autoridad* y *autenticidad*. Ambas se relacionan con el sentido sonoro-musical que despliegan; por una parte, la voz de Gatti pasó a ser una autoridad en la música chilena al configurarse como un cantautor que inauguró una manera de cantar. Consiste en hacerlo como si hablara, aspirando las eses, un modo que luego fue usado por cantautores como Nano Stern en la canción *Necesito una canción* (2007), Manuel García en la canción *Los colores* (2008) o Nicole Bunout en la canción *Antes que después* (2016). Por otra parte, dicha autoridad se reafirma en esa característica particular del uso de su voz, al aspirar las eses, siendo este un gesto de autenticidad significado como símbolo de un cantar/hablar chileno.

Desde las nociones patriarcales acerca de cómo se comprende el orden de las cosas y los efectos epistemológicos que inciden en cómo se intenta explicar y comprender la realidad, surge la dicotomía naturaleza/cultura. Lo femenino representaría a la naturaleza y lo masculino a la cultura, idea que ha sido criticada por los feminismos (Valcárcel 1994) –y específicamente por el ecofeminismo– como categoría para designar lo femenino y masculino (Puleo 2000; Molina 2000). Así también los estudios de las masculinidades se han sumado al alcance que ha aportado la crítica feminista en torno a esta dualidad para comprender y explicar la trascendencia del “círculo patriarcal”, en función de un orden que opera “dentro del patriarcado” y donde “cada sexo encuentra su destino” (Jablonka 2020: 78).

Por su parte, Ahmed (2004) sostiene que “las emociones están asociadas a las mujeres, que se representan como más *cercanas* a la naturaleza, gobernada por el apetito, y menos capaz de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio²³” (Ahmed 2004: 3).

Concebir la cultura como masculina y la naturaleza como femenina fue por mucho tiempo ubicar conceptualmente en el “lugar correcto” o, en otras palabras, ubicar en el lugar heteronormado ambos conceptos, desde una noción binaria de género. Bajo esta lógica, la forma tradicional de significar la naturaleza como femenina situaría el gesto expresivo y creativo de Eduardo Gatti en la canción *Carmen (La de la luz)* en un lugar significado culturalmente como femenino, dislocando el sentido de lo femenino/masculino binario y por consiguiente encarnando una masculinidad no hegemónica. Al parecer, no solo es importante la reflexión acerca de cómo se sitúa culturalmente a las y los sujetos en un lugar femenino o masculino, sino lo que significa ese gesto y qué *performa* esa categoría, entendida como dicotómica en función del género, para dar paso a una comprensión “multidimensional en lugar de dual²⁴” (De Boise 2015: 10) como se ha esbozado en el análisis de esta canción.

²³ *Emotions are associated with women, who are represented as ‘closer’ to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgment* (Ahmed 2004: 3). La traducción es nuestra.

²⁴ *It is important, therefore, think of gender as multidimensional rather than double, psychological predisposition towards masculinity or femininity* (De Boise 2015: 10). La traducción es nuestra.

5. TERNURA PATERNAL EN *EMERSON* DE ÓSCAR ANDRADE

Dentro del corpus de análisis respecto de la categoría afectiva de la *ternura paterna*, se descubrió que existen dos tipos de canciones. Por un lado, canciones que habitualmente están basadas en la propia experiencia de la paternidad, siendo creadas especialmente a los hijos e hijas. Y por otro lado, canciones dedicadas también a los hijos, pero que además son canciones de cuna. La diferencia está en la temática y en cómo se abordan estilísticamente ambos tipos de canciones.

La canción de cuna está dedicada a infantes y sus características musicales (melodías simples, habitualmente por grados conjuntos, en tempo lento) demuestran que se trata de un género propio de la música docta, como vimos antes, que por supuesto también existe en las músicas populares²⁵ y tradicionales, como veremos más adelante. Además de ser un género, por su transversalidad y recurrencia en las diferentes músicas puede ser considerado también un tópico.

Por su parte, las canciones dedicadas a los propios hijos –y de acuerdo con el corpus de análisis– pueden ser creadas en cualquier estilo y están dedicadas a ellos sin límite de edad. Por ejemplo, la canción *Hablo de Pablo* (1999) de Fernando Ubierno, está dedicada a su hijo pequeño, mientras que la canción *Ellas* (2016) de Alejandro Lazo está dedicada a sus hijas cuando son adultas, cuestión excepcional dentro del corpus categorizado.

Se destaca que en la tradición del canto popular en América Latina hay canciones de cuna que han sido interpretadas por hombres teniendo en cuenta múltiples posibilidades de asumir la categoría de *persona*, como la canción *Duerme negrito*, tradicional de Venezuela, interpretada por Atahualpa Yupanqui (1951) con versiones múltiples de Víctor Jara, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Ángel Parra, entre otros. A partir de esta tradición, vemos que músicos y cantautores en América Latina han creado nuevas canciones populares con temáticas paternas y canciones de cuna, como *Drume negrita* (1942) del cubano Eliseo Grenet, grabada y popularizada por Ignacio Villa; así también *Canción de cuna para un niño vago* (1967), de Víctor Jara, o *Canción para Javiera* (1968), que Ángel Parra le dedicó a su hija; y *Canción para Angélico* (1968), dedicada a su hijo²⁶, ambas canciones de cuna.

Es interesante comentar en estos casos el estatus del concepto de “persona” como categoría de análisis (Moore 2012: 179-214). Según el autor, es posible considerar diferentes opciones performáticas o niveles de manifestación de la persona musical en la música popular. Por ejemplo, la persona que parece realista *versus* la que parece ficticia en la interpretación; si los relatos descritos en las canciones son reales o ficticios y, en tercer lugar, si el intérprete está involucrado en la situación descrita (Moore 2012). Estas posibilidades permiten distinguir, por ejemplo, cuál es la relación entre la experiencia de la paternidad real *versus* la representación afectiva y su relación con el género vivido o revivido en la voz de los intérpretes en las canciones.

El canto hacia los niños o niñas es un gesto afectivo que ha sido significado como más propiamente femenino, sobre todo las canciones de cuna o *lullaby*, sin embargo, la evidencia de la existencia de estas canciones populares o tradicionales hacia los niños, ya sea creadas

²⁵ Solo por mencionar algunos ejemplos, en la música popular anglosajona tenemos el caso de la canción *Lullaby* de la banda británica The Cure, compuesta por su líder y vocalista Robert Smith, lanzada como sencillo del disco *Disintegration* (1989) que, al parecer, fue concebida como una reminiscencia a un pasado difícil por el consumo de drogas. Otro caso es la canción *Lullaby (Goodnight My Angel)* del cantante y compositor Billy Joel, sencillo del disco *River of Dreams* (1993) y dedicada a su hija.

²⁶ Estas canciones se encuentran en el disco *Al mundo-niño le canto* (1968), de la compañía discográfica nacional Arena, ex-Demon. Se trata de un interesante trabajo dedicado a temáticas exclusivamente infantiles.

o interpretadas por hombres –junto con el universo semiótico en que se experimenta la categoría *persona*– desde la tradición de forma continua, permite considerar que se perfila un modo no tradicional de expresar el afecto masculino desde la música. Estos gestos afectivos masculinos, ya sean experimentados o interpretados, son interesantes de analizar desde las construcciones de masculinidad no tradicionales y tradicionales, toda vez que como sociedad hemos heredado “una serie de estereotipos contraproducentes para la relaciones familiares”, por ejemplo, que “la imagen paterna” es “proyectada como una autoridad [...] distante de los otros, tanto de los hijos como de la esposa”²⁷ (Montesinos 2002: 224).

Del cantautor Óscar Andrade es la canción *Emerson*, que pertenece a su primer trabajo discográfico titulado *Tiempo* (1981). En términos estilísticos y especialmente por el uso de la guitarra, la canción es comparada con el grupo británico Emerson, Lake & Palmer, cuando se aprecia “un sonido nada extraño para la época, pero sí para el circuito de peñas y cafés universitarios” (García 2021). Esta aseveración hace referencia a que la principal característica sonora del Canto Nuevo era el folclor latinoamericano, manteniendo de algún modo la tradición de la Nueva Canción Chilena, como se advierte en las creaciones de grupos musicales y músicos como Nano Acevedo, Aquelarre, Ortiga, el Grupo Abril o Santiago del Nuevo Extremo.

Otros músicos, que si bien estaban vigentes en el mismo momento en que se desarrolló el Canto Nuevo, se desmarcaron de esa estética y cultivaron un sonido más acercado a la canción popular y la balada, distinguiéndose por el uso de la batería, el bajo eléctrico y la guitarra, como fue el caso de Fernando Ubierno, Gervasio u Óscar Andrade, a quienes se le ha llamado “los desmarcados. Infiltrados en la televisión” (García 2013: 327). No solo por su estética desde una perspectiva popular –y específicamente la canción *Emerson* vinculada sonoramente con el “rock sinfónico extranjero” como la “principal fuente de inspiración” (García 2013: 348)–, sino porque este grupo de músicos cultivó un tipo de canción social velada, no explícita, quedando en una situación de desidentificación estilística frente a la estética musical del Canto Nuevo. Se produce aquí una referencia musical con énfasis semiótico, cuando la autora intenta explicar el sonido de una canción con otra canción (Moore 2012).

Resulta coherente entonces esta referencia musical anglo de Andrade en *Emerson*, como señala otro autor: “tan admirador de esta banda era Andrade, que no es difícil adivinar de dónde provino el nombre de su primer hijo, para quien compuso una canción que también es parte de *Tiempo*” (Leyton 2008).

Destacamos la importancia que tiene el uso del concepto de paternidad en los idearios simbólicos presentes en las manifestaciones artísticas, como lo son las canciones populares. Basándonos en la tradición del psicoanálisis para la comprensión de la figura del padre, es pertinente plantear las siguientes consideraciones: que “la paternidad es una construcción cultural, por lo que tiene un carácter histórico [...]”, que “la paternidad no se puede comprender si no es en su articulación con la maternidad” [...], y por último, que “las representaciones de la paternidad –y del parentesco–, a su vez, no se pueden entender si no se las sitúa en el universo simbólico de la cultura de la que forman parte” (Tubert 1997: 9).

Desde una visión de la paternidad comprendida como tradicional en nuestra cultura, “se hace posible explicar cómo en tiempos pasados el hombre pareciera iniciar su paternidad en el momento del nacimiento de los hijos” (Montesinos 2002: 224). En este sentido la relación entre la construcción de la paternidad y el nacimiento de los hijos e hijas es

²⁷ La perspectiva del autor acerca de la familia claramente está enfocada desde una visión heteronormada, cuestión que no se presenta de forma crítica en el texto, sin embargo, la idea acerca de cómo se construye un tipo de paternidad tradicional, ya sea desde un modelo de familia heterosexual, homosexual u otra, es lo que rescatamos en este análisis.

fundamental para explicar el gesto de *performatividad afectiva*, manifestada cuando los padres crean canciones específicamente a sus hijos recién nacidos. En este caso la creación musical hacia un hijo o hija pasa a ser un acto performativo que surge como una respuesta filial afectiva, encontrándose el “intérprete”, la “persona” y el “protagonista” (Moore 2012: 181).

Pero la canción creada por un padre a su hijo²⁸ no es solo fruto de una muestra afectiva, sino que se relaciona con la integración y conformación de la estructura psíquica de la figura del padre y el hijo. El gesto artístico que ocurre al momento de la creación de la canción contribuye a lo que, desde la antropología y la tradición del psicoanálisis, se denomina “filiación o amor al padre” [...] “el amor al padre es el elemento central de la filiación”, donde “filiar no es solo cuidar a un niño sino darle estatuto de hijo” (Lutereau 2020: 156). En este sentido, el tener un hijo no necesariamente dota a un hombre de su condición de padre, sino que lo hace el acto de reconocer y situar filialmente a ese niño o niña como su hijo.

Entendemos que el acto de filiación ocurre cuando la canción se transforma en una verdadera declaración de paternidad, la que no solo se enuncia y performa por medio de las diferentes posibilidades comunicativas que tiene la canción (lírica, sonora, vocal, discursiva), sino que permanece en el tiempo como una experiencia imborrable para ese hijo o hija, siendo literalmente imborrable debido a la naturaleza grabada de la canción popular.

La canción *Emerson* tiene métrica de 4/4 y está compuesta en la tonalidad de Sol Mayor. Su secuencia armónica es la siguiente: Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - La m - Re M - Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - La m - Re M - Do M - Re M - Mi m₄ - Si M - La m - Re M - Sol Maj7 - Do Maj7. La armonía se desarrolla a base de acordes de la tonalidad principal, con un paso transitorio no resuelto al sexto grado en el compás 10.

Su estructura es: [Introducción] Aa-B-Aa-B [parte vocal femenina y voz infantil]-C-B-Aa-BB-coda [parte vocal femenina y voz infantil]. En términos temáticos, la enunciación afectiva del texto lírico se divide en tres momentos que coinciden con la estructura de la canción. El primer momento [A a-B] está marcado por la voz de un padre que habla afectivamente a su hijo al comenzar su vida. Se trata de una voz que cumple el rol de un padre que aconseja y advierte a su hijo acerca de las dificultades que podría enfrentar en el futuro. En la voz lírica del padre se proyecta un gesto de separación e identificación individual que toma distancia con el hijo. En definitiva, deja claro que la vida del padre es distinta de la vida del hijo (ver Figura 5).

La línea melódica de la voz se mueve por intervalos de quinta y cuarta en los versos iniciales, para dar paso a notas por grados conjuntos hacia el final de las frases. La voz de Andrade es vibrada y potente; en la canción *Emerson* mantiene el *vibrato* como característica inherente a su timbre, pero con una variación en su intensidad, como un recurso que es parte de lo que podría ser una enunciación vocal tierna, íntima, mesurada en volumen y aspirada; hasta cierto punto, contenida.

El segundo momento [A' a' B'] habla del valor de la amistad de un amigo. La reflexión está marcada por la idea de cultivar los valores fraternales, honestos y leales en las relaciones entre amigos, cuando la voz lírica señala: “que el recibir y dar es bello / sin esperar pago al final / pues un amigo no es comercio / Y así podrás tener y disfrutar de una verdadera amistad”. Este consejo acerca de cómo lograr relaciones de amistad con amigos –que si bien

²⁸ Puede ser también a una hija, por supuesto teniendo en cuenta además las categorías no binarias, pero en este caso, el análisis se da en virtud de lo que la canción propone acerca de la relación padre e hijo.

Aa

Es-toy a - qui pa - ra a - yu - dar - te a co - men - zar tu pro - pia
vi - da, sin na - da más que a - con - se - jar - te
lo que ha pren - di - do de la mi - a. Ya - sí po - drás co -
rrer sin tro - pe - zar por los ca - mi - nos que ven - drán.

Figura 5. *Emerson*, cc. 11-13.

el término “amigo” podría estar siendo usado de forma genérica— el lenguaje empleado demuestra de todas formas ese énfasis masculino que se reproduce desde la enunciación y que hoy es criticado por los feminismos. Si el consejo refiere a cultivar relaciones de amistad con otros hombres, esta advertencia cobraría sentido por cómo los hombres aprenden a relacionarse afectivamente con otros hombres. Según Fryes (1983):

Las personas que ellos [los hombres] admiran; respetan; adoran y veneran; honran; quienes ellos imitan, idolatran y con quienes cultivan vínculos más profundos; a quienes están dispuestos a enseñar y con quienes están dispuestos a aprender; aquellos cuyo respeto, admiración, reconocimiento, honra, reverencia y amor ellos desean: estos son, en su enorme mayoría, otros hombres (Fryes 1983: 135).

El refuerzo a través de estos mecanismos homoafectivos en la cultura heterosexual masculina valida dicho patrón de masculinidad, el que se podría ver afectado toda vez que este no se ajusta a las lógicas relacionales descritas, es decir, cuando “las masculinidades subordinadas e ilegítimas [no hegemónicas] sufren una dominación”, quedando demostrado que “el hombre en el poder es esclavo de su género” (Jablonka 2020: 250) al reproducir modelos de masculinidades desde la hegemonía.

Avanzando en el análisis, en el interludio aparece brevemente una voz infantil (que podría ser la voz que representa a Emerson, o la voz misma de Emerson, el hijo de Óscar Andrade) y una voz femenina que interviene de forma suave con una melodía ascendente a partir de la sílaba “Ah”, que queda suspendida, perdiéndose al final de la frase.

El tercer momento de la canción [C B], presenta una variación en la parte inicial de la melodía dialogando con el texto lírico, que presenta consejos para la formación de una conciencia moral: “Y al ir creciendo debes aprender a distinguir lo que es el mal y el bien”.

En el cuarto momento [A” a”-B”] la voz lírica del padre enfatiza en la acción performativa de la canción creada cuando expresa: “Y si a tu vida problemas llegan / y necesites de mi ayuda / recuerda que te hice esta canción / para que sea tu compañera”. Con esta

declaración de intención, la canción se transforma en una fuente de contención emocional a la que el hijo puede recurrir cuando sea necesario, pues encontrará enunciaciones afectivas tangibles hacia él en la voz del padre.

Es importante mencionar que la figura del padre transmite un ideario masculino basado en qué es ser un hombre de verdad, siguiendo la lógica afectiva y filial tradicional: “Y así podrás ser un hombre de verdad / Con un nido de amor y paz”. En esta definición de padre e hijo, destacamos, por una parte, que “la paternidad no es un acto solitario. Su principal propósito es unir las generaciones. Así un hombre es padre, cuando se resitúa respecto de su padre” (Lutereau 2020: 158). Y por otra parte, vemos que se reafirma la idea de que “la paternidad es una de las formas sociales mediante las cuales se expresa la identidad masculina”, por consiguiente “responde a patrones aprendidos que permite a los varones confirmar su pertenencia al género masculino” (Montesinos 2002: 172-173). En este sentido, la *enunciación afectiva* del padre basada en un tipo de *prescripción afectiva* refuerza la noción de masculinidad tradicional.

6. PALABRAS FINALES

Estar conscientes de los desafíos que el *giro afectivo* remueve y tensiona cuando se estudia la música, permite estar conscientes acerca de la apertura que ha ido teniendo la musicología como disciplina al abordar las músicas populares.

La expresión de los diferentes tipos de ternuras masculinas reflejadas en las canciones analizadas, de uno u otro modo, hacen aparecer la experiencia de la infancia, la paternidad y la maternidad como momentos o instancias desde donde se construye lo afectivo.

El análisis de las canciones nos llevó a abordar diferentes temáticas acerca del afecto tierno masculino. Una de ellas es el sonido de la ternura masculina. En este sentido, la reminiscencia sonora que encontramos para definir lo tierno en la música de estos músicos y cantautores proviene del imaginario musical docto de la canción de cuna –entendido como tópico e igualmente convertido en género–, por medio del uso de notas agudas en el piano, líneas melódicas por grados conjuntos y el uso de timbres instrumentales empleados en obras con temáticas infantiles. Así también el uso de la voz susurrada y suave es otra característica importante para lograr un sonido que evoca ternura.

Los gestos de ternura masculina en las canciones de algún modo rememoran ese estado de *protofeminidad masculina*, porque las enunciaciones afectivas de los cantautores y músicos se encuentran asociadas a imaginarios –ya sea vividos o recreados en personas y personajes– que se relacionan con la infancia o la maternidad en su condición de padres o parejas.

Los afectos masculinos tiernos, *amorosos*, *infantiles* y *paternales* resultan complejos de abordar como dimensiones de análisis, pues en las canciones aparecen como estados efímeros, poseen una amplia gradación afectiva, no son neutrales, no son absolutos y se manifiestan afectando espacios liminales del género masculino y femenino dibujado, en ciertas ocasiones, como una categoría amplia, no binaria; pero en otras, tales dimensiones dan cuenta de un comportamiento y asunción conceptual tradicional acerca del género y su relación con los afectos.

El género como categoría de análisis demuestra un modo de comportamiento en torno al afecto masculino que algunas veces dialoga con un concepto de *masculinidad tradicional* o *masculinidad hegemónica*, pero otras no. Este fenómeno evidencia diferentes grados de complejidad y se hace difícil establecer generalizaciones, pues intervienen aspectos que oscilan entre las construcciones colectivas y las experiencias individuales del género que operan desde ámbitos singulares hacia y desde las significaciones plurales respecto del género.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

AHMED, SARA

2004 *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.2010 "Happy Objects", *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg y Gregory Seigworth (editores). Durham: Duke University Press, pp. 29-51.2019 *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.

ARFUCH, LEONOR

2016 "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política", *DeSignis*, 24, pp. 245-254.

AUSLANDER, PHILIP

2006 "Musical personae", *The Drama Review*, L/1, pp. 100-119.

BADINTER, ELIZABETH

1993 *XY La identidad masculina*, Madrid: Alianza Editorial.

BARKER, PAUL

2012 *Composición vocal. Una guía para compositores, cantantes y maestros*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica

BARTHES, ROLAND

1986 [1972] "El grano de la voz", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 262-271.

BENVENISTE, EMILE

1970 "L' apperil formel de l' énonciation", *Langages*, 17, pp. 12-18. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572 [acceso: 9 de octubre de 2021].

BUBNOVA, TATIANA

2006 "Voz, sentido y diálogo en Bajtin", *Acta Poética*, XXVII/1, pp. 97-114.

BURIN, MABEL

2015 "Masculinidades y feminidades. Identidades laborales en crisis", *La crisis del patriarcado*. César Hazaki, et al. (compiladores) Buenos Aires: Topía Editorial, pp. 76-86.

BUTLER, JUDITH

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CONNELL, RAEWYN Y JAMES MESSERSCHMIDT

2005 "Hegemonic masculinity. Rethinking the concept", *Gender & Society*, XIX/6, pp. 829-859. DOI: 10.1177/0891243205278639

DAVINI, SILVIA

2007 *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad de Quilmes.

DE BOISE, SAM

2012 "Masculinities, music, emotion and affect", Thesis for degree of Doctor in Philosophy, Department of Sociology and Social Policy, University of Leeds.

2015 *Man, Masculinity, Music and Emotions*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DEL SARTO, ANA

2012 "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez", *Cuadernos de Literatura*, 32, pp. 41-68.

DEPETRIS, IRENE

2015 “Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*, 30, pp. 1-15. DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.5314>

DI GIORGI-FONSECA, LUZ

2017 “Performatividad y afectos”, *Cuestiones de Filosofía*, III/21, pp. 107-132. DOI: <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7711>

DOLAR, MLADEN

2007 *Una voz nada más*. Buenos Aires: Manantial.

ENERGICI, ALEJANDRA

2018 “Afectividad y subjetividad femenina: análisis de la gordura como código moral”, *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, XIII/43, pp. 17-28. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50652018000300017>

FAIRCHILD, CHARLES Y DAVID MARSHALL

2019 “Music and Persona: An Introduction”, *Persona Studies*, V/1, pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.21153/psj2019vol5no1art856>

FREUD, SIGMUND

1987[1930] *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

1997[1923] “Teorías sexuales de los niños”, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, pp. 469-487.

1997[1924] “La organización genital infantil”, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, pp. 487-493.

2011[1905] *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Barcelona: Brontes.

FRITH, SIMON

1998 *Performing rites: On the value of popular music*. Massachusetts: Harvard University Press.

FRYES, MARILYN

1983 *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Nueva York: Crossing Press.

GALIMBERTI, UMBERTO

2002 “Ternura”, *Diccionario de psicología*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 1053.

GARCÍA, MARISOL

2013 *Canción valiente. 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.

2021 “Óscar Andrade”. Disponible en: <https://www.musicapopular.cl/artista/oscar-andrade/> [acceso: 20 de octubre de 2021].

GREGG, MELISSA Y GREGORY SEIGWORTH (EDITORES)

2010 *The Affect Theory Reader*, Durham y Londres: Duke University Press.

HALBERSTAM, JUDITH

1998 *Female Masculinity*, Durham y Londres: Duke University Press.

HARRISON, SCOTT

2008 *Masculinities and music: Engaging Men and Bodys in Making Music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

HÉRITIER, FRANÇOISE

2007 *Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

JABLONKA, IVAN

2020 *Hombres justos. Del patriarcado a las nuevas masculinidades*. Barcelona: Anagrama.

JORDÁN, LAURA

2014a “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”, *Resonancias*, XVIII/34, pp. 15-35. DOI: 10.7764/res.2014.34.2

2014b “La “voix arabo-andalouse” dans la construction stylistique de la cueca chilienne”, *Quand la musique prend corps*. Monique Desroches, Sophie Stévanca y Serge Lacasse (editores). Montreal: Presses de l'Université de Montréal, pp. 119-132.

2018 “Truenan y brillan: el ‘sonido propio’ de Illapu”, *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM, pp. 191-222.

KOSOFSKY SEDGWICK, EVE Y ADAM FRANK (EDITORES)

1995 *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press.

LABANYI, JO

2010 “Doing things: Emotion, affect and materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, XI/3-4, pp. 224-233. DOI: 10.1080/14636204.2010.538244

LARA, ALI

2020 “Mapeando los estudios del afecto”, *Athenea Digital*, XX/2, pp. 1-20. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2812>

LE BRETON, DAVID

2010 *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

2018 *La sociología del cuerpo*. Madrid: Siruela.

LEYTON, DENIS

2008 “Tiempo Óscar Andrade (1982)”, disponible en: <https://imagenesyletras-ysonidos.blogia.com/2008/120201-tiempo-oscar-andrade-1982.php> [acceso: 25 de octubre de 2021].

LOMAS, CARLOS (COORDINADOR)

2003 *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Madrid: Paidós.

LUTEREAU, LUCIANO

2020 *El fin de la masculinidad. Cómo amar en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.

MARTIN, KATHLEEN (EDITORA)

2011 “Pelo”, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Barcelona: TASCHEN, p. 346.

MASSUMI, BRIAN

1995 “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn), pp. 83-109.

MELER, IRENE (COMPILADORA)

2017 *Psicoanálisis y género. Escritos sobre el amor, el trabajo, la sexualidad y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

MITCHELL, JULIET

1982[1974] *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Barcelona: Anagrama.

MOLINA, CRISTINA

2000 “Debates sobre el género”, *Feminismo y Filosofía*. Celia Amorós (editora). Madrid: Síntesis, pp. 255-284.

MONEDERO, CARMELO

1985 *Psicoanálisis y creatividad*. Salamanca: Universidad Pontificia.

MONTESINOS, RAFAEL

2002 *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa.

- MOORE, ALLAN F.
2012 *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Nueva York: Routledge.
- NANCY, JEAN LUC
2017 *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- PANCANI, DINO Y REINER CANALES
1999 *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago de Chile: LOM.
- POVEDA, JUAN CARLOS
2022 “*Qué gris estaba la tarde*. legitimación en la música de Mazapán de emociones infantiles objetadas”, *Contrapulso*, IV/2, pp. 32-44. DOI: <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.164>
- PULEO, ALICIA
2000 “Ecofeminismo. Hacia una redefinición filosófico-política de *naturaleza y ser humano*”. *Feminismo y Filosofía*. Celia Amorós (editora). Madrid: Síntesis. pp. 165-189.
- SCHONGUT, NICOLAS
2012 “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, II/2, pp. 27-65.
- SEIDLER, VÍCTOR
2006 *Transforming Masculinities: Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love* Oxon: Routledge.
- SEMÁN, PABLO
2019 “La canción nunca es la misma” [Prólogo], *Las mil y una vidas de las canciones*. Martín Liut y Abel Gilbert (compiladores). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- TÉLLEZ, ANASTASIA Y ANA D. VERDÚ
2011 “El significado de la masculinidad para el análisis social”, *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 2, pp. 80-103.
- TRAVASSOS, ELIZABETH
2008 “Um objeto fugidio: voz e *musicologias*”. *Música em perspectiva*, I/1, pp. 14-42.
- TUBERT, SILVIA (EDITORA)
1997 *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra.
- VALCÁRCEL, AMELIA
1994 *Sexo y filosofía. Sobre la “mujer” y el “poder”*. Barcelona: Anthropos.
- ZEMELMAN, HUGO
2021 “Pensar teórico y pensar epistémico: Los retos de las ciencias sociales latinoamericanas”, *Espacio Abierto*, XXX/3, pp. 234-244.

Discografía

- ALQUINTA, EDUARDO “GATO” [LOS JAIVAS]
1973 “Mira niñita”. *La ventana* [elepé], Santiago de Chile: IRT.
- ANDRADE, ÓSCAR
1981 “Emerson”. *Tiempo* [casete], Santiago de Chile: SyM.
- GATTI, EDUARDO
1987 “Carmen (la de la luz)”. *La loba* [casete], Santiago de Chile: RCA Victor.

Filmografía

- DO-REMIX
2012 “Los Jaivas: Mira niñita”, *Do-Remix* [Capítulo 19, 1ª Temporada], Santiago: LRPro Producciones y CNTV.