



## ¿La voz del hombre nuevo?: Masculinidad y Nueva Canción Chilena<sup>1</sup>

PABLO ROJAS SAHURIE

Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien  
Österreichische Akademie der Wissenschaften

### Resumen

La hipótesis de este trabajo sostiene que la Nueva Canción Chilena no solo reprodujo, sino que participó en la construcción de una masculinidad hegemónica de izquierda en el contexto chileno de los sesenta y setenta, aun cuando en su seno llegaron a existir construcciones de género alternativas. Para fundamentar dicha hipótesis, el texto examina tanto la conformación como la *performance* masculinizada del movimiento, especialmente en lo que respecta a su propuesta vocal.

**Palabras claves:** construcción de género, masculinidad hegemónica de izquierda, masculinidad performada, nueva canción chilena, unidad popular, vocalidad

### Abstract

The hypothesis of this paper argues that the Chilean New Song not only reproduced, but also participated in the construction of a left-wing hegemonic masculinity in the Chilean context of the sixties and seventies, even when alternative gender constructions eventually existed within the movement. To support this hypothesis, the article examines both the conformation and the masculinized performance of the movement, especially with regard to its vocal proposal.

**Keywords:** chilean new song, gender construction, left-wing hegemonic masculinity, performed masculinity, popular unity, vocality

### Introducción

La Nueva Canción Chilena es un movimiento musical nacido a mediados de los años sesenta que logró un significativo alcance en América Latina y en la izquierda de Europa central y occidental, y en el que confluyen, entre muchos otros elementos, una renovación de las músicas consideradas folclóricas y un discurso revolucionario de izquierda.<sup>2</sup> Durante la última década, las investigaciones sobre el movimiento se han diversificado enormemente, llegándose a abarcar temas como su

---

<sup>1</sup> Texto galardonado con el Premio Otto Mayer-Serra 2021 y enmarcado en el proyecto “Mesianismo y la Nueva Canción Chilena: La racionalidad de la vida como criterio para pensar sobre música desde una experiencia latinoamericana” financiado por la Academia Austriaca de Ciencias mediante su programa DOC.

<sup>2</sup> Torres, *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*; Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*; Advis, “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”; Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”; McSherry, *La Nueva Canción Chilena*; Karmy y Farías, *Palimpsestos sonoros*; Palominos y Ramos, *Vientos del pueblo*.

relación con las vanguardias,<sup>3</sup> su componente religioso<sup>4</sup> o sus vínculos internacionales.<sup>5</sup> En este contexto, el presente artículo se centra en la masculinidad de la Nueva Canción Chilena, problemática que, si bien ha sido enunciada en trabajos anteriores, todavía no ha conseguido ocupar un lugar central en las publicaciones sobre el movimiento.<sup>6</sup>

Junto al hecho de que la inmensa mayoría de los músicos del movimiento han sido, efectivamente, hombres, buena parte de ellos se ha adscrito también a una cultura política de izquierda concebida a partir de una masculinidad hegemónica. Este modelo de ser hombre legitimó relaciones desiguales de género entre hombres y mujeres, entre masculinidad y feminidad, así como también entre distintos tipos de masculinidad posibles.<sup>7</sup> La hipótesis de este trabajo sostiene que la Nueva Canción Chilena no solo reprodujo, sino que participó en la construcción de una masculinidad hegemónica de izquierda en el contexto chileno de los sesenta y setenta, aun cuando en su seno llegaron a existir construcciones de género alternativas. Para fundamentar dicha hipótesis, el texto examina tanto la conformación como la *performance* masculinizada del movimiento, especialmente en lo que respecta a su propuesta vocal. Pero antes, resulta conveniente repasar la masculinidad hegemónica de izquierda durante la época de la Nueva Canción en Chile.

### Masculinidad hegemónica de izquierda en el Chile de los sesenta y setenta

Como indica Margaret Power, durante la época de nacimiento y consolidación de la Nueva Canción Chilena las ideas respecto al género fueron tanto omnipresentes como invisibles: las fijadas concepciones de lo que debía ser un hombre y una mujer se daban por supuestas, por lo que si bien estas permeaban y fijaban gran parte de las relaciones sociales, permanecieron en su mayoría como aspectos dados e incuestionables.<sup>8</sup> Asimismo, es preciso mencionar también que la homosexualidad, referida principalmente a la masculina,<sup>9</sup> fue vista como algo inherentemente desviado y peligroso.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Peña, “¿Doctos populares?”; Herrera, “Entre la Nueva Canción y la música docta”.

<sup>4</sup> Vilches, “Oratorio para el pueblo”; Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”.

<sup>5</sup> Rodríguez, “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”; Mamani, “Una Nueva Canción para Trasandinia”; Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”.

<sup>6</sup> Entre los trabajos que han enunciado el tema se encuentran Karmy, “Ecos de un tiempo distante”; Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”. El estudio más relevante que se ha podido encontrar es Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”.

<sup>7</sup> Para un debate reciente respecto al concepto masculinidad hegemónica de Raewyn Connell véase Messerschmidt y Messner, “Hegemonic, Nonhegemonic, and ‘New’ Masculinities”.

<sup>8</sup> Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 251.

<sup>9</sup> Como indica Power, la existencia de lesbianas fue ignorada. Power, 261.

<sup>10</sup> Barr-Melej, *Psychedelic Chile*, 83. Véase también Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”.

La izquierda chilena no solo participó plenamente de estos supuestos de género, sino que contribuyó a mantenerlos y reproducirlos. La Unidad Popular, uno de los proyectos centrales de la izquierda chilena, se dirigió a los hombres como sujetos políticos, relegando a las mujeres a un rol de acompañamiento. En una época en que las labores domésticas no estaban consideradas dentro de la categoría trabajo, fueron los hombres trabajadores, ya sean mineros, obreros o campesinos, quienes estuvieron en el foco de la vía chilena al socialismo. Como indica Javier Rodríguez, el socialismo funcionó como un paradigma excluyente, al ser eminentemente un ideal masculino.<sup>11</sup> Si bien el gobierno de Salvador Allende desarrolló medidas institucionales con relación a las mujeres, estas fueron sobre todo de protección social, por lo que no se trataron de acciones que verdaderamente posibilitaran su emancipación y bienestar.<sup>12</sup> Desde este enfoque, las mujeres quedaron definidas de acuerdo a la relación que tenían con respecto al hombre: eran hijas, hermanas, madres, tías, viudas o compañeras.<sup>13</sup>

Igualmente, cuando se aludía a la clase trabajadora en términos más abstractos, se sobrentendía que era el hombre la figura que dirigía el espacio familiar y quien debía proveer los medios de subsistencia para el hogar, mientras que la mujer debía cumplir con sus labores ancladas en el ámbito doméstico-maternal, aun cuando estas pudieran ser complementadas con otras actividades. Se promovió, así, un modelo de familia tradicional.<sup>14</sup> En esta línea, Power sugiere que podría llegar a afirmarse que la Unidad Popular quiso darle a la clase trabajadora, dominada fundamentalmente por hombres, la oportunidad de realizar de forma más plena su masculinidad.<sup>15</sup> De modo similar, el proceso de liberación planteado por la izquierda también dejó de lado a quienes se alejaron de la heterosexualidad. Como indica Patrick Barr-Melej, las publicaciones de los sectores partidarios de la Unidad Popular identificaron a los homosexuales como seres anormales.<sup>16</sup> Así, la cultura política de la izquierda chilena no solo fue varonil, sino que su masculinidad se comprendió solamente desde la heteronormatividad.

Sin embargo, Power menciona dos salvedades al respecto. En primer lugar, que algunos sectores de izquierda, especialmente los jóvenes, cuestionaron estas ideas respecto al género y proclamaron una mayor apertura. Segundo, que las experiencias concretas de las personas variaron enormemente con relación a esta normatividad.<sup>17</sup> En esta línea, Diego Vilches sugiere que durante la llegada de la Unidad Popular se abrió una brecha generacional y valórica en la que se cuestionaron ciertas estructuras de dominación de género, especialmente las visiones tradicionales del

---

<sup>11</sup> Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 49.

<sup>12</sup> Maravall, “Las mujeres en la izquierda chilena”, 28–29.

<sup>13</sup> Maravall, 33.

<sup>14</sup> Vilches, “Matrimonio y liberación sexual femenina”, 6.

<sup>15</sup> Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 255.

<sup>16</sup> Barr-Melej, *Psychedelic Chile*, 85.

<sup>17</sup> Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 252–53.

matrimonio y la sexualidad.<sup>18</sup> Asimismo, Rodríguez sugiere que conforme el proyecto de la Unidad Popular avanzaba, la mujer se fue convirtiendo en un actor cada vez más codiciado para el desarrollo del socialismo chileno. Esto se expresaría en medidas específicas dentro del ámbito político: propaganda enfocada a la mujer, constitución de las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios como centro de poder femenino o la publicación de revistas para público femenino (*Paloma, Ramona*, entre otras).<sup>19</sup> Javier Maravall, por su parte, observa que, aun reproduciendo esquemas sexistas, las políticas del gobierno de Allende abrieron nuevos cauces en el acceso y promoción de la mujer en el mundo laboral, universitario y profesional.<sup>20</sup>

Pese a estos esfuerzos, y al hecho de que en las elecciones parlamentarias de 1973 la Unidad Popular logró conquistar más votos femeninos (39%) que en la elección presidencial de 1970 (31%),<sup>21</sup> pareciera que las mujeres no llegaron a reconocerse plenamente en el proyecto político de la izquierda. Como señala Power, los patrones de votación en favor de la Unidad Popular difirieron entre hombres y mujeres. Por ejemplo, mientras que en esta última elección la Unidad Popular obtuvo mayoría entre el voto masculino de las comunas de clase obrera en Santiago, la oposición a Allende recibió el apoyo mayoritario de las mujeres votantes en todas las comunas (con excepción de Barrancas y La Granja).<sup>22</sup> En esta perspectiva, Rodríguez sugiere que la hegemonización masculina de las luchas sociales y políticas terminó por ser uno de los factores que contribuyó al fracaso de la vía chilena al socialismo.<sup>23</sup> Esto no quiere decir que las mujeres no hayan encontrado espacios soberanos en los cuales realizarse como el poder doméstico, los Centros de Madres, las mencionadas Juntas de Abastecimiento y Control de Precios o la militancia en partidos políticos,<sup>24</sup> entre otros. Pero, en definitiva, tanto el ideario como las políticas concretas de la Unidad Popular tendieron a reproducir los supuestos patriarcales, por lo que no se produjeron cambios sustantivos

<sup>18</sup> Vilches, “Matrimonio y liberación sexual femenina”. Vilches destaca que, justamente, estos cuestionamientos generaron una reacción conservadora en la que también tomó parte la izquierda de la “vieja guardia”.

<sup>19</sup> Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 27.

<sup>20</sup> Maravall, “Las mujeres en la izquierda chilena”, 51.

<sup>21</sup> Power, *La mujer de derecha*, 241.

<sup>22</sup> Power, 243–44. Power menciona que se trata, de todos modos, de una tendencia observable durante todas las elecciones realizadas durante los años de la Unidad Popular. Véase Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 256; Power, *La mujer de derecha*.

<sup>23</sup> Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 50.

<sup>24</sup> Cabe indicar que, si bien hubo un aumento en la participación política de las mujeres dentro los partidos de izquierda, estas no consiguieron una representación efectiva en los espacios de decisión, quedando relegadas a labores administrativas, logísticas, de comunicaciones o de propaganda (roles orgánicos), casi nunca de liderazgo o dirección (roles políticos). Incluso, cuando llegaron a participar en órganos de decisión, no tenían derecho a voto. Maravall, “Las mujeres en la izquierda chilena”, 36 y 44–47. Asimismo, en buena parte de los casos fueron los hombres quienes hicieron de facilitadores (pero también de controladores) de las militantes mujeres, las que alcanzaban un acceso más directo a los partidos mediante alguna relación familiar o sentimental con algún militante varón. En ocasiones, las mujeres eran percibidas como una extensión del militante masculino y no como sujeto político de pleno derecho. Véase Maravall, 38–40.

en el lugar subsidiario que las mujeres ocupaban ni tampoco se lograron mayores conquistas con respecto a sus derechos.<sup>25</sup>

En esta línea, quisiera proponer que la identidad entre clase trabajadora y hombre (en tanto varón heterosexual), en la que el hombre se convierte en el agente central de la construcción del socialismo, es también construida y conservada por la Nueva Canción Chilena, incluso antes de la victoria allendista de 1970.

### **La conformación masculina de la Nueva Canción Chilena**

Los músicos de la Nueva Canción Chilena fueron en su gran mayoría hombres.<sup>26</sup> Aun cuando a partir de 1970 el movimiento fue uno de los pocos caminos posibles para el desarrollo profesional de las mujeres músicas,<sup>27</sup> el grueso de solistas del movimiento se constituyó precisamente por varones, al igual que las grandes agrupaciones como Inti-Illimani o Quilapayún, íntegramente masculinas. Pueden mencionarse, sin duda, ejemplos como los de Isabel Parra, Charo Cofré o Ester González, aunque ellas conforman una clara minoría en relación con los hombres. De hecho, resulta llamativa la escasa presencia de mujeres en la Nueva Canción Chilena, si se compara con la situación de los conjuntos de Proyección Folclórica y del Neofolklore, o de los artistas de la Nueva Ola y los mundos de la balada y el bolero.

Una hipótesis posible al respecto tiene relación con la oposición binaria racionalidad-emocionalidad y sus implicaciones en el quehacer musical. Como señala Guadalupe Becker, bajo esta oposición la música y su racionalidad permanecen vinculadas a lo masculino, mientras que la mujer, acotada a su dimensión corporal, queda ligada a lo irracional.<sup>28</sup> Entre otras repercusiones, la supuesta correspondencia entre lo racional y lo masculino ha implicado que la creación musical sea considerada como un dominio propio de los hombres. Entonces, al comprenderse la Nueva Canción Chilena como un movimiento fundamentalmente relacionado a la cantautoría y a la creación, pareciera que esta hizo eco de estos supuestos de género asociados música.

Otro punto a señalar es aquello que Marisol Facuse y Carolina Franch denominan tutela masculina. Aunque pensada para el caso de las mujeres migrantes, esta idea tiene gran pertinencia para el caso de la Nueva Canción. Facuse y Franch indican que cuando las mujeres logran desplazar su quehacer de lo privado a lo público lo hacen justamente bajo los parámetros de la tutela masculina. Así, los hombres cercanos a las mujeres músicas ocupan una posición ambigua en el ingreso de ellas a las diferentes escenas musicales, operando a la vez como facilitadores, pero también controladores y vigilantes.<sup>29</sup> En esta línea, resulta significativo que las artistas de la Nueva Canción Chilena fueron familiares o compañeras de otros miembros del movimiento. Quizás con la

---

<sup>25</sup> Maravall, “Las mujeres en la izquierda chilena”, 32.

<sup>26</sup> Véase Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 20; Parra, El ‘clan Parra’, para mí, es inexistente.

<sup>27</sup> Becker, “La performance femenina como evocación del tabú”, 54.

<sup>28</sup> Becker, 60.

<sup>29</sup> Facuse y Franch, “Música y mujeres”, 65 y 73.

excepción de Isabel Parra, hija de Violeta Parra, podría afirmarse que fue siempre algún hombre quien, bajo esta figura de la tutela masculina, terminó oficiando de legitimador.<sup>30</sup> Ciertamente, al hacer mención de todos estos aspectos la intención no es desmerecer las capacidades ni el trabajo realizado por estas artistas, sino sugerir cómo las estructuras masculinas formaron parte de la Nueva Canción Chilena, incluso en estos ámbitos.

Ahora bien, es preciso indicar que las músicas de la Nueva Canción Chilena fueron poco a poco revirtiendo la escasa presencia femenina en el movimiento. Especialmente durante los años finales de la Unidad Popular, las cantantes y compositoras de la Nueva Canción empezaron a dar ciertas señales de expansión y movimiento, mostrando así un mayor protagonismo de la creatividad femenina.<sup>31</sup> A modo de ejemplo, a partir de 1972 comenzarían a desarrollarse algunos conjuntos específicamente femeninos como Cantamaranto, Las Quilapayunas y Tabaré.<sup>32</sup>

### Performando masculinidad

Volviendo a la cuestión de la identidad entre clase trabajadora y masculinidad en la Nueva Canción Chilena, quisiera argumentar que esta no se expresa solamente mediante el marcado acento masculino de su conformación, sino que también puede observarse en ciertos aspectos performáticos del movimiento: el modo de vestir, de plantarse en el escenario o de cantar. A continuación, se examinarán algunas letras, aspectos visuales y sonoros del movimiento para mostrar cómo estos, en conjunto con otros parámetros de expresión musical, colaboran en la construcción de una masculinidad hegemónica de izquierda, especialmente en lo vocal.

Pero antes de proceder, es necesario señalar que los significados que pueden ser asociados a la música no radican únicamente en los sonidos mismos, sino que están íntimamente vinculados a la cultura particular que los crea. Asimismo, los significados son también coproducidos por quienes escuchan, de acuerdo a sus experiencias, posiciones, conocimientos y propia cultura.<sup>33</sup> Por último, es preciso mencionar también que las biografías sociales de las canciones juegan un papel relevante en los colectivos procesos de significación musical.<sup>34</sup> Por su parte, el contenido concreto de la masculinidad tampoco está dado por sentado. Los diferentes modelos hegemónicos de ser hombre son construidos por cada cultura, por lo que los comportamientos y conceptos asignados a la masculinidad corresponderán a esa cultura en determinado momento histórico,<sup>35</sup> así como

<sup>30</sup> Hugo Arévalo en el caso de Charo Cofré y Richard Rojas en el caso de Ester González, entre otros ejemplos.

<sup>31</sup> Becker, “La performance femenina como evocación del tabú”, 54.

<sup>32</sup> Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 27–30.

<sup>33</sup> Por ejemplo, el concepto de incompetencia de código propuesto por Philip Tagg, el cual describe aquellas situaciones en que emisor y receptor no comparten el mismo acervo de signos, pone de manifiesto la especificidad cultural de los significados musicales y la cogeneración de los significados por parte los auditores. Tagg, *Music's Meanings*, 179–182. Véase también Bieletto, “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular”, 19.

<sup>34</sup> Mendivil, “The song remains the same?”

<sup>35</sup> Connell ya sugería que las masculinidades tienen sus historias específicas en las diferentes culturas. Connell, *Masculinities*, 258.

también diferirán en sus distintos niveles locales, regionales y globales.<sup>36</sup> En este sentido, las relaciones que se establecerán entre sonido y masculinidad serán específicas para el caso de la Nueva Canción Chilena, aun cuando puedan compartirse elementos con otras experiencias.

Un primer aspecto a señalar es la solemnidad de la Nueva Canción, manifestada en la estética que produce el movimiento, así como también en la distancia que toma respecto a las canciones de baile o festivas. Y cuando se acerca a ellas, lo hace en un tono burlesco o para utilizarlas solamente como vehículo de un mensaje político propagandístico, intentando asemejarse a ellas únicamente para lograr una “fidelidad intertextual” que les permita mayor difusión.<sup>37</sup> De cierto modo, la alegría se ve como algo débil que frena el curso de la revolución.

En relación con las letras del movimiento, estas muestran una considerable tendencia a representar y apelar a un sujeto masculino y heterosexual. Como apunta Power, aunque en ocasiones las mujeres llegan a ser consideradas en los textos de la Nueva Canción Chilena, estas “tienen un papel auxiliar. Cuando mucho, ayudan al hombre trabajador a lograr su objetivo”.<sup>38</sup> Pero además, como advierte Natália Schmiedecke, las letras de la Nueva Canción Chilena no solo relegaron a las mujeres a un rol de asistencia, sino que ni siquiera las incluyeron dentro de la categoría trabajador, apartándolas del papel protagónico en la revolución.<sup>39</sup> Un ejemplo interesante a este respecto es “Vamos mujer” de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, composición de Luis Advis que popularizó el grupo Quilapayún.<sup>40</sup>

**Cuadro 1:** Letra de “Vamos mujer”.

Línea	Letra	Marca temporal <sup>41</sup>
1	Vamos mujer,	0'06" – 0'16"
2	partamos a la ciudad.	
3	Todo será distinto,	
4	no hay que dudar.	
5	No hay que dudar,	0'16" – 0'26"
6	confía, ya vas a ver.	
7	Porque en Iquique	
8	todos van a entender.	

<sup>36</sup> Sobre esto último véase Messerschmidt y Messner, “Hegemonic, Nonhegemonic, and ‘New’ Masculinities”, 43–44.

<sup>37</sup> Véase Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 61 y 109.

<sup>38</sup> Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 258.

<sup>39</sup> Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 158.

<sup>40</sup> Como señala Karmy, esta canción es ampliamente conocida y ha sido extensamente grabada e interpretada de manera independiente al resto de la *Cantata*. Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 104. Rodolfo Parada canta la voz solista en la versión de estudio de 1970.

<sup>41</sup> Marcas temporales según versión de estudio. Quilapayún, “Vamos mujer”. En *Santa María de Iquique. Cantata popular*. Luis Advis (composición), Quilapayún y Héctor Duvauchelle (interpretación). DICAP JYL-08, 1970, elepé.

Línea	Letra	Marca temporal <sup>41</sup>
9	Toma mujer mi manta	
10	te abrigará.	
11	Ponte al niño en brazos,	0'26" – 0'36"
12	no llorará.	
13	No llorará, confía,	
14	va a sonreír.	0'36" – 0'46"
15	Le cantarás un canto,	
16	se va a dormir	
17	¿Qué es lo que pasa?	
18	Dime, no calles más.	0'49" – 0'54"
19	Largo camino tienes	
20	que recorrer.	
21	Atravesando cerros,	0'56" – 1'06"
22	vamos mujer.	
23	Vamos mujer, confía,	
24	que hay que llegar.	
25	En la ciudad	1'07" – 1'16"
26	podremos ver todo el mar.	
27	Dicen que Iquique es grande	
28	como un salar.	
29	Que hay muchas casas lindas,	1'17" – 1'26"
30	te gustarán.	
31	Te gustarán, confía,	
32	como que hay Dios.	
33	Allá en el puerto todo	1'26" – 1'37"
34	va a ser mejor.	
35	¿Qué es lo que pasa?	
36	Dime, no calles más.	1'39" – 1'44"
37	Vamos mujer,	
38	partamos a la ciudad.	
39	Todo será distinto,	1'47" – 1'56"
40	no hay que dudar.	
41	No hay que dudar,	
42	confía, ya, vas a ver.	
43	Porque en Iquique	1'56" – 2'06"
44	todos van a entender.	

En su estudio sobre esta cantata, Eileen Karmy precisa que en “Vamos mujer” lo femenino queda caracterizado como un sujeto social pasivo, sensible e intuitivo que, desprovisto de autonomía y voluntad política, se limita a seguir al hombre. La mujer cumple, así, las funciones de madre y acompañante.<sup>42</sup> Un primer punto tiene relación con el hablante de la canción: es el hombre trabajador

<sup>42</sup> Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 110 y 119. Otra crítica posible refiere a la manera totalizante en que “Vamos mujer” y la Nueva Canción en general representa a la clase trabajadora. Como bien indica Karmy, si bien se representa a los trabajadores en tanto clase obrera, esto se hace de manera totalizante y hegemónica, invisibilizando las particularidades de cada uno de los tipos de sujetos sociales que podrían componer la clase obrera. Karmy examina

quien, queriendo representar a la clase obrera en su conjunto, dirige el proyecto hacia una nueva sociedad.<sup>43</sup> Para esto, solicita a la mujer su compañía, así como también el cuidado de su hijo varón, hijo que devendrá posteriormente en el sujeto político del socialismo.<sup>44</sup> Pero no solo le invita, sino que busca convencer a la mujer mediante argumentos generales y también mediante otros que apelan directamente a los supuestos de género.<sup>45</sup> Además, el hombre invita a la mujer a enfrentar la situación juntos, pero definiendo él el modo de hacerlo. Por último, tanto Karmy como Power apuntan que el hablante varón asume un rol protector frente a la mujer al proveerle cobijo y seguridad, cumpliendo de esta manera con uno de los papeles asignados a la masculinidad.<sup>46</sup>

En esta línea, es posible advertir que el hombre de “Vamos mujer” exhibe una confianza desmedida que, si bien podría vincularse a la esperanza en un futuro mejor, también está asociada a un tipo de masculinidad afirmativa. Esta masculinidad, construida mediante una autoconfianza distorsionada, esconde en realidad un miedo a verse relegado a categorías que han sido asociadas a lo femenino como debilidad e inseguridad.<sup>47</sup> Estos aspectos pueden observarse en la extensa utilización de “confía” y “no hay que dudar”,<sup>48</sup> pero igualmente en el abundante empleo de afirmaciones en tiempo futuro.<sup>49</sup> La armonía de “Vamos mujer” muestra también algunos aspectos interesantes en relación con la ambivalencia entre esperanza en el porvenir y autoconfianza desmesurada. Como indica Karmy, la función transitoria a la relativa mayor<sup>50</sup> que, precisamente, se produce en la repetición de los versos “no hay que dudar” y “vamos mujer, confía” potencia el mensaje de confianza en un futuro mejor.<sup>51</sup> Pero esta función transitoria puede conectarse, asimismo, con una confianza desmedida del hablante masculino de la canción.

Resulta interesante constatar también que en esta pieza la mujer queda despojada de su voz. Incluso, cuando la armonía y la letra transmiten cierta incertidumbre que solo pareciera ser advertida por la mujer,<sup>52</sup> es el hombre quien le reprocha y, paradójicamente mediante el imperativo, le indica:

---

también varios aspectos instrumentales, rítmicos y armónicos en “Vamos mujer” que, si bien apoyan una comprensión más exhaustiva de la canción, no refieren directamente al problema aquí abordado.

<sup>43</sup> Karmy, 111; Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 259.

<sup>44</sup> Líneas 11 a 16. Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 111.

<sup>45</sup> Líneas 25, 26, 33 y 34, y 29 a 31, respectivamente. Karmy, 116.

<sup>46</sup> Líneas 9 y 10. Karmy, 113.

<sup>47</sup> Sobre el exceso de valentía como cobardía frente a lo femenino véase Bourdieu, *La dominación masculina*, 70–71.

<sup>48</sup> Líneas 4, 5, 6, 13, 23, 31, 40, 41 y 42.

<sup>49</sup> Líneas 3, 8, 10, 12, 13, 14, 26, 30, 31, 34, 39 y 44.

<sup>50</sup> Desde el acorde si menor a re mayor, pasando por los acordes sol mayor y la dominante séptima. En cifrado gradual: i – VI (IV/III) – V7/III – III.

<sup>51</sup> Líneas 4, 5, 22, 23, 40 y 41. Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 112 y 115.

<sup>52</sup> Líneas 17 y 18. Karmy, 113–14 y 117.

“no calles más”. En la línea de la masculinidad afirmativa ya indicada, el uso del modo imperativo no es exclusivo de las líneas 17 y 18, sino que toda la canción está estructurada mediante imperativos y frases perlocutivas dictadas por el hombre a la mujer.<sup>53</sup>

Volviendo al estudio de Karmy, allí se sugiere que la construcción de masculinidad presente en “Vamos mujer” tiene cierta relación con el imaginario del hombre nuevo.<sup>54</sup> Si bien el concepto puede remitir a una amplia variedad de definiciones, durante los años sesenta y setenta en América Latina el hombre nuevo se concibió principalmente desde dos lugares. Por un lado, puede encontrarse una concepción cristiana del término derivada de algunas cartas paulinas,<sup>55</sup> pero que fue especialmente desarrollada por la Teología de la Liberación.<sup>56</sup> Por otro lado, existe también una idea del hombre nuevo cercana al marxismo, particularmente elaborada por y a partir de la figura de Ernesto “Che” Guevara.<sup>57</sup> Es decir, esta vertiente no solo fue desarrollada por los escritos de Guevara y las elaboraciones teóricas posteriores, sino que también se imaginó a Guevara mismo como la encarnación del hombre nuevo.<sup>58</sup> Ciertamente, ambos caminos (el teológico y el marxista) tuvieron múltiples puntos de contacto y desarrollos comunes, siendo el hombre nuevo uno de aquellos conceptos que superaron la simple coincidencia semántica entre marxismo y teología. Incluso, como sugiere Juan Ignacio Siles, Guevara habría tenido presente la dimensión cristiana derivada de los textos paulinos en la composición de sus escritos sobre el hombre nuevo.<sup>59</sup>

En cualquier caso, y a pesar de sus diferencias, ambas genealogías definirían al hombre nuevo a partir de las nociones claves de amor y entrega, las cuales se expresarían en la búsqueda de una purificación interior que remueva las conductas corruptas del pasado y en su correspondiente sacrificio y renuncia personal. El hombre nuevo, sostén moral de la nueva sociedad, estaría también determinado por una vida en función de los demás y en cierta disposición a la muerte que llegaría como consecuencia de su propio devenir.

De acuerdo con Tamara Vidaurrázaga, el concepto guevarista del hombre nuevo no por nada se llamó hombre y no humano: fue originado en la mente de un hombre en el contexto masculino de la guerra de guerrillas, y en el que el guerrillero resultó ser el ideal de masculinidad. Las mujeres quedaron excluidas, o bien, debieron adaptarse a un sujeto que, en apariencia neutro, no contempló

---

<sup>53</sup> Líneas 1, 2, 4, 5, 6, 9, 11, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 36, 37, 38, 40 y 41

<sup>54</sup> Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 110.

<sup>55</sup> 2 Corintios 5, 17; Colosenses 3, 9-10; Efesios 4, 22-24. Véase también Pablo VI, “Gaudium et Spes”, § 30 y 55; Consejo Episcopal Latinoamericano, “La justicia”, § 3.

<sup>56</sup> Véase Gutiérrez, *Teología de la Liberación*, 190; Boff, *Jesucristo el liberador*, 83; Boff, *Cristianismo*, 54; Cardenal, *La santidad de la revolución*, 29.

<sup>57</sup> Véase Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo*, 8–9, 13, 243; Siles, *La guerrilla del Che*; Vidaurrázaga, “¿El hombre nuevo?”

<sup>58</sup> Gilman, “Ernst Guevara”, 135.

<sup>59</sup> Siles, *La guerrilla del Che*. Véase especialmente el tercer capítulo, “El Hombre Nuevo”.

las implicancias que tuvo para las mujeres asumir los desafíos contruidos por los militantes varones mientras debían cumplir con los mandatos del sistema sexo genérico hegemónico, y, además, ser evaluadas por ello.<sup>60</sup>

Karmy, Rodríguez y Schmiedecke sugieren, en esta perspectiva, que el hombre nuevo en la Nueva Canción Chilena fue, en realidad, el varón nuevo.<sup>61</sup> Naturalmente, no solo porque las canciones utilizan sistemáticamente la palabra hombre, vocablo que podría llegar a entenderse en el sentido de *anthropos* o *adam*, es decir, de persona o ser humano, sino porque el imaginario del nuevo hombre resulta ser masculino. Como ya se ha advertido, la Nueva Canción Chilena le canta a los varones trabajadores que realizarían la revolución, en la que las mujeres cumplen un papel subordinado.<sup>62</sup> Es pertinente constatar que las mujeres son explícitamente mencionadas, pero, insisto, como una categoría aparte de la de hombre y de trabajador.<sup>63</sup> Además, cuando la figura del hombre nuevo o incluso del mesías se encarna en un alguien concreto en los textos del movimiento, esa persona resulta ser un hombre: Ernesto Guevara, Martin Luther King, Camilo Torres, etc. Los referentes para la construcción del hombre nuevo en la Nueva Canción terminan siendo invariablemente varones.

Resulta interesante mencionar, en este punto, algunos aspectos performáticos relacionados con el hombre nuevo y su masculinidad. Daniel Party señala que la izquierda latinoamericana desarrolló un *ethos* de masculinidad revolucionaria particularmente ligado a la figura de Guevara como modelo.<sup>64</sup> En esta línea, Barr-Melej apunta que tras la muerte de Guevara su imagen se volvió común en los mítines de la izquierda: barbudo, con el pelo largo y suelto, mirada penetrante y facciones duras.<sup>65</sup> La apariencia física de Guevara le añadió, así, una visualidad particular al masculinizado imaginario del hombre nuevo en América Latina. En este contexto, la Nueva Canción Chilena exaltó su masculinidad precisamente mediante pesadas barbas, postura erguida, expresión facial seria y largos ponchos negros.<sup>66</sup> A los elementos mencionados por Barr-Melej, la Nueva Canción agrega una novedad: el poncho.

<sup>60</sup> Vidaurrázaga, “¿El hombre nuevo?”, 70 y 87.

<sup>61</sup> Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 110; Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 50; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 158.

<sup>62</sup> Además de “Vamos mujer”, “Te recuerdo Amanda” (1969) (mencionada por Power) y “Que alegres son las obreras” (1967) (señalada por Rodríguez), ambas de Víctor Jara, pueden sumarse otros casos que muestran esta idea de manera expresa. Por ejemplo “Levántense, compañeros” (1972) de Ángel Parra, en la que se nombran explícitamente tres posibles compañeros, cuyos nombres son todos masculinos, “A la mujer” (1972) de Inti-Illimani (*tu dignidad de madre es nuestro emblema / tus hijos vivirán la primavera*) o “Mi adiós” (1970) de Tiempounuevo, en la que el personaje de la canción envía un mensaje de despedida y consuelo a su pareja femenina al partir este a “defender la patria”. Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 258; Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 50.

<sup>63</sup> Como bien apunta Schmiedecke, dos ejemplos notables al respecto son “El pueblo unido jamás será vencido” (1973) de Quilapayún (*mujer / con fuego y con valor / ya estás aquí / junto al trabajador*) y “Venceremos” (1970) de Inti-Illimani (*campesinos, soldados, mineros / la mujer de la patria también*). Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 158.

<sup>64</sup> Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”, 51.

<sup>65</sup> Barr-Melej, *Psychedelic Chile*, 233.

<sup>66</sup> Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 158.

Esta prenda cuadrangular y típicamente masculina, confeccionada en una pieza con una sola abertura al centro para la cabeza y sin más intervención que el decorado, comenzó a ser usada por el movimiento en el contexto de la tendencia de los partidarios de izquierda por emplear vestimentas de origen indígena.<sup>67</sup> Pero la Nueva Canción no viste cualquier tipo de poncho. Los utilizados por el movimiento son oscuros y lisos, libres de complejas ornamentaciones y florituras, cuestión que llega al extremo en el caso de Quilapayún y sus ponchos negros. Eduardo Carrasco, miembro de la agrupación, escribe que en sus momentos fundacionales Quilapayún llegó a la conclusión de utilizar ponchos negros porque les parecía más sobrio y elegante.<sup>68</sup> El uso de barbas y bigotes procura, por su parte, imitar expresamente la imagen del revolucionario cubano.<sup>69</sup> En su relato sobre las dificultades entre Rodolfo Parada y el resto de la agrupación respecto al uso del cabello largo y las barbas, Carrasco sugiere de la siguiente manera una masculinidad preocupada por las cualidades guerrilleras pero también relativas al atractivo sexual de las cabelleras y el vello facial:<sup>70</sup> “¿Cómo íbamos a presentarnos ante nuestras admiradoras, sin nuestras orgullosas melenas? ¿En qué quedaba nuestra originalidad, sin nuestras barbas guerrilleras?”<sup>71</sup>

### Masculinidad vocal

Quisiera proponer a continuación que los adjetivos utilizados para describir ciertos aspectos visuales relativos a la masculinidad de la Nueva Canción Chilena pueden aplicarse también a su dimensión vocal. Las voces del movimiento son profundas, graves, gruesas, sobrias, controladas, penetrantes, macizas, fuertes, firmes, recias, decididas y marciales, incluso guerrilleras. Estas características pueden llegar a vincularse a una masculinidad pretendidamente racionalista y deseada por el hombre de izquierda. A partir de una lectura de Adriana Cavarero,<sup>72</sup> es posible sostener que aquí la voz quiere esconder su corporeidad, intentando convertir la expresividad vocal en una cuestión neutra o secundaria (sobriedad, sin ornamentaciones) en favor del sentido verbal y racional del discurso de la Nueva Canción Chilena. Habría lo que Cavarero denomina una economía binaria entre cuerpo y mente

<sup>67</sup> Alvarado y Guajardo, *Mantas y mantos*, 20–21. Cabe mencionar que, si bien el poncho ha sido reconocido como un atuendo fundamentalmente masculino, a partir de la década de 1960 comenzaría a aparecer como prenda femenina posible. Alvarado y Guajardo, 20.

<sup>68</sup> Carrasco, *La revolución y las estrellas*, cap. Sigue la cosa, párr. 25.

<sup>69</sup> Quilapayún quiere decir “tres barbas” en mapudungún. Carrasco narra de la siguiente manera la procedencia del nombre: “Quilapayún, tres barbudos. Quilapayún, Quila... Payún, repetimos varias veces y cada nueva vez el hallazgo nos parecía más feliz. Quilapayún. Además, el nombre nos sugería una idea que inmediatamente nos cautivó: así como los Beatles se habían hecho famosos por sus melenas, nosotros, como los revolucionarios de Cuba, nos haríamos famosos por las barbas”. Carrasco, cap. Los orígenes, párr. 9.

<sup>70</sup> Vilches apunta que, al contrario de lo que ocurría con las mujeres, la sociedad chilena mostró bastante tolerancia ante las relaciones extraconyugales masculinas. En esta línea, las aventuras sexuales de algunas figuras de la izquierda no resultan tanto un motivo de escándalo como un refuerzo a su imagen rebelde y revolucionaria. Vilches, “Matrimonio y liberación sexual femenina”, 10.

<sup>71</sup> Carrasco, *La revolución y las estrellas*, cap. El partido, párr. 31.

<sup>72</sup> Cavarero, “The Vocal Body”.

en la que, justamente, serían los hombres aquellos poseedores del *logos* en su plenitud.<sup>73</sup> Tanto las voces como el resto de los elementos musicales son pobres en adornos y elaboraciones que puedan distraer de la sobriedad de los textos de la Nueva Canción. Pero al mismo tiempo, estas voces remiten a un cuerpo concreto que afirma una masculinidad hegemónica mediante la acentuación de los aspectos varoniles de la voz como la fuerza y la profundidad, cuerpo que sería finalmente quien realizaría la revolución y estaría dispuesto a tomar las armas y matar en su nombre.<sup>74</sup>

Ahora bien, ¿a qué me refiero concretamente con características como fuerza, profundidad o racionalidad cuando quiero remitirme a la dimensión sonora de la música? ¿La masculinidad de izquierda tiene alguna forma particular de expresarse vocalmente? Ya he apuntado algunas ideas al respecto como la falta de ornamentaciones, pero merece la pena ahondar todavía en algunas posibles respuestas.

En primer lugar, resulta pertinente acudir al término *vestuario vocal* (*vocal costume* en inglés) propuesto por Philip Tagg. Como este autor explica, los vestuarios vocales corresponden a aquellos aspectos de la fonación (sea cantando, hablando, etc.) que las personas utilizan para realizar adecuadamente una actividad concreta, para asumir un rol en particular o para ajustarse a determinadas normas culturales.<sup>75</sup> En esta línea, la masculinidad vocal de la Nueva Canción Chilena corresponde a un tipo particular de *vestuario vocal*, propio de las actividades y roles que esta representa y realiza.

En segundo lugar, el mismo Tagg plantea que las propiedades sonoras de la música pueden describirse verbalmente mediante tres perspectivas: la perspectiva *poiética*, que refiere a las técnicas físicas de producción de sonido; la perspectiva *acústica*, que alude a los atributos físicos sonoramente mensurables; y la perspectiva *estésica*, que remite a como los sonidos son percibidos e interpretados.<sup>76</sup> Como puede advertirse, los descriptores que he empleado hasta el momento corresponden en su gran mayoría a esta última perspectiva. Entonces, para lograr una mayor precisión analítica, traduciré tres de los descriptores estésicos utilizados para hacer referencia al *vestuario vocal* masculino en descriptores acústicos. Revisaré especialmente el caso de “Vamos mujer” que he comentado en la sección anterior. Naturalmente, este ejercicio no pretende argumentar que los descriptores estésicos sean menos relevantes, sino que busca lograr una mejor argumentación en torno a la masculinidad vocal de la Nueva Canción Chilena al relacionar propiedades físicas del sonido, su producción intencionada y como estos pueden llegar a ser percibidos.

Sobria/o: descriptor estésico de tipo psicológico-emocional en cuanto alude a estados de ánimo, afectos y actitudes de una persona vocal. Desde una perspectiva acústica, aunque usando

---

<sup>73</sup> Cavarero, 75.

<sup>74</sup> En esta perspectiva, resulta interesante reflexionar en qué medida la crisis de la violencia revolucionaria en América Latina implica también una crisis para la masculinidad hegemónica dentro de la izquierda.

<sup>75</sup> Tagg, *Music's Meanings*, 360.

<sup>76</sup> Tagg, 352–53. Véase también el subcapítulo “Aesthetic descriptors” en Tagg, 353–60.

todavía terminología de la teoría musical, la sobriedad puede caracterizarse por un sonido pobre en ornamentaciones (glissandos, mordentes, grupetos, apoyaturas, etc.). Como puede escucharse en “Vamos mujer”, la línea melódica tiende a marcar claramente cada una de las notas, a sostenerlas sin mayor variación y a pasar a la siguiente directamente, sin adornos ni elaboraciones. También hay una ausencia de animaciones, gritos, etc. Además, el vibrato de “Vamos mujer” resulta siempre moderado (pequeño ámbito y aplicado solo a notas largas particulares), si se le compara, por ejemplo, con el vibrato de músicos alejados de una masculinidad hegemónica como Rolando Alarcón. A esto puede sumarse la predominancia silábica, es decir, la ausencia de neumas y melismas que, si bien puede ser una cuestión relativa solo a la composición de la canción, requiere cierta atención debido a la correlación que se produce entre un vestuario vocal y el repertorio, letras y melodías que habitualmente ese vestuario performa o canta. Además, en varias tradiciones musicales resulta común que los intérpretes agreguen adornos, neumas o melismas a la música que presentan. No sería este el caso.

Profunda/o: descriptor estésico que refiere directamente al sonido mismo, pero que igualmente funciona como descriptor estésico transmodal-sinestésico, pues en su acepción más amplia connota sonidos a partir de analogías de los sentidos distintos al oído. Entonces, además de referenciar directamente un registro grave del espectro sonoro, la profundidad puede también traducirse acústicamente en un timbre con riqueza de parciales y armónicos graves, y escasez de parciales y armónicos agudos. Este descriptor resulta especialmente notorio en aquellas piezas musicales interpretadas por una gran masa de voces masculinas, en las cuales la profundidad termina siendo reforzada.

Penetrante: descriptor estésico de tipo transmodal-sinestésico pues, al igual que el descriptor anterior, refiere a sonidos mediante analogías entre el oído y los demás sentidos. Acústicamente, un sonido penetrante, que abarca y domina el espacio sonoro, puede caracterizarse por su alta intensidad sonora (presión sonora alta). Junto con esto, en un sonido penetrante interviene, al igual que en la sobriedad, la utilización siempre moderada de efectos como reverberación, que precisamente ayudan a situar la voz en el “primer plano acústico”. Un uso más intenso de la reverberación alejaría el sonido de la sobriedad deseada al quedar cuestionada la completa claridad del mensaje del *logos*, así como también difuminaría la voz del primer plano acústico. Esta sonoridad penetrante puede escucharse especialmente en las marcas temporales 0’28” a 0’42” y 1’17” a 1’32” de “Vamos mujer”.

Llama la atención el uso deliberado de un vestuario vocal no penetrante en el inicio del canto de “Vamos mujer” (0’06” – 0’16”), de cierto modo similar a lo que Tagg indica como *girlfriend voice* (voz de novia),<sup>77</sup> en la medida que es una voz que deja de lado algunos de sus atributos culturalmente comprendidos como masculinos para intentar establecer cierta complicidad y empatía con la interlocutora femenina y, en este caso, buscar convencerla.<sup>78</sup> El vestuario particular de la sección se

<sup>77</sup> Tagg, *Music’s Meanings*, 363–64.

<sup>78</sup> Otro ejemplo interesante que utiliza un recurso similar es “Mujer” (1971) de Tiempouno, en la cual puede escucharse un *girlfriend sound* que suaviza la sonoridad habitual de la Nueva Canción para intentar establecer cierta complicidad con la mujer. Llamamos especialmente la atención algunas secciones del texto que imponen a la mujer mantener los atributos asociados normativamente a lo femenino (*en tu belleza profunda / en tu regazo tan tierno (...) / y sin perder tus encantos, tu gracia y delicadeza*).

compone de dos elementos en concreto: por un lado, el canto exhibe una notable menor intensidad sonora, y por otro, se utiliza una voz ligeramente soplada o airosa (*breathy voice* en inglés).<sup>79</sup> Ambos aspectos, si bien hacen que el sonido se aleje de lo que podría considerarse penetrante, no llegan a discutir las características de sobriedad y profundidad antes mencionadas.

Ahora, si bien me he referido constantemente el caso de “Vamos mujer” y al personaje masculino allí representado, los descriptores que he utilizado no son exclusivos de esta canción. Por el contrario, una revisión de otros ejemplos sugiere una insistencia en este tipo de vocalidad y contenido verbal en Quilapayún y en la Nueva Canción Chilena en general. Casos como Patricio Manns, Fernando Ugarte, Amerindios, Inti-Illimani, Quilmay y Tiempounuevo, entre otros, exhiben también una vocalidad sobria, profunda y penetrante. De este modo, aun cuando el vestuario vocal masculino utilizado en “Vamos mujer” podría corresponder, en un primer momento, a las necesidades propias de la representación del hablante lírico particular de la canción, la presencia de este mismo vestuario vocal en otros intertextos de la Nueva Canción supone que esta masculinidad vocal no queda solamente limitada a las exigencias propias de interpretación de un *personaje*. Por el contrario, este vestuario vocal masculino comienza a constituir parte fundamental de las *personas musicales* (según la terminología de Philip Auslander<sup>80</sup>) de buena parte de los artistas del movimiento. En este sentido, el personaje nunca llega a ser totalmente independiente de la persona musical. Si bien una misma persona musical puede llegar a encarnar diferentes hablantes líricos, estos están determinados por la persona musical. Así, el vestuario vocal, los tópicos habituales y la forma de tratarlos forman parte de la *performance* propia de la persona musical, la que tiende a mantener una relativa consistencia en la conformación de personajes particulares.<sup>81</sup> En esta perspectiva, uno de los aspectos comunes de las distintas personas musicales de la Nueva Canción Chilena sería el vestuario vocal masculino mencionado. Su recurrencia lo vuelve prácticamente un arquetipo.

### Palabras finales

La revisión de algunas propiedades físicas del sonido, su producción intencionada, la manera en que estos pueden llegar a ser escuchados y su relación con otros aspectos visuales y performáticos permiten sugerir que la Nueva Canción Chilena desarrolló cierto tipo de masculinidad vocal. Así, el movimiento no solo cantó a los hombres como sujetos centrales del proceso revolucionario, sino que

---

<sup>79</sup> Poéticamente, la voz soplada se produce por una glotis que no llega a cerrarse completamente, lo que permite la salida continua de un flujo de aire. Acústicamente, se caracteriza por presentar un menor contenido armónico en la zona superior de espectro y una mayor presencia de ruido justamente en la parte aguda del espectro.

<sup>80</sup> Auslander, “Musical Personae”.

<sup>81</sup> La idea de que las personas musicales mantengan una postura relativamente consistente en relación con la creación de personajes ha sido sugerida por Ana María Díaz-Pinto y Macarena Robledo-Thompson en su estudio sobre la *performance* del artista Bryant Myers. En esta misma línea, las autoras subrayan también la relevancia de los hablantes líricos de las canciones para la definición de la persona musical: “ciertas características poético-textuales de las letras compuestas nos ayudan a delimitar personajes dentro del universo simbólico de cada canción, lo que alimenta a la persona musical del artista”. Díaz-Pinto y Robledo-Thompson, “Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi flow”, 50–51.

el mismo llegó a encarnar en sus distintas personas musicales la masculinidad hegemónica de izquierda.

Ahora bien, el movimiento presenta claros ejemplos de construcciones de masculinidad alternativas. Uno de los casos más reconocibles es Rolando Alarcón, quien tanto en sus letras como en su forma de cantar se aleja de la masculinidad vocal profunda y sobria que he descrito en el apartado anterior: desde su intenso vibrato hasta su timbre rico en medios, pasando por su canto comparativamente más ornamentado. Podría señalarse, entonces, que el caso de Alarcón exhibe una masculinidad que varía con respecto a la norma establecida por la Nueva Canción Chilena

Sin embargo, estas masculinidades alternativas no dejaron de resultar, en ocasiones, problemáticas. En su estudio sobre la homofobia y la Nueva Canción Chilena, Party ha mostrado cómo los artistas masculinos que se desviaron de la masculinidad hegemónica de izquierda terminaron siendo sancionados social y artísticamente debido a su “afeminamiento” y su masculinidad “insuficiente”.<sup>82</sup> Esta sanción no solo se produjo a nivel de la sociedad en general, sino también al interior mismo del movimiento: músicos como Víctor Jara, Juan Capra, Héctor Pavez o el mismo Alarcón fueron rechazados, ridiculizados y atacados por quebrantar el ideal de masculinidad construido por la misma Nueva Canción.<sup>83</sup> El hecho de que estas masculinidades alternativas fueran particularmente sancionadas pone también de manifiesto cuán normativo resultó ser el movimiento con respecto a las construcciones de género.

La Nueva Canción Chilena ha sido uno de los movimientos musicales más importantes de toda América Latina, inspirando a generaciones de músicos y activistas durante décadas. En esta perspectiva, mediante el presente estudio se ha pretendido aportar a una mejor comprensión del movimiento al poner el acento en uno de sus aspectos todavía poco estudiados. Con este espíritu, la argumentación ha querido dirigirse hacia un entendimiento que tenga en cuenta que los ideales propios de la Nueva Canción, su búsqueda por representar a sectores sociales excluidos y la esperanza expresada por una vida mejor han estado manifiestamente atravesados por una masculinidad de izquierda que encontró también su propia forma de construirse y conservarse en el movimiento.

---

<sup>82</sup> Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”.

<sup>83</sup> Party, 54–56.

## Referencias

- Advis, Luis. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En *Clásicos de la música popular chilena, II. 1960-1973*, 29–41. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor / Universidad Católica de Chile, 2000.
- Alvarado, Isabel, y Verónica Guajardo. *Mantas y mantos. Cubrir para lucir*. Santiago: DIBAM, 2011.
- Auslander, Philip. "Musical Personae". *TDR: The Drama Review* 50, no 1 (2006): 100–119.
- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile: Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017.
- Becker, Guadalupe. "La performance femenina como evocación del tabú". *Resonancias. Revista de investigación musical* 28 (2011): 49–68.
- Bioletto, Natalia. "Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica". *Resonancias. Revista de investigación musical* 20, no 38 (2016): 11–35.
- Boff, Leonardo. *Cristianismo. Lo mínimo de lo mínimo*. Madrid: Trotta, 2013.
- . *Jesucristo el liberador. Ensayo de cristología crítica para nuestro tiempo*. Santander: Sal Terrae, 1985.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Cardenal, Ernesto. *La santidad de la revolución*. Salamanca: Sígueme, 1976.
- Carrasco, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Edición web. Santiago: RIL, 2003. <https://www.quilapayun.com/docs/LRYLElosorigenes.php>.
- Cavarero, Adriana. "The Vocal Body: Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body". *Qui Parle* 21, no 1 (2012): 71–83.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Consejo Episcopal Latinoamericano. "La justicia". En *II Conferencia general del Episcopado Latinoamericano. Documentos finales de Medellín*. Medellín, 1968.
- Díaz-Pinto, Ana María, y Macarena Robledo-Thompson. "'Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi flow': performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers". *Contrapulso* 3, no 2 (2021): 39–56.
- Facuse, Marisol, y Carolina Franch. "Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile". *Revista Chilena de Antropología* 39 (2019): 58–76.

Gilman, Claudia. “Ernst Guevara: soldado y soldador del mundo”. *Kamchatka* 6 (2015): 133–48.

Guerra, Cristián. “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”. En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 81–97. Santiago: Ceibo, 2014.

Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1979.

Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la Liberación. Perspectivas*. Salamanca: Sígueme, 1975.

Herrera, Silvia. “Entre la Nueva Canción y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Ignacio Ramos y Simón Palominos, 133–62. Santiago: LOM, 2018.

Karmy, Eileen. “Ecos de un tiempo distante. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno”. Tesis de máster, Universidad de Chile, 2011.

———, y Martín Farías, eds. *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014.

———, y Natália Schmiedecke. “Como se le habla a un hermano: la solidaridad hacia Cuba y Vietnam en la Nueva Canción Chilena (1967-1973)”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, no 108 (2020): 1–33.

Mamani, Ariel. “Una Nueva Canción para Trásandina: contactos y circulación entre Argentina y la Nueva Canción Chilena”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Ignacio Ramos y Simón Palominos, 303–26. Santiago: LOM, 2018.

Maravall, Javier. “Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)”. *Disertación*, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

McSherry, J. Patrice. *La Nueva Canción Chilena: el poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM, 2017.

Mendívil, Julio. “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. *El oído pensante* 1, no 2 (2013).

Messerschmidt, James, y Michael Messner. “Hegemonic, Nonhegemonic, and ‘New’ Masculinities”. En *Gender Reckonings. New Social Theory and Research*, editado por James Messerschmidt, Patricia Martin, Michael Messner y Raewyn Connell, 35–56. New York: New York University Press, 2018.

Pablo VI. “Constitución Pastoral *Gaudium et Spes* sobre la Iglesia en el mundo actual”. En *Concilio Vaticano II*. Vaticano, 1965.

Palominos, Simón, y Ignacio Ramos, eds. *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM, 2018.

Parra, Ángel. *Mi Nueva Canción Chilena: al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia, 2016.

Parra, Isabel. *El 'clan Parra', para mí, es inexistente. Entrevistada por Valentina Collao. The Clinic*, 2018. <https://www.theclinic.cl/2018/10/18/isabel-parra-el-clan-parra-para-mi-es-inexistente/>.

Party, Daniel. "Homofobia y la Nueva Canción Chilena". *El oído pensante* 7, no 2 (2019): 42–63.

Peña, Pilar. "¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena". En *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Farías Zúñiga, 177–138. Santiago: Ceibo, 2018.

Power, Margaret. *La mujer de derecha: el poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2008.

———. "La Unidad Popular y la masculinidad". *La ventana* 6 (1997): 250–70.

Rodríguez, Javier. "La madre del hombre nuevo se llama revolución... Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile." Tesis de máster, Universidad de Chile, 2011.

———. "Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)". En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 219–37. Santiago: Ceibo, 2014.

Rodríguez, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

Rojas, Pablo. "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de 'El hombre' de Rolando Alarcón". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33 (2020): 241–79.

Schmiedecke, Natália. "'Nuestra mejor contribución la hacemos cantando': a Nova Canção Chilena e a 'questão cultural' no Chile da Unidade Popular". Disertación, Universidad Estatal Paulista, 2017.

———. "'Tomemos la historia en nuestras manos': Utopía revolucionaria e música popular no Chile (1966-1973)". Tesis de máster, Universidad Estatal Paulista, 2013.

Siles, Juan Ignacio. *La guerrilla del Che y la narrativa boliviana*. La Paz: Plural, 1997.

Tagg, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Larchmont: Mass Media's Scholar's Press, 2013.

Torres, Rodrigo. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA, 1980.

Vidaurrázaga, Tamara. “¿El hombre nuevo?: Moral revolucionaria guevarista y militancia femenina. El caso del MIR”. *Nomadías* 15 (2012): 69–89.

Vilches, Diego. “Matrimonio y liberación sexual femenina en las revistas juveniles chilenas durante la Vía Chilena al Socialismo: 1970-1973”. *Revista Izquierdas* 50 (2021): 1–19.

Vilches, Freddy. “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana”. *Resonancias. Revista de investigación musical*, no 29 (2011): 41–55.

Rojas Sahurie, Pablo. “¿La voz del hombre nuevo?: Masculinidad y Nueva Canción Chilena.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 1 (2022): 1–20.