

FIGURAS DEL PADRE Y LA MADRE: PSICOANÁLISIS, GÉNERO Y AFECTOS FILIALES EN CANCIONES POPULARES

FATHER AND MOTHER FIGURES: PSYCHOANALYSIS, GENDER, AND FILIAL AFFECTIONS IN POPULAR SONGS

Lorena Valdebenito
Universidad Alberto Hurtado
*Chile**

RESUMEN

Este artículo aborda la relación entre música popular, género y afectos filiales con el fin de dar a conocer el modo en que la canción como objeto artístico, por un lado, habilita la construcción de universos simbólicos en torno a diversos problemas sociales y culturales. Y, por otro, cómo a partir de los elementos sonoros y musicales presentes en la performance grabada de la canción como objeto material, se construyen diversas tramas sensibles expresadas en enunciaciones y performatividades afectivas. Por medio del análisis musical, sonoro, vocal y lírico de un grupo de canciones, desde el plano denotativo y connotativo, se demuestra cómo se produce una tensión en torno a los modelos culturalmente construidos sobre las relaciones afectivas entre padres, madres, hijos e hijas. La base teórica se aborda desde los cruces entre género, feminismos, masculinidades, infancia y psicoanálisis con una visión renovada y crítica respecto de la teoría psicoanalítica tradicional.

Palabras clave: Padre, madre, afecto filial, psicoanálisis, canción popular.

ABSTRACT

This paper addresses the relationship between popular music, gender, and filial affections whose purpose is to make known the way in which the song as an artistic object, on the one hand, enables the construction of symbolic universes around various social and cultural problems. And, on the other hand, it is exposed how, from the sound and musical elements present in the recorded performance of the song as a material object, various sensitive plots are constructed expressed in enunciations and affective performativities. Through the musical, sound, voice, and lyrical analysis of a group of songs, from the denotative and connotative level, it is demonstrated how a tension is produced around the culturally constructed models of emotional relationships between fathers, mothers, sons, and daughters. The theoretical basis is approached from the intersections between gender, feminisms, masculinities, childhood, and psychoanalysis with a renewed and critical vision regarding traditional psychoanalytic theory.

Key Words: Father, mother, filial affection, psychoanalyses, popular song.

* Recibido el 12/07/2024 y aceptado el 22/07/2024 Correo electrónico: lvaldebe@uahurtado.cl. ORCID: 0000-0003-4193-2528, Dra. en Musicología.

I. Introducción

Este trabajo tiene como propósito comunicar parte de los resultados de un estudio musicológico realizado en el marco de un proyecto de investigación sobre la relación entre canciones populares, afectos y representación de masculinidades en músicos chilenos¹.

El objetivo de este artículo es comprender cómo son evocados, expresados y performados diferentes afectos filiales por medio del análisis (musical/vocal/lírico) de un grupo de canciones populares grabadas. Esto, con el fin de poner en tensión la dualidad socialmente construida sobre lo femenino/masculino en función de los afectos².

De acuerdo con la formación del corpus de análisis, este estudio se acota a la dimensión *Afectividad filial masculina* y a la subdimensión *familia*. Se analizan cuatro canciones de músicos del Canto Nuevo en Chile³ que presentan temáticas relacionadas con los afectos filiales en torno a la figura del *padre*, la *madre* e *hijos/as*⁴.

Por un lado, las nociones sobre el padre, la madre y los/as hijos/as en las canciones, son comprendidas desde un ideario psicoanalítico, como figuras fundantes, que aportan información sobre cómo se construyen los vínculos filiales a nivel social y cultural⁵. Y, por otro lado, la narrativa de las canciones evoca conceptos provenientes del psicoanálisis, demostrando cómo se representan las relaciones filiales individualizadas en personas reales y/o personas/personajes musicales⁶, sobre quienes las/los músicos y letristas describen situaciones afectivas vividas, imaginadas y/o recreadas.

De Certeau, en su aproximación sobre la historia y el psicoanálisis, considera que el afecto (*affekt*), anteriormente denominado *pasiones*, “después de haber sido consideradas por las teorías médicas o filosóficas antiguas (hasta Spinoza, Locke o Hume)” como determinantes para la organización de la vida social, fueron “olvidadas por la economía productivista del siglo XIX, o arrojadas al dominio de la *literatura* (...) este retorno, se efectúa en la obra de Freud, por la vía indirecta del inconsciente”⁷.

¹ Se trata del proyecto FONDECYT Iniciación N° 11200872. “Música, cuerpo y afectividad: Un relato musicológico sobre representación de masculinidades en canciones populares (1960-2014)”. La investigación se realizó a partir de un corpus de alrededor de 45 canciones populares chilenas. La elección del corpus de las 45 canciones chilenas con temáticas afectivas, creadas y/o interpretadas por cantautores (Música de tradición o campesina/Nueva Canción Chilena/Canto Nuevo/Cantautores actuales) tuvo como propósito central estudiar la representación de masculinidades y su relación con los afectos. Las temáticas afectivas se organizaron en tres grandes categorías y sus subcategorías. I. Afectividad filial masculina: vejez, familia. II. Afectividad tierna masculina: Amorosa, Infantil y Paternal. III. Afectividad fraternal masculina: Amistad hombres/mujeres y Amistad hombre/hombres.

² Hérietier, François (2007). **Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Bourdieu, Pierre (2019). **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama; Jablonka, Ivan (2020). **Hombres justos. Del patriarcado a las nuevas masculinidades**, Barcelona: Anagrama.

³ Por un tema de delimitación teórica y conceptual, en este trabajo no se trabaja de forma específica la dimensión política del Canto Nuevo de acuerdo con las canciones del corpus de análisis.

⁴ Parte de este trabajo fue presentado como avance de investigación en el V Congreso ARLAC/IMS, Universidad Internacional de Andalucía, Jaén, España, 20-22 de abril de 2022.

⁵ Guyomard, Dominique (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación**. Santiago de Chile; Catalonia. Tubert, Silvia. (Ed). (1997). **Figuras del padre**. Madrid: Cátedra.

⁶ Moore, Allan (2012). **Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song**. New York: Routledge. Auslander, Philip. (2006). “Musical personae”, *The Drama Review*, 50(1), pp. 100-119.

⁷ De Certeau, Michel (2007). **Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción**. México D. F. Universidad Iberoamericana, p. 51.

Desde un punto de vista musicológico podemos decir que el texto lírico de las canciones en este trabajo resulta central como dominio expresivo. Por lo que se trata de un canal de comunicación que funciona de forma sonora en/con la música, siendo el complejo simultáneo de la voz/sonido/palabra/música un dispositivo de expresión afectiva, no como texto lingüístico aislado, es decir, cuando desde una noción ontológica de la música se ha considerado “el texto lingüístico como un elemento extramusical”⁸ sino de forma integrada. Es así como la canción grabada y su materialidad, al mismo tiempo en que comunica afectos desde el texto/voz, produce conocimiento sobre ellos, siendo relevante, no tanto qué son los afectos, sino lo que hacen y producen⁹.

En las canciones —junto con la dimensión musical/sonora/vocal/lírica que transcurre como un complejo simultáneo— encontramos experiencias afectivas que evocan representaciones del universo de lo inconsciente. Estas son expresadas emotivamente mediante los recursos del discurso musical (ritmo, melodía, armonía y textual, dinámica, agógica, forma), donde la voz/sonido/palabra/música opera dentro de un sistema de símbolos y significados culturalmente construidos con la posibilidad de ser interpretados.

Con relación al corpus de análisis, como se aprecia en el esquema sobre *vínculos filiales afectivos* (Figura 1), este surge de la sistematización y levantamiento de dimensiones y subdimensiones sobre temáticas filiales afectivas, a partir de la revisión de un corpus de alrededor de 45 canciones populares chilenas¹⁰. El *esquema* se comprende como un mapa o trayectoria definida en función de tipos de relaciones filiales y cómo aparecen diferentes modos de vivir los afectos en diálogo con el psicoanálisis, considerando que la evocación en las canciones alude a temáticas sobre lo inconsciente, y, a un conjunto de prescripciones afectivas filiales social y culturalmente establecidas¹¹.

Como se puede ver en el esquema, la primera relación entre la figura del *padre* y la *hija* se aborda en la canción “María Belén y yo”¹² de Eduardo Peralta en alusión a su propia hija de cinco años que quiere casarse con él, que como señala Sergio Sauvalle, el cantautor “se ríe de los complejos de Edipo y Electra, le entrega una fórmula feliz, y de paso da una explicación, para afrontar la separación de sus padres”¹³. Mientras en la relación con la *hija* se evidencia el complejo de Electra; en la relación de la figura del *padre* con el *hijo*, expresada en la canción “Este niño Vicente”¹⁴ el mismo cantautor, expone un tópico de filiación paterna y al mismo tiempo aborda el vínculo fraterno de hermano/hermana. En la siguiente canción, “El patio de Simón”¹⁵, se aborda la relación entre la figura del *padre* y la *madre*, siendo ambos, parte del fenómeno de filiación del hijo. Por último, se analiza la relación de la figura

⁸ Rojas, Pablo (2021). “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”, *Resonancias*, 25(48), p. 65. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.4>

⁹ Labanyi, Lo (2010). “Doing things: Emotion, affect and materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 11(3-4), pp. 224-233. DOI: 10.1080/14636204.2010.538244

¹⁰ Valdebenito, Lorena (2023). “Música, voz y afectos: ternuras masculinas en canciones populares chilenas”, *Revista Musical Chilena*, 77(239), pp. 114-139.

¹¹ Ahmed, Sara (2019). **La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría**. Buenos Aires: Caja Negra.

¹² Peralta, Eduardo (1999). “María Belén y yo”. **Trova Libre**, (CD). Santiago de Chile: Leutun. Proyecto financiado por FONDART.

¹³ Sauvalle, Sergio (2000). “Trova libre. Eduardo Peralta”, *Revista Musical Chilena*, 54(193), p. 116.

¹⁴ Peralta, Eduardo (1999). “Este niño Vicente”. **Trova Libre**, (CD).

¹⁵ González, Sergio y González, Mariela (1983). “En el patio de Simón”. **Ha llegado carta** de Congreso. (Casete). Santiago de Chile: EMI-103495-32c 262-440428.

de la *madre* y el *hijo* en la canción “Tuve un sueño mamá”¹⁶ de Sergio (Tilo) González/Nicanor Parra, donde se exponen los tópicos de neurosis de guerra y regresión infantil. Temáticas que serán abordadas con profundidad en los análisis.

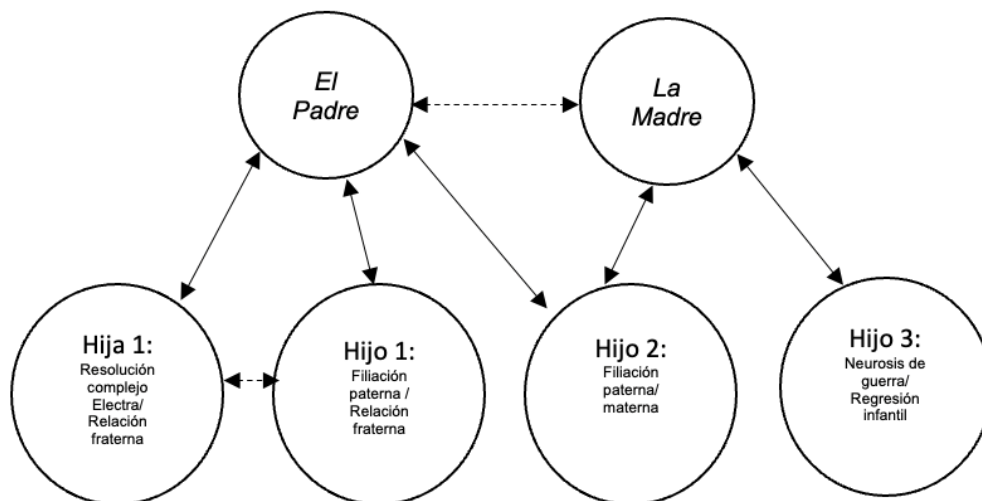


Figura 1: Esquema sobre vínculos filiales afectivos

En este trabajo se espera lograr una conversación musicológica multifocal —estética, sonora/musical y teórica— a través de un recorrido por diversos aspectos relacionados con el afecto filial que darán cuenta de conceptos acerca de la infancia, el género y el psicoanálisis ya sea de forma explícita e implícita.

El análisis de las canciones será abordado desde dos niveles en un sentido amplio. El primer nivel tiene relación con el proceso de semiosis presente en la música como discurso en términos “denotativos”. Este es en cuanto a la música y su posibilidad de interpretación sobre lo que representa el *signo* (sonido), pero también al *objeto* (idea explícita sobre ese sonido) y al *interpretante* (sentido emotivo, afectivo sobre el sonido), en diálogo con el segundo nivel. Este es el lenguaje mismo en su sentido “connotativo”¹⁷ en base a la apelación del sentido lingüístico, como lo comprende el autor a partir de una aplicación de la semiótica piercieana a la musicología.

Luego, en un sentido específico ambos procesos de semiosis tienen en común lo afectivo como elemento transversal con diferentes ámbitos analíticos a nivel sonoro/musical/lírico (ritmo, melodía, armonía, agógica, dinámica, voz, entre otros). Por las temáticas evocadas en las canciones, el análisis se basa teóricamente en conceptos del

¹⁶ González, Sergio y Nicanor Parra (1991). Tuve un sueño mamá. **Pichanga profecías a falta de ecuaciones. Antipoemas de Nicanor Parra** de Congreso. (CD). Santiago de Chile: Alerce-CDA 0165.

¹⁷ Tagg, Philip (2013). **Music’s Meanings. A modern musicology for non-musos**. Nueva York: The Mass Media Music Scholars’ Press, pp. 160-164.

psicoanálisis de Sigmund Freud¹⁸ y la psicología analítica de Carl Gustav Jung¹⁹. Si bien la perspectiva del estudio se asume desde la tradición del psicoanálisis, debido a la distancia temporal de ambos autores junto con la perspectiva de género presente en la investigación, fundamentamos y complementamos el marco teórico/conceptual desde la crítica que diferentes autoras feministas han realizado al psicoanálisis, tales como: Luce Irigaray²⁰ desde el feminismo de la diferencia francés y su crítica al psicoanálisis de Lacan; las feministas de la corriente psicoanalítica: Dominique Guyomard²¹, Silvia Turbet²² y Juliet Mitchell²³. Así también, Iván Jablonka²⁴ historiador francés, junto a Pierre Bourdieu²⁵ aportan una visión crítica sobre las teorías de género en el marco de los estudios de las masculinidades.

II. La figura del *padre* y la *hija*: el complejo de Electra / La figura del *padre* y el *hijo*: la filiación paterna

Freud, rastrea en la etnología resquicios sobre el comportamiento de la cultura humana estableciendo como referente tres acciones aberrantes que serían de carácter primordial y al mismo tiempo prohibitivas: el asesinato, el incesto y la antropofagia. Su visión evolutiva sobre el ser humano es concordante con las ideas de la época en que vivió, considerando que casi cuatro décadas antes de que escribiera *Tótem y Tabú* había surgido con fuerza la teoría de la evolución de Charles Darwin en 1859.

Freud, en *Tótem y Tabú* considera que la vida anímica de los “salvajes y los semisalvajes” es “un estado previo bien conservado de nuestro propio desarrollo”, donde “si esa premisa es correcta” se podría hacer una comparación entre la “*psicología de los pueblos naturales*, tal como lo enseña la etnología, con la psicología del neurótico”²⁶.

¹⁸ Freud, Sigmund (1996). “El significado de los sueños”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Altaya, pp. 108-168 Freud, Sigmund (2011). **Tres ensayos sobre la teoría sexual**. Barcelona: Brontes. Freud, Sigmund (1988). “Los dos principios de funcionamiento mental”. **Sigmund Freud. Obras Completas**. Vol. VIII, Ensayos XLVI-LXI. Buenos Aires: Hyspamerica, pp. 1638-1642. Freud, Sigmund (2015). **Tótem y Tabú**. Buenos Aires: Amorrortu. Freud, Sigmund (2019). **El yo y el ello**. Madrid: Alianza. Freud, Sigmund (1996). “Teorías sexuales de los niños”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Altaya, pp. 469-487. Freud, Sigmund (1996). “La organización genital infantil”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Altaya, pp. 487-493. Freud, Sigmund. (1917). “Duelo y melancolía”. **Sigmund Freud. Obra Completa**. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 235-276. Freud, Sigmund (1987). **Psicoanálisis del arte**. Madrid: Alianza Editorial. Sigmund, Freud (1988). “Sobre la sexualidad femenina”. **Sigmund Freud. Obra Completa**. Vol. XVII. Buenos Aires: Hyspamerica, pp. 3077-3089. Freud, Sigmund (1991). “Moisés y la religión monoteísta”. **Sigmund Freud. Obra Completa**. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 7-127.

¹⁹ Jung, Carl (2011). **Freud y el psicoanálisis**. Obra Completa Vol. IV. Madrid: Trotta. Jung, Carl (2015). **Arquetipos e inconsciente colectivo**. Buenos Aires: Paidós. Jung, Carl (2012). **Símbolos de transformación. Análisis del preludio a una esquizofrenia**. Obra Completa. Vol. V. Madrid: Trotta.

²⁰ Irigaray, Luce (2007). **Espéculo de la otra mujer**. Madrid: Akal.

²¹ Guyomard, Dominique (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación**. Santiago de Chile: Catalonia.

²² Tubert, Silvia. (Ed.) (1997). **Figuras del padre**. Madrid: Cátedra.

²³ Mitchell, Juliet (1982). **Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres**. Barcelona: Anagrama.

²⁴ Jablonka, Ivan (2020). **Hombres justos. Del patriarcado a las nuevas masculinidades**. Barcelona: Anagrama.

²⁵ Bourdieu, Pierre (2019). **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama.

²⁶ Freud (2015). **Tótem y Tabú...**, p. 39

Buscar en las culturas antiguas el origen de un tipo de comportamiento universal fue uno de los puntos de partida en Freud para desarrollar la teoría del psicoanálisis. Bajo este fundamento cobró sentido revisar las significaciones colectivas de elementos totémicos, donde el tótem en sí, es “el antepasado de la estirpe, pero además su espíritu guardián y auxiliador que le envía oráculos”²⁷. Y el tabú, “se expresa (...) esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta *horror sagrado*, equivaldría en muchos casos al sentido del tabú”²⁸. Podríamos decir que en Chile, se ha construido una noción de tabú sobre las tres aberraciones señaladas —el asesinato, el incesto y la antropofagia— teniendo en cuenta su carácter prohibitivo, siendo conductas penalizadas por ley como lo señala el Código Penal de Chile²⁹. En este sentido, el incesto como fenómeno social y antropológico tiene su correlato en la preservación de la estructura familiar tanto a nivel parental como biológico³⁰.

Una forma de dar respuesta al problema de los límites sobre la interpretación de las representaciones y los mitos del pasado remoto para comprender lo que se considera construido, *versus* lo que se considera como parte de una esencia, es la que se propone desde el intercambio de bienes simbólicos, sus estrategias de reproducción y lo inconsciente. Como señala Bourdieu, cuando “la sociología genética del inconsciente sexual” se prolonga de forma lógica “en el análisis de las estructuras de los universos sociales, donde ese inconsciente se arraiga y se reproduce”³¹.

Los principales espacios educativos donde se plasman las formas de reproducción simbólica son la familia, la iglesia y la escuela, cuando “remite toda la ética humana a las influencias de la educación”³². De modo que las expresiones artísticas como parte del campo social, son un ejemplo por medio del cual se llevan a cabo diversas formas de reproducción simbólica, siendo en muchos casos dialogantes con las experiencias personales, como lo propone Freud en su psicoanálisis del arte³³.

La canción “María Belén y yo”³⁴ del cantautor Eduardo Peralta, dedicada a su hija, es un ejemplo sobre cómo se expone el tema del incesto en las relaciones familiares.

Por un lado, existe el complejo de Edipo, que desde el psicoanálisis es considerado como uno de los más importantes para definir la estructura psíquica de los sujetos. Según Freud “en todas nuestras formulaciones sobre dicho complejo” este “únicamente puede

²⁷ Freud (2015). *Totem y Tabú*..., p. 40.

²⁸ Freud (2015). *Totem y Tabú*..., p. 59.

²⁹ **Código Penal de Chile**, sobre el incesto, Artículo 375. **Código Penal de Chile**, sobre el homicidio, Artículo 391. Si bien en el **Código Penal de Chile**, se contemplaba una penalización por antropofagia, esta era un tanto ambigua, por lo que, a raíz de la una noticia sobre un supuesto caso de antropofagia en Chile, desde el senado se propone actualizar la tipificación del delito y aumentar la pena. Ver artículo: “Tras denuncia de canibalismo diputados piden aumentar penas de cárcel para antropofagia”, Gutiérrez, Horacio (2024). Tras denuncia de canibalismo diputados piden aumentar penas de cárcel para la antropofagia. *El desconcierto* (miércoles 3 de abril, 2024). <https://eldesconcierto.cl/2024/04/03/tras-denuncia-de-canibalismo-diputados-piden-aumentar-penas-de-carcel-para-la-antropofagia>. Ver estado de tramitación en: Boletín N° 16666-07

³⁰ Ver perspectiva crítica sobre la noción del incesto y los sesgos androcéntricos y homosociales vinculados con esta práctica. Meler, Irene (2006). “El incesto. Investigaciones en psicología”, *Revista el Instituto de Psicología Universidad de Buenos Aires*, 11(2), pp. 55-77.

³¹ Bourdieu (2019). **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, p. 130.

³² Reich, Wilhelm (2016). **Materialismo histórico y psicoanálisis**. Santiago de Chile: Ediciones Papel Calco, p. 26.

³³ Freud (1987). **Psicoanálisis del arte**..., pp. 1-304.

³⁴ Peralta (1999). “María Belén y yo”. Trova Libre, (CD).

aplicarse, en sentido estricto, al niño del sexo masculino”³⁵. Se trata de un complejo asociado a “un conjunto de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto de sus padres”. De forma positiva, desea la “muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto”. De forma negativa, “se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto”³⁶. Por otro lado, Jung, elabora un concepto propio al que llama complejo de Electra³⁷, para referirse a un fenómeno similar al de Edipo pero que se aplica solamente al caso femenino. Su idea es “buscar una simetría en los dos sexos, *mutatis mutandi*, de la actitud con respecto a los padres”³⁸.

Conviene aclarar que, Jung, para diferenciarse del psicoanálisis de Freud, usa el concepto de “*psicología analítica*, que amplía el campo de la *psicología profunda*, al cual pertenece el psicoanálisis” (...) “reservando el término *psicoanálisis* exclusivamente para el *método* de Freud”³⁹. Bajo este marco, una de las tantas diferencias que Jung tiene con Freud⁴⁰, es su visión no reductiva de la sexualidad en los procesos físicos y psíquicos del ser humano. Por ello, su propuesta es liberar “la teoría psicoanalítica de la perspectiva exclusivamente sexual” y en su lugar espera introducir una visión energética amplia, donde lo sexual es sólo una parte de esa energía o “libido”, que él define como “energía vital”⁴¹.

La canción “María Belén y yo”, se vincula con la perspectiva freudiana acerca del incesto, cuando en ella se narra una situación de vergüenza e incomodidad individual y social debido al deseo de la pequeña María Belén de casarse con su padre. Pero también alude al *complejo de Electra* propuesto por Carl Jung cuando vemos que la canción da cuenta de cómo “se desarrolla la específica inclinación” afectiva —no necesariamente sexual— de la niña “hacia el padre” y aunque no aparece de forma explícita en el caso de esta canción en particular, en el *complejo de Electra* se suele desarrollar “la correspondiente actitud celosa hacia la madre”⁴².

La canción “María Belén y yo”, es estrófica. Se compone de siete estrofas con una estructura de una cuarteta por cada estrofa. Está escrita en octosílabos, en tonalidad de Re Mayor. Eduardo Peralta, se atreve a exponer un tema complejo como lo es el incesto, sin embargo, lo enfrenta con cierta naturalidad, humor e ironía como veremos.

³⁵ Freud (1988). “Sobre la sexualidad femenina”. **Sigmund Freud. Obra Completa...**, p. 3079.

³⁶ Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (2006). “Complejo de Edipo”. **Diccionario de Psicoanálisis**, Buenos Aires: Paidós, pp. 61-62.

³⁷ Complejo con el que Freud no está de acuerdo como señala: “tenemos razón en rechazar el término de *complejo de Electra*, que tiende a destacar la analogía de la situación en ambos sexos” pues, para el caso de la mujer operaría “el complejo de la castración (...) el que plasma el carácter de la mujer como ente social” Freud (1988). “Sobre la sexualidad femenina”. **Freud (1988). Obra Completa...**, pp. 3079-3080, que por cierto, es discutido y criticado por las feministas Irigaray, Luce (2007) **Espéculo de la otra mujer...**; Lonzi, Carla (2019). **Escupamos sobre Hegel y otros escritos**. Madrid: Tinta y limón; Muraro, Luisa (1994). **El orden simbólico de la madre**. Madrid: horas y HORAS, por su perspectiva patriarcal y dominante en desmedro de las mujeres y el género femenino en sus amplios significados y experiencias culturales.

³⁸ Laplanche y Pontalis (2006). “Complejo de Electra”. **Diccionario de Psicoanálisis...** p. 66.

³⁹ Galán, Enrique (2011). “Introducción a la edición española”. **Jung, Carl, Freud y el psicoanálisis. Obra Completa**, Vol. IV. Madrid: Trotta, pp. 9-35.

⁴⁰ Ver diferencias entre el *psicoanálisis* de Freud y la *psicología analítica* de Jung en la obra Jung (2011) **Freud y el psicoanálisis**.

⁴¹ Jung (2011). **Freud y el psicoanálisis...**, p. 233.

⁴² Jung (2011). **Freud y el psicoanálisis...**, p. 150.

La elección armónica en modo mayor demuestra que la intención de Peralta es abordar un tema complejo con un tipo de tonalidad significada por las convenciones musicales como afectivamente alegre⁴³, teniendo además un tempo animado, recurso que le otorga un carácter ágil y distendido a la canción.

María Belén y yo

Eduardo Peralta

♩ = 95

D A Bm E Em A7

Des-de tus tier - nos cin-co a - ños, mi pe-que - ña Ma-ría Be-lén,

5 D Ebdim A F# Bm E A A7

que me pre-gun-tes no es ex - tra - ño, mas co-mo res - pon-der-te bien.

9 D Bm C#m F# Bm E Em A7

Al-gu-no po-dría a - som-brar - se de tu dul - ce cu-rio-si dad,

13 D Bm C#m F# B7 E A A7

pre-gun - tas si pue-de ca - sar - se u - na hi - ja con su pa - pá.

Imagen 1: Canción “María Belén y yo” cc. 1-16⁴⁴

Vemos que todas las frases de la canción concluyen con acordes con séptima, logrando con este recurso armónico la construcción progresiva de un texto lírico que se enmarca dentro de una estructura sonora/argumental interrogativa, cuyos recursos vocales son usados de forma natural y relajada.

La noción de persona musical es un concepto usado por Auslander para definir los distintos niveles de performatividad que los músicos logran en tanto personas y personajes, cuando “todo tipo de músicos (es decir, cantantes, instrumentistas, directores) de todos los géneros (clásica, jazz, rock, etc.) representan personas en sus interpretaciones”⁴⁵. En

⁴³ Desde el texto musical se asocia la tristeza con las tonalidades menores, y a la alegría con las tonalidades mayores de acuerdo como ha sido significada desde la tradición de la música occidental. En sus inicios, con la tradición griega se consideraba una correspondencia entre un ethos y un estado emotivo, cf., Fubini, Enrico. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. Y más tarde el barroco, a través de la teoría de los afectos, los modos mayores, la consonancia, los registros agudos y el tempo rápido se asociaban con la alegría; y los modos menores, la disonancia, los registros graves y el tempo lento, con la tristeza, cf., con Alsina, Pep (1997). *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Graó.

⁴⁴ Todas las transcripciones musicales fueron realizadas por Alejandro Cordero y revisadas por la autora.

⁴⁵ Auslander, Philip (2006). “Musical personae”. *The Drama Review*, 50(1), pp. 100-119. “That all kinds of musicians (i.e., singers, instrumentalists, conductors) in all genres (i.e., classical, jazz, rock, etc.) enact personae

complemento con la idea anterior, Moore, considera que existen tres niveles en los que se presenta la noción de persona en las canciones populares: como performer, persona y protagonista, los que “son siempre identificables, aunque la relación no es necesariamente evidente”⁴⁶. Estos tres estatus de la persona musical, permiten abordar el análisis de las personas y personajes de un modo integrador dependiendo de las funciones que estos van teniendo en la canción.

En este sentido, la persona musical construida como la figura del padre, deja en manos del obispo —e incluso del papa en otra versión de la canción⁴⁷— en su calidad de autoridad eclesiástica, la sanción moral acerca del deseo de la figura de la hija, junto con las consecuencias del hecho en términos sociales y culturales. Aquí “se puede hablar de una conciencia moral del tabú y, tras su violación, de una conciencia de culpa (*Schuldbewusstsein*). La conciencia moral del tabú es probablemente la forma más antigua en que hallamos el fenómeno de la conciencia moral”⁴⁸.

La persona del *padre* —que, en el texto lírico coincide con la experiencia del padre real— responde a la figura de la hija, María Belén, que hay dos posibilidades: ambas entrarían en conflicto a raíz de la tensión que se produce entre la conciencia moral y la conciencia de culpa. No obstante, la vocalidad de Eduardo Peralta, es performada en tono de burla hacia la autoridad eclesiástica. Frente a la primera opción, es decir, si la unión matrimonial entre padre e hija fuera posible, tal respuesta —sostiene la persona del *padre*— podría provocar un “escándalo nacional”, ya que, continúa: Mi obispo va a gritar ¡Incesto! / Eso va contra la moral. Tanto en la exclamación “¡Incesto!”, como “Eso va contra la moral”, en términos de sonoridad vocal, se plasma una sensación de asombro u horror al mismo tiempo en que tiene un tono irónico. Esto se produce cuando al decir “¡Incesto!” la vocal “e” (e) que debiera ser pronunciada de forma semicerrada, se hace de forma totalmente cerrada, casi como una “u” (u). Y cuando dice: “Eso va contra la moral”, la “o” (o) que debiera ser pronunciada de forma semicerrada, también se pronuncia de forma totalmente cerrada.

María Belén y yo

The image shows a musical score for the song "María Belén y yo". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts at measure 17 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 24. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated above the staff.

17 D A Bm E Em A7
Si yo te di-go: "Por su-pues-to", ha-brá es-can-da-lo na-cio-nal.

21 D Ebdim A F# Bm E A A7
Mi-o-bis-po va a gri-tar: "In-ces-to, e-so va con-tra la mo-ral"

Imagen 2: Canción “María Belén y yo” cc. 17-24

in their performances” (Traducción propia). Citado de Auslander, Philip (2004). “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), pp. 1–14.

⁴⁶ Moore, Allan (2012). **Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song**..., p. 181. “These three levels of *performer*, *persona* and *protagonist*, are always identifiable, although the relationship between them is not necessarily self-evident.” (Traducción propia)

⁴⁷ Tremendo Luis Fica (2020). *Eduardo Peralta, Vía Streaming, canción: María Belén y yo* https://www.youtube.com/watch?v=fsoXsW03tgE&ab_channel=TremendoLuisFica.

⁴⁸ Freud (2015). **Tótem y Tabú**..., p. 15.

Y la segunda posibilidad es explicada a partir del vínculo “de pareja” que de todas maneras existe, pero dejando claro que sería un vínculo de pareja de padre e hija: Tú y yo somos linda pareja / De la que orgulloso estoy / Pareja sólida formamos / Sin pergaminos ni disfraz / Con tu mamá nos separamos / Pero tú y yo nunca jamás. El leve *rallentando* con el apoyo en la consonante alveolar oclusiva⁴⁹ “d” en la frase “**D**e la que orgulloso estoy” carga la enunciación vocal de un sentimiento de alegría transmitida hacia la hija. Luego, en la frase: “Con tu mamá nos separamos”, la duración de dos tiempos en la sílaba “mos” junto con la apoyatura ascendente que coincide en el acorde de Fa#m, dotan la enunciación de un sentimiento nostálgico.

María Belén y yo

The image shows a musical score for the song "María Belén y yo". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts at measure 33 and contains the lyrics "Pa-re - ja so - li - da for - ma - mos_ sin per-ga-mi - nos sin_ dis-fraz_". The chords above the staff are D, A, Bm, E, Em, and A7. The second staff starts at measure 37 and contains the lyrics "Con tu ma-má nos_ se - pa - ra - mos, pe-ro tú y yo_ nun-ca ja - más_". The chords above the staff are D, Ebdim, A, F#, Bm, E, A, and A7. The music is written in a treble clef with a 2/4 time signature.

Imagen 3: Canción “María Belén y yo” cc. 33-40

Aquí aparece la figura de la *madre*, que en su condición de expareja del *padre*, ya no sería un obstáculo para la formación de la “sólida pareja”, claramente no matrimonial, sino de padre e hija, cuyo vínculo “sin pergaminos, ni disfraz” se decreta como eterno e incondicional.

En la sexta estrofa de la canción, aparece un vínculo entre el *padre*, la *hija* y el *hermano*, cuando el padre señala: Mientras me tomas de la mano / Te confieso de corazón / Que como a ti / Amo a tu hermano / Y él también tiene su canción.

Con esta aclaración, el *padre* pareciera reforzar la idea de que se trata ante todo de un amor filial hacia ambos hijos, sin embargo, en la última estrofa se reitera y refuerza la idea de que: Pareja sólida formamos / Sin pergaminos ni disfraz / Con tu mamá nos separamos / Pero tú y yo nunca jamás, situando la relación *padre e hija* en un plano afectivo superior respecto de la relación entre *padre e hijo*. La canción a la que hace referencia Peralta en “María Belén y yo”, es “Este niño Vicente” dedicada a su hijo, ambas se encuentran en el mismo álbum⁵⁰.

Existe una diferencia sobre cómo es descrito el vínculo afectivo entre el *padre* y la *hija* y entre el *padre* y el *hijo*. En “María Belén y yo”, se habla de una relación un tanto

⁴⁹ Consonante alveolar indica que es articulada por la punta plana de la lengua contra los alveolos dentarios. Y oclusiva, indica que es producida obstruyendo el aire del tracto vocal. Según el **Alfabeto Fonético Internacional** IPA (2020). https://lacolmenatecnologica.com/wp-content/uploads/2020/12/AFI_grafico_2020_es.pdf

⁵⁰ Peralta (1999). “María Belén y yo” y “Este niño Vicente”. **Trova Libre**, (CD).

horizontal, al declarar que en definitiva son una pareja, y en este sentido la relación se presenta mucho más cercana que en la canción hacia el *hijo*. Aun cuando la canción en su texto lírico tiene un carácter amoroso y tierno, como por ejemplo, cuando la figura del *padre* señala que: Este niño de morado / Que me ha recordado / Como ser feliz, cuando el *padre* llama a Vicente como a “este niño” se evidencia una relación marcada por la verticalidad de la relación padre e hijo. En una reseña sobre la canción se señala que: “el padre profundo aflora en *Este niño Vicente*, canción dedicada a su hijo” empleando “una poesía ágil y directa de la ternura del padre que ama, con una apuesta musical que recuerda a Serrat”⁵¹.

La canción “Este niño Vicente” está en 5/4, tiene una forma binaria. La sección A está en la tonalidad de Mi menor y la sección B, en Mi Mayor. Esta bimodalidad es coherente con la expresividad vocal/lírica. En primer lugar, la voz afectiva del *padre* se expresa en el gesto de filiación, que implica dotar al hijo de su condición de hijo/a.

La filiación se vuelve compleja pues la paternidad no se vive de un modo unívoco sino llena de paradojas y contradicciones, ya que según Bauman: “con la nueva fragilidad de las estructuras familiares (...) la pertenencia a un linaje familiar particular se convierte en uno de los indefinibles en nuestra modernidad líquida y la filiación se transforma para cada vez más personas en una cuestión de elección de tipo *revocable*”⁵². Por ejemplo, cuando “las alegrías de la paternidad vienen en un solo y mismo paquete con los sinsabores del autosacrificio y el temor a peligros desconocidos”⁵³. O, cuando se describe que “la paternidad es situacional, por eso incluso un hombre puede ser padre de uno de sus hijos y no de otros”⁵⁴.

Más allá de las paradojas filiales, junto con las luces y sombras producto de cómo se viven las paternidades asociadas a los afectos, la decisión de ser el *padre* de un *hijo*, en términos musicales, ocurre con el deseo de darle ese estatus de *hijo* a través del acto performativo de escribir una canción (que transcurre en el complejo simultáneo de voz (sonido)/palabra/música) específicamente para él, donde exprese de forma afectiva el estatus de *padre*, demostrando con ello una tipo de performatividad afectiva⁵⁵.

Para ejemplificar la enunciación afectiva, vemos que la sección B inicia con el texto luminoso cuando suenan los acordes de Mi7-LaM-SiM-Sol#m-Do#m-Fa#m-SiM-MiM. La expresión del afecto tierno se comporta con una sonoridad vocal que connota agilidad y avidez, en diálogo con el *tempo* animado de la canción.

⁵¹ Sauvalle, Sergio (2000). “Trova libre. Eduardo Peralta...” pp. 116-117.

⁵² Bauman, Zygmunt (2013). **Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 63.

⁵³ Bauman (2013). **Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos...**, p. 65.

⁵⁴ Lutereau, Luciano (2020). **El fin de la masculinidad. Cómo amar en el siglo XXI**. Buenos Aires: Paidós, p. 169.

⁵⁵ Di Giorgi-Fonseca, Luz (2017). “Performatividad y afectos”. *Cuestiones de Filosofía*, 3(21), pp. 107-132. DOI; <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7711>

Este niño Vicente

Eduardo Peralta

Sección B

17 E7 A B G#m
8 A - be - jas y ma - ri - po - sas lle - gan pre - su - ro - sas a po - le - ni - zar.

21 C#m F#m B E
8 Tu co - ra - zon - ci - ta - ler - ta con la puer - ta - bier - ta ya de par en par.

25 E7 Am D7 G
8 Las es - tre - llas u - na a u - na se a - pa - gan, la lu - na pier - de cla - ri - dad

Imagen 4: Canción “Este niño Vicente” cc. 17-28.

La figura del *padre* le desea a Vicente, además, buenos augurios en la vida, con una especial preocupación por su educación. Se establece una relación entre las golondrinas representadas como guías espirituales en su calidad de madrinas durante el momento de la comunión, pero también como guías de un viaje simbólico al Coliseo y el Partenón que representan la sabiduría de Roma y Grecia, respetivamente. Lugares considerados como la síntesis de la “alta” cultura occidental, logrando el acompañamiento hacia espacios que han sido vinculados con el saber patriarcal perpetuado a través de la entrega de bienes simbólicos⁵⁶. Pero también del conocimiento y cultura local, cuando “este niño Vicente”, va aprender: De la mano de Gabriela / Y Pablo en la escuela / Vas a conocer / Los números, las palabras / Como abracadabras / Del amanecer, a través de la secuencia armónica de: Mim- ReM-DoM-Sol/Si-Lam-Fa#M-SiM-Lam-Mim-Fa#M-Si7.

III. Figuras del *padre* y la *madre*: filiación paterna/materna

La canción “En el patio de Simón” se encuentra en el quinto trabajo discográfico del grupo Congreso titulado *Ha llegado carta*⁵⁷, producido en formato de casete. La canción es en sí un gesto afectivo que funciona como símbolo de filiación materna/paterna, considerando que fue creada por los músicos Mariela González y Sergio González a raíz del nacimiento de su hijo Simón González.

En primer lugar, como en el caso de “Este niño Vicente”, en el acto de la elaboración de la canción se evidencia un fenómeno de performatividad afectiva, es decir, la creación pasa a ser un *acto* ofrecido afectivamente a otro, bajo unas normas o prescripciones afectivas⁵⁸ que operan como referentes a nivel social y colectivo. Para Di Georgi-Fonseca, la performatividad de los afectos consiste “en la configuración afectiva que se da a partir de los

⁵⁶ Bourdieu (2019). *La dominación masculina...*, pp. 1-186.

⁵⁷ González, Sergio y Mariela González (1983). “En el patio de Simón”. *Ha llegado carta*, de Congreso. (Casete). Santiago de Chile: EMI-103495-32c 262-440428

⁵⁸ Ahmed (2019). *La promesa de la felicidad...*, pp. 1-464.

marcos de inteligibilidad que mantienen y reproducen formas de percibir el encuentro con los otros, en especial con la diferencia”, por lo tanto “los afectos dan cuenta de cómo me conciben otros y cómo me concibo a mí mismo”⁵⁹. Y en segundo lugar, esa configuración afectiva, a su vez da cuenta de las características y condiciones en que operan los afectos según el tipo de vínculo, en este caso el de filiación paterna/materna⁶⁰.

El fenómeno de filiación paterna y materna tiene dos acepciones: una jurídica y otra antropológica y cultural. La jurídica, implica que las/los niños se consideran realmente hijas/hijos, mediante el reconocimiento voluntario que hace el padre, la madre o ambos sobre los/as hijos⁶¹.

El componente jurídico de la filiación podría resultar obvio, puesto que en la vida moderna a través de este ordenamiento se ha asumido que los vínculos se resuelven de forma natural, mediante las relaciones de parentesco en diálogo con las prescripciones legales. Sin embargo, la filiación materna/paterna, relacionada con el ámbito antropológico y cultural es más compleja, pues, involucra un conjunto de aspectos simbólicos relacionados con lo afectivo que intervienen en la formación de la estructura psíquica de las personas, cuestión que a su vez afecta las relaciones afectivas que se establecen con otros/as, a través de lo que podríamos llamar *cadena filial afectiva*⁶². Este concepto se vincula con los procesos de educación afectiva basada en modelos sobre las relaciones y formas de expresar el afecto entre padres, madres, hijos e hijas, etc., cuyos modelos van a incidir en cómo ellas/ellos a su vez, se van a relacionar y entregar afecto a otras personas. Para ilustrar este aspecto, desde el psicoanálisis se establece que: “la relación madre-hijo (a), vinculada al registro materno, es creadora de un femenino posible de ser transmitido”⁶³.

Por su parte, en cuanto a la relación padre-hijo, en un sentido estrictamente masculino, desde el intercambio de “bienes simbólicos”, históricamente se ha consagrado un mecanismo de jerarquía para justificar el modelo de familia “basada en la autoridad del padre”⁶⁴.

En mitos de la antigüedad griega y judía⁶⁵ se puede apreciar la importancia del *padre* como figura que otorga el estatus de filiación a los/as hijos, invisibilizando la figura femenina como participante de este proceso parental.

⁵⁹ Di Giorgi-Fonseca (2017). “Performatividad y afectos” ..., p. 115.

⁶⁰ Valdebenito, Lorena (2019). “La subversión musical de Erik Satie a través del pensamiento cínico”, *Revista Musical Chilena*, 73(231), pp. 98-119.

⁶¹ **Código Civil de Chile** (1998). *Filiación*, Ley N° 19.585.

⁶² Este concepto fue expuesto en la conferencia “Educación musical, género y afectividad” a través de ejemplos musicales en diálogo con una propuesta sobre la didáctica de la canción, presentado en Szczaranski, Clara, Patricio Abarca, Lorena Rivera, Lorena Valdebenito, Karina Jara, Giulana Sánchez, Carolina Arancibia y Fátima Gómez (2021). Encuentro Virtual de Didáctica de la Música 2021: Primera Jornada. Universidad Mayor <https://www.youtube.com/watch?v=fn0MAzpAyEc> el Encuentro Virtual de Didáctica de la Música.

⁶³ Guyomard (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación**..., p. 19.

⁶⁴ Bourdieu (2019). **La dominación masculina**..., p. 108.

⁶⁵ Silvia Tubet, recoge la interpretación de la feminista Nicole Loraux, antropóloga, estudiosa de la cultura helénica con perspectiva de género sobre cómo “el proyecto político ateniense aspiraba a la constitución de un espacio cívico en el que el niño se definía desde su nacimiento como ciudadano, lo que exigía relegar a un segundo plano el origen materno, reprimido por la metáfora de la patria”, por otra parte, “si Adán fue creado en el mito fundante de la civilización judeo-cristiana, por un Dios masculino, sin la intervención de ningún principio femenino, Eva al ser modelada por Jehová a partir de una costilla de Adán, resulta ser doblemente una criatura del hombre” Tubert, Silvia (Ed.) (1997). **Figuras del padre**..., pp. 50-51.

Desde una visión feminista de la antropología, Héritier habla de una apropiación de lo femenino por parte de lo masculino, cuando “los hombres consideran a las mujeres como un *recurso* que les pertenece para poder reproducirse”, este principio de instrumentalización corporal está marcado por un fenómeno de jerarquización de las categorías sexo/género, sin embargo, “aún cuando esa relación existe desde tiempos inmemoriales” esto no quiere decir que será siempre así, agrega la autora: “pues las condiciones de las que dependía su instauración ya no son las mismas”⁶⁶.

Como una forma de dislocar estas asociaciones jerárquicas de lo masculino/femenino como categorías en su estatus fundacional, resulta ilustrativo el breve monólogo: “Entonces fue cuando le preguntaron” realizado por una niño/a, en el álbum *Pichanga. Profecías a falta de ecuaciones*⁶⁷. La pieza está acompañada por un violoncello que, con la calidez de su timbre y el motivo melódico que acompaña la declamación del niño/a, aporta sensibilidad al relato:

Entonces fue cuando le preguntaron,
Si se acordaba de nuestro Señor Jesucristo.
-Las preguntas de ustedes- respondió el Padre Eterno.
-Por muy viejo que esté, ¿cómo no me voy a acordar?
-Un hijo único no se olvida tan fácilmente.
¿No le hubiera gustado tener una niña?
-Y al Padre Eterno se le cayeron las lágrimas⁶⁸.

La canción “En el patio de Simón” es un ejemplo en el que las jerarquías femenino/masculino se funden a través de una entrega afectiva posibilitada por la música, donde se fusiona la potencia del vínculo materno/paterno, siendo además un hecho coincidente el que ambos padres tengan el mismo apellido, razón por la cual la jerarquía que designa el linaje parental masculino desaparece volviéndose indiferenciada⁶⁹.

⁶⁶ Hérítier, François (2007). **Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía...** p. 116. Esta apropiación se advierte en la “interpretación de los embarazos de los dioses griegos propuesta por Devereux: generalmente se trata de pseudoembarazos mediante los cuales los dioses se apropian de los niños que previamente engendraron sus esposas o amantes” Tubert, Silvia (Ed.) (1997). **Figuras del padre...**, p. 51.

⁶⁷ González, Sergio y Nicanor Parra (1991). “Tuve un sueño mamá”. **Pichanga profecías a falta de ecuaciones. Antipoemas de Nicanor Parra** de Congreso. (CD). Santiago de Chile: Alerce-CDA 0165.

⁶⁸ Este monólogo, creado por Nicanor Parra, es interesante porque demuestra una abierta crítica al modelo de dominación patriarcal. Modelo que desde el psicoanálisis explica el origen de las formas religiosas, específicamente en el texto *Moisés y la religión monoteísta* de Freud. Ver en Freud, Sigmund (1991) “Moisés y la religión monoteísta” ... pp. 7-127. Sobre esto, Belinsky señala que no solamente se recuerda al Dios judeocristiano como sinónimo del padre fundacional, sino que en realidad este, adquiere un sentido de disputa jerárquica en las figuras de Dios Padre y Dios Hijo (más allá de las discusiones teológicas acerca de la naturaleza humana/divina del Hijo) al momento de la formación de las dos religiones más importantes de occidente: “en este sentido, se entiende que para Freud (...) el movimiento culmine con la emergencia del cristianismo y el conflicto entre éste, como religión del Hijo, y el judaísmo, como religión del Padre” Belinsky, Jorge. “Arquitectura de un mito moderno”. Tubert, (1997) **Figuras del padre...**, pp. 63-93.

⁶⁹ En Chile, esto fue modificado por la Ley 21.334 del Código Civil, norma que hace posible tanto el cambio del primer apellido paterno por el materno, como que los padres decidan qué apellido se consigna como primero al momento del nacimiento de los/as hijos. Ver en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1159523> Esta apropiación se advierte en la “interpretación de los embarazos de los dioses griegos propuesta por Devereux: generalmente se trata de pseudoembarazos mediante los cuales los dioses se apropian de los niños que previamente engendraron sus esposas o amantes”, Tubert (1997). **Figuras del padre...**, p. 51.

La canción tiene una estructura binaria que presenta la siguiente secuencia (Introducción) A-A1-B1-A1-A2-B2-b (C sección instrumental)-(D1sección instrumental)-(D2 sección instrumental).

En términos estilísticos, “En el patio de Simón”, puede ser considerada como una canción de cuna por su métrica en ritmo ternario de 3/4, pero también por la simpleza en la armonía en Do M, con la sola alternancia de los acordes I y IV, y, una línea melódica también simple que se desarrolla principalmente por grados conjuntos, acompañada por una guitarra acústica arpegiada.

En el patio de Simón

Sergio González y
Mariela González

A1

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 125. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 with a C chord and contains the lyrics 'Jue - ga, jue - ga en el vue - lo de un go - rrión.' The second staff starts at measure 6 with an F chord and contains the lyrics 'Vue - la, vue - la'. The third staff starts at measure 11 with an F chord and contains the lyrics 'en el pa - tío de Si - món.' Chord markings C and F are placed above the staves at various points.

Imagen 5: Canción “En el patio de Simón” cc. 1-15

El texto lírico también es simple, refiriendo a la infancia descrita con la susurrante y suave voz de Sergio González cuando posiciona el juego como eje central del texto, usando la analogía con el vuelo de un ave, que con el uso de *glissandos* le otorga un sentido nostálgico a su expresión vocal, cuando luego describe el patio como lugar de juego por excelencia, donde todo es libre: el sueño, el viento. También es descrita la ropa que usa el niño (que es Simón) como lo es el overol, en la sección B1, cuando aparece la voz de Mariela, con un sonido agudo, muy suave y difuso, ejecutando las notas Do y La, con *glissandos* que se difuminan con la llegada de la siguiente sección.

En la sección A2 aparece el símbolo del girar del carrusel, la metáfora de la bicicleta de cartón, con la enunciación afectiva: “Gira, gira bicicleta de cartón / En la vuelta interminable del amor” reforzando este decir afectivo con la línea melódica de una guitarra eléctrica con un sonido ligado mediante el uso de la cápsula de volumen, otorgando una atmósfera relajada y etérea, para culminar con una reflexión sobre la fugacidad de la vida.

En el patio de Simón

Sergio González y
Mariela González

B1

16 C F
Sue - ña, sue - ña li - bre - men - te

21 C F C
con el vien - to trans - pa - ren - te en tu o - ve - rol.

Imagen 6: Canción “En el patio de Simón” cc. 16-25

Simón describe cómo fue su experiencia cuando tocó por primera vez la canción “En el patio de Simón” junto a Congreso, cuyo relato se conecta de forma inevitable con su memoria afectiva:

Siento muchas cosas, muchos recuerdos, es muy emocionante, cuando la toqué por primera vez con ellos, fue muy bonito, porque yo estaba más chico y tengo recuerdos de mi casa (...) “la infancia, de mi hermana (...) tres años menor, con ella vivimos todo en ese patio (...) el patio lo recordamos como algo único, que nos fue acompañando al momento en que íbamos creciendo”⁷⁰.

La sección C, de carácter instrumental, comienza con un cambio en la agógica, que inicia con la aparición de una flauta travesa, un piano eléctrico y la guitarra eléctrica que toman protagonismo al ejecutar de forma alternada un breve motivo melódico. Por último, la parte D, se encuentra marcada por un nuevo cambio de agógica, en la que se hace más patente aún la superposición del plano sonoro de niños jugando que se había incorporado en la sección C.

La última sección (D) es coronada entonces con el sonido típico de “dar cuerda” a un juguete denominado en la carátula del casete *Ha llegado carta* como “perrito de juguete: Simón”. Sobre este particular sonido, Simón, recuerda: “Ese sonido (...) es un monito a cuerda que generaba ese ritmo que se escucha en esa parte final (...) todavía existe, todavía funciona”⁷¹. El vínculo entre afecto/materialidad se encuentra mediada por la memoria emotiva sobre la experiencia del juego infantil y su correspondiente objeto, siendo esta una “función llena de sentido”, cuando “todo juego significa algo”⁷². Tal significado es capturado e incluido en la canción como testimonio sonoro/afectivo y activador de memoria.

Resulta interesante el concepto de temporalidad en el psicoanálisis, el que se comprende como un espacio no lineal; más bien fragmentado, en diálogo con la historia de vida de las personas, cuya base es la infancia a partir de cómo son creados, aprendidos y

⁷⁰ González, Simón (2018). “Intervención musical y testimonial de Simón González”. *El patio de Simón*, Masterclass Musicaustral. https://www.youtube.com/watch?v=bbES_P3tTtA&ab_channel=Musicaustral.

⁷¹ González (2018). “Intervención musical y testimonial de Simón González” ...

⁷² Huizinga, Johan (1990). **Homo Ludens**. Madrid: Alianza, p. 12.

replicados los vínculos filiales afectivos. En este sentido, “en cualquier momento de la existencia de una persona, ésta está viviendo y expresando en palabras, actos y síntomas, la historia de su vida: un niño de tres años tiene un pasado que vive en su presente, igual que un octogenario”, continua la autora, “y esto se repite en diferentes formas a lo largo de toda su vida sobre la tierra... o, más bien, en sus días en la cultura humana”⁷³.

Sobre la noción temporal en relación con la infancia de Simón, su historia de vida y lo que le produce la canción siendo adulto, recuerda: “esas emociones, esos recuerdos que solo genera esa añoranza de un tiempo atrás en que no había preocupación alguna, que todo era jugar en el patio, todo era mucho más limpio, más atemporal”⁷⁴, recuerdos evocativos de una reciprocidad afectiva sobre el imaginario de infancia proyectado por sus padres a través de la canción dedicada a él.

IV. La figura de la madre: neurosis de guerra y regresión infantil

La canción “Tuve un sueño mamá” se encuentra en el décimo tercer disco de Congreso, *Pichanga: profecías a falta de ecuaciones*⁷⁵. El álbum fue creado especialmente para la “Convención sobre los Derechos del Niño”⁷⁶ en conjunto con Nicanor Parra, cuyo trabajo lírico fue realizado íntegramente por el anti-poeta y la música fue creada por Sergio “Tilo” González, excepto “Injusticia más grande no hay” que fue escrita en co-autoría con Jaime Vivanco. Como se señala en una entrevista sobre el proceso de creación colaborativa: “Parra no fue un mero colaborador que se limitó a entregar algunas letras (...) Nicanor trabajó directamente con la banda (...) es curioso porque hay algunas canciones que no están en su literatura editada, sino que solo para la canción”⁷⁷. A partir del tópico de la canción “Tuve un sueño mamá” se puede establecer una relación entre la infancia, la fantasía y el mundo onírico, pues, el contenido lírico de la canción llama la atención, ya sea si es que se significa como un verso relatado en forma de sueño, o como un sueño descrito en forma de verso, e igualmente, si es real o imaginario. De acuerdo con lo anterior, de esto se trata el arte de hacer canciones, de comunicar a partir de un juego de fantasía creativa que, mediante símbolos, imágenes, metáforas, sonidos, performance, entre otros, se habilita la expresión no literal de lo que se quiere comunicar.

Bajo este entendido, se espera valorar el gesto estético lírico, musical/sonoro que evoca diferentes conceptos del psicoanálisis reflejados de forma secuencial en la canción “Tuve un sueño mamá”. En primer lugar, cuando la canción presenta la exposición del *sueño con la figura de la madre*; en segundo lugar, en la *descripción de la relación afectiva con la madre* y en tercer lugar, en el *miedo a dejar de ser niño*.

⁷³ Mitchell, Juliet (1982). **Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres...**p. 31

⁷⁴ González (2018). “Intervención musical y testimonial de Simón González” ...

⁷⁵ González, Sergio y Nicanor Parra (1991). “Tuve un sueño mamá”. **Pichanga profecías a falta de ecuaciones. Antipoemas de Nicanor Parra.**

⁷⁶ Además del trabajo colaborativo entre Congreso y Nicanor Parra, el proyecto contempló como co-relato de las canciones, obras de carácter pictórico realizadas por el artista Carlos Maturana (Bororo) (1953). “El lanzamiento oficial se realizó el 10 de diciembre de 1992 en la Plaza de Armas de Santiago. En una gran pantalla proyectaron las pinturas de Bororo y la banda presentó Pichanga con un concierto gratuito junto al antipoeta en el frontis de la Municipalidad” Ver en Jofré, Alejandro y Garrido, Mónica (2018). “Antipoesía y fusión: la pichanga de Nicanor Parra y Congreso”, *La Tercera* (viernes 15 de junio, 2018).

<https://www.latercera.com/culto/2020/05/26/antipoesia-y-fusion-la-pichanga-de-nicanor-parra-y-congreso/>.

⁷⁷ Jofré, Alejandro y Mónica Garrido (2018). “Antipoesía y fusión: la pichanga de Nicanor Parra y Congreso”.

Antes de iniciar el análisis de la canción, es pertinente revisar algunos conceptos relacionados con el fenómeno del sueño y la figura de la *madre*.

Es conocido el vínculo que existe entre el mundo de los sueños y Sigmund Freud. Podríamos decir que, en términos genéricos se expresa a través de su clásico libro *El significado de los sueños*⁷⁸. Y en términos específicos, se manifiesta en la importancia que Freud le otorga a los sueños, siendo éstos considerados como un mecanismo natural de liberación de aquellos aspectos que son reprimidos de forma involuntaria y que se encuentran en el plano inconsciente de la psiquis. Freud, basándose en investigaciones realizadas por diferentes científicos y sus propias experiencias, estima que: “las múltiples analogías de la vida onírica con los más diversos estados psicopatológicos de la vida despierta han sido acertadamente indicadas por numerosos investigadores médicos”⁷⁹. Para Freud, los sueños son “una especie de *sustitutivos* de una serie de pensamientos (...) significativos y revestidos de afecto”⁸⁰.

Es así como través de los sueños, los deseos reprimidos pueden aparecer sin que exista conflicto con el *yo*, que representa una parte de lo consciente. Ni tampoco con el *súper yo*, que representa el sentido de culpa frente a las normas morales y en definitiva lo que sería un tipo de freno a dichas normas, momento onírico en que el *ello* se expresa de forma libre⁸¹.

Como señalamos, el primer ámbito de la canción “Tuve un sueño mamá”, se manifiesta en la exposición de un *sueño con la figura de la madre* expresada por un niño que en el mismo sueño después se transforma en adulto.

Para profundizar en la temática del sueño, resulta interesante destacar la diferencia que Guyomard, establece entre la figura de *la madre* y *lo materno*. Para esta autora psicoanalista feminista, *la madre* da cuenta de una relación producida por “ese momento real que es el alumbramiento”, mientras que “*lo materno* no es solamente una madre y un hijo”: ¡Remite a toda una historia! Historia de deseos, conscientes e inconscientes, y de identificaciones. (...) Lo materno es un registro psíquico que es necesario considerar en su consistencia específica, diferenciándolo de lo que es una madre”⁸².

Ser madre, involucra poseer un conjunto de características afectivas que son determinantes en la conformación de la estructura psíquica de los seres humanos. Culturalmente ha habido una tendencia a considerar la función afectiva de *la madre* y *lo materno* en base a atributos esenciales, es decir, siempre bondadosa, cariñosa, amante, tolerante e incondicional, entre otros atributos benignos. Sin embargo, estos son más bien ideales posibles con los que la cultura patriarcal ha identificado a la figura de la mujer —en términos genéricos— y a *la madre* y *lo materno* en términos específicos, para un propósito funcional al hombre y la sociedad; espacio en el que históricamente se ha replicado un tipo de orden masculino fundamentado en el sistema sexo/género.

Históricamente la cultura patriarcal ha tenido una base faló-logo-céntrica, sustentada en un pensamiento y lógicas masculinas, que según Irigaray⁸³ sólo ha reconocido a la mujer desde una relación especular, viéndose el sujeto masculino así mismo como hombre, en la mujer y no viendo a la mujer como *Otro/a*-diferente a él, tanto desde el pensamiento como

⁷⁸ Freud, Sigmund (1996). “El significado de los sueños”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**.

⁷⁹ Freud (1996). “El significado de los sueños” ..., pp. 115-116.

⁸⁰ Freud (1996). “El significado de los sueños” ..., p. 112.

⁸¹ Freud (2019). **El yo y el ello**..., pp. 1-128.

⁸² Guyomard, Dominique (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación**..., p. 18.

⁸³ Irigaray, Luce. (2007). **Espéculo de la otra mujer**. Madrid: Akal.

desde el cuerpo. Irigaray, propone en cambio que la mujer, a partir de una profunda reflexión sobre su intelecto y su cuerpo, se libere de esa imposición y sometimiento patriarcal desde otro *orden simbólico* -criticando dicha base patriarcal propuesta por Lacan y por Freud en Lacan- concibiendo más bien a una mujer que “reabra caminos en un (todavía) logos que la connota como castrada, en particular y sobre todo de palabras, proscrita (...) salvo como prostituta al servicio de la ideología dominante”⁸⁴.

Su condición de prostituta, *al servicio de la ideología dominante*, implica que sólo desde allí es desde donde cobra relevancia la sexualidad femenina y no desde otras formas de ser mujer sexuada, lo cual distorsiona, entrapa y reduce el sentido de lo femenino.

Luego, el énfasis de la castración, *sobre todo de palabras*, da cuenta de la importancia que tiene el lenguaje como sistema de orden signifiante, que, tanto en sus modos enunciativos como performativos, pone en evidencia un claro fenómeno de fijación masculina que consiste en explicar a la mujer desde aquello que le falta para ser hombre; el falo, símbolo de la pulsión de vida en su fase inicial. Sin embargo, bajo la misma lógica de interpretación freudiana masculina, se puede aplicar que aquello que al hombre le falta para ser mujer, en términos físicos es: un útero y dos pechos, símbolos de la pulsión de vida en su fase de gestación y sobrevivencia nutricional, que en definitiva, hacen posible la continuidad de la existencia. Por lo tanto, Irigaray invita a descentrar el énfasis en la relación especular hombre-mujer *como hombre*, para centrarse en la *diferencia*, donde no hay dos o más —considerando las diversidades de género— sino unos y Otros/as diferentes.

Desde la psicología analítica se sostiene que así como existe el arquetipo de la “madre amante”, también existe el arquetipo de la “madre terrible”⁸⁵. Ambas madres poseen componentes afectivos opuestos. En este sentido, los rasgos de la *madre amante* como los de la *madre terrible*⁸⁶, junto con lo *materno*, como registro psíquico —según Guyomard— en ambos casos estas madres contribuyen a la formación psicológica de los hijos/as, ya sea de forma virtuosa o maliciosa; o ambas, dependiendo además de cómo operan los procesos de identificación y resolución de conflictos materno/paterno que deben superar los individuos a lo largo de la infancia para transformarse en adultos. Es así como la madre personal *amante/terrible*, o el comportamiento de ambas en una misma figura materna, aparecen, a su vez, representadas junto a lo *materno*. En esta línea, la autora sostiene que:

⁸⁴ Irigaray (2007). *Espéculo de la otra mujer*..., p. 127.

⁸⁵ La relación entre infancia/madre y formación psíquica es explicada por Jung, de la siguiente forma: “todos esos efectos de la madre sobre la psique infantil pintados por la literatura no provienen meramente de la madre personal, sino más bien del arquetipo proyectado sobre la madre, el cual da un fondo mitológico a ésta y le presta de ese modo autoridad y numinosidad”. Cabe destacar la diferencia que hace Jung entre la “madre personal” y “el arquetipo proyectado sobre la madre” para comprender “los efectos etiológicos traumáticos de la madre” tanto aquellos que “corresponden a particularidades del carácter o actitudes realmente existentes en la madre personal” de aquellos “que sólo aparentemente le pertenecen, ya que son casos de proyecciones de tipo fantástico (es decir arquetípico) efectuadas por el niño” Jung, Carl (2015). *Arquetipos e inconsciente colectivo*..., pp. 91-92.

⁸⁶ Jung sostiene que la madre terrible aparece en “las creaciones claramente mitológicas, tal como ocurre con frecuencia en las fobias infantiles, en las que la madre aparece como animal, bruja, fantasma, devorada por hombres, hermafrodita y otras cosas semejantes” Jung, Carl (2015). *Arquetipos e inconsciente colectivo*..., p. 93. Cabe destacar el énfasis de estas significaciones colectivas sobre estos personajes femeninos que aun hoy están presentes, considerando la crítica que los feminismos hacen sobre sus efectos en la conformación de las identidades de género.

La madre tierna (¡una modalidad de madre!) transmite a su hijo una herencia humanizante: ¡Ya no estamos en la horda salvaje! (...) diferenciar la ternura de lo sexual -para una madre y un padre- permite separar, en el registro de lo materno, lo que es estructurante narcísicamente de lo que sería traumático, incluso perverso⁸⁷.

Desde el psicoanálisis, una resolución no favorable de los complejos relacionados con las figuras del *padre* y la *madre* podría desencadenar en diferentes manifestaciones neuróticas, hasta importantes cuadros de desintegración psíquica⁸⁸, pues como señala una autora que revisita el psicoanálisis desde el género: “una madre sometida a lo pulsional no destetado (...) puede llegar a ser perversa en su vínculo con su hijo, si no renuncia al goce de este vínculo”⁸⁹.

En términos musicales, la canción “Tuve un sueño mamá” está en 4/4, en tonalidad de SolM, con una modulación a LaM, en la sección D, desde el cc. 31-38. La estructura de la canción se desarrolla en base a: (Introducción)-A-A'-a-B (Interludio)-A-C-(breve parte instrumental)-A-C-D.

La introducción se destaca por una secuencia rítmica de una cuartina seguida por una negra junto a una base rítmica en estilo reggae. Cabe destacar que el texto lírico de carácter dramático contrasta con el ritmo alegre y animado de la canción.

Sobre el primer momento en la sección A, cuando se describe el *sueño con la figura de la madre*, el relato comienza así: “Tuve un sueño mamá, soñé que había pasado mucho tiempo / Estallaba una guerra y los hombres se mataban unos a otros”. Vemos que la voz del hijo, performada por Francisco Sazo, comienza relatando un sueño a la madre. Un sueño que resulta particularmente interesante por su temática sobre la guerra y muerte cc. 1-7.

Tuve un sueño mamá

Sección A: *sueño con la figura de la madre y descripción de la relación afectiva con la madre.*

A

♩ = 85

G D G D G D

Tu-ve un sue - ño ma-má, so-ñé que ha-bí-a pa-sa-do mu - cho tiem - po.

4

G D G D G D

Que es-ta - lla - ba u - na gue - rra y que los hom-bres se ma - ta

⁸⁷ Guyomard, Dominique (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación...**, p. 169.

⁸⁸ Según Jung (2011). “Freud ha señalado que la relación afectiva del niño con los padres, y especialmente con el padre, tiene un significado decisivo para el contenido de la posterior neurosis. La relación con los padres, de hecho, es el cauce infantil *par excellence* al que refluye la libido de la vida ulterior cuando topa con dificultades; se activan así nuevamente los contenidos anímicos de la infancia olvidados desde hacía mucho” p. 283.

⁸⁹ Guyomard (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación...**, p. 169.

7 G D G D G D
— ba u - nos a o - tros. Y yo e - ra u - no de e -
10 G D-3 Em D-3
- llos y que vol - ví a es - ta ca - sa con las ma - nos ro - jas de san -
12 Em D-3 Em D
- gre y te en - con - tra - ba he - cha u - na vie - ji - ra, y es - te jar - dín ya no e - ra jar - dín,

Imagen 7-8: Canción “Tuve un sueño mamá” cc. 1-13.

La sección en que se lleva a cabo la *descripción de la relación afectiva con la madre*, (cc. 9-13) la voz en la persona del hijo continúa: “Y yo era uno de ellos y volvía a esta casa / con las manos rojas de sangre y te encontraba hecha una viejita / Y este jardín / Y este jardín, era una lápida de cemento / y el puscate (sic), ni los pajaritos y los árboles ya no estaban ahí”. La afectividad se manifiesta en la confesión que la figura del hijo hace a la madre acerca de la guerra sangrienta en la que se ve implicado, como también cuando le cuenta que él es uno de los que mataba a otros hombres, siendo el asesinato, parte de la trilogía de actos aberrantes, junto con el incesto y la antropofagia de acuerdo con Freud⁹⁰.

En el psicoanálisis existe lo que se llama *neurosis de guerra* cuya temática de estudio surge a partir de los efectos que dejó la primera guerra mundial. El texto de Parra, en la canción “Tuve un sueño mamá” describe una situación de guerra, siendo importante destacar que la voz lírica tal vez encuentra vestigios en su propia experiencia. Primero, como alguien que vivió los efectos de la II Guerra Mundial. Y segundo, como quien comienza a mostrar preocupación por una posible III Guerra Mundial producto de los efectos que el sistema capitalista deja en el ecosistema como lo expresa en sus *Ecopoemas*⁹¹, que luego incluye en el texto *Poesía Política*⁹². Es así como, según el autor “Parra, perturbado por la alarmante situación de degradación ambiental de nuestro planeta, se aproxima poética, académica y militantemente a la *ecología profunda*”⁹³.

Un texto referente de época sobre la línea de investigación que estudia la *neurosis de guerra* es *The Psycho-Analysis And The War Neuroses*, de Abraham, K., S. Ferenczi, Freud, S., E. Jones y E. Simmel publicado en 1921, en el marco del V Congreso de Psicoanálisis celebrado en Budapest en 1918. En la introducción de este trabajo, Freud, señala que: “algunos de los factores, como el origen psicogenético de los síntomas, el significado de impulsos inconscientes (...)” entre otros, “habían sido descubiertos y descritos operando en tiempos de paz” pero “fueron encontrados también en las neurosis de guerra”. Las *neurosis de guerra* “deben ser consideradas como neurosis traumáticas” y se diferencian de las

⁹⁰ Freud (2015). *Totem y Tabú*..., p. 59.

⁹¹ Parra, Nicanor (1982). *Ecopoemas*. Valparaíso: Gráfica Marginal

⁹² Parra, Nicanor (2023). *Poesía Política*. Santiago de Chile: Ediciones UDP. Cabe destacar el contexto político de la dictadura cívico-militar en el que se comprende la publicación de estos poemas.

⁹³ Araya, Juan (2008). “Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecopoiesis”. *Estudios Filológicos*, 43, pp. 9-18.

neurosis desarrolladas en tiempos de paz, porque su “existencia ha sido posible o promovida a través de un conflicto del ego”⁹⁴.

Entonces, la canción “Tuve un sueño mamá”, recrea una situación traumática provocada por una experiencia de guerra que lleva a la persona musical creada en la canción como “performer” en la voz de Sazo, y, como “protagonista”⁹⁵ en la voz lírica de Parra, a refugiarse en la madre. Para Freud: “Las neurosis traumáticas dan claros indicios de que tienen en su base una fijación al momento del accidente traumático. Estos enfermos repiten regularmente en sus sueños la situación traumática”⁹⁶, modo en que se comporta la persona musical en la canción.

Otro aspecto relevante es la importancia que cobra la casa de origen de la figura del hijo en la canción, es decir, el espacio físico que representa a la propia madre; la casa como vientre materno. Por un lado, los místicos consideran “el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado”. Por otro lado, para los psicoanalistas, existe “una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (vida humana)”⁹⁷. Para Jung:

El arca (cofretillo, cajón, barril, barco, etc.) es una analogía del cuerpo materno, al igual que el mar en el que el Sol se hunde para renacer. Lo que se hincha en la madre puede también significar lo que la vence y da muerte. La preparación del fuego es un acto consciente *par excellence* y, por ello, da muerte, al estado oscuro de ligazón a la madre⁹⁸.

Volver a la casa de la madre después de una guerra sangrienta, tras matar a otros hombres, con las “manos rojas de sangre”, demuestra la existencia de un trauma. El efecto de ese retorno en el relato del sueño consiste en dar un paso regresivo a la infancia. Momento que hace alusión a la etapa infantil cuando aún no se ha superado el conflicto que implica la definición del yo.

La preocupación del hijo en el sueño surge cuando se da cuenta que la casa no es la misma, y tampoco el jardín, pues ya no existe y en su lugar hay una lápida de cemento. Estos elementos modificados sobre la casa, representan una sensación de inestabilidad emocional y afectiva, sobre todo al constatar que, además su madre también ha cambiado, pues la ve “hecha una viejita”, cuando en realidad espera encontrar lo que simbólicamente sería una madre joven que pudiera acogerlo afectivamente como a un niño. Sobre este fenómeno, se entiende que “con el principio de realidad quedó dissociada una cierta actividad mental que permanecía libre de toda confrontación con la realidad y sometida exclusivamente al principio del placer”. El autor continúa “esta actividad es el fantasear, que ya se inicia en los juegos infantiles” y posteriormente aparece en los “sueños diurnos abandonando la dependencia de los objetos reales”⁹⁹.

El principio de placer se pone de manifiesto cuando figura del hijo busca ese cobijo materno que le recuerda “la ternura de este tiempo psíquico (...)”, el de “una protección del

⁹⁴ Freud (1921). “Introducción”. **The Psychoanalysis and The War Neurose...**, p. 7.

⁹⁵ Moore, Allan. (2012). **Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song**. New York: Routledge, p. 181.

⁹⁶ Freud, Sigmund (1917). “Duelo y melancolía”. **Sigmund Freud. Obra Completa...**, p. 251.

⁹⁷ Cirlot, Eduardo (2006). “Casa”. **Diccionario de los símbolos**. Madrid: Siruela, p. 127.

⁹⁸ Jung (2015). **Arquetipos e inconsciente colectivo...**, p. 239.

⁹⁹ Freud, Sigmund (1988). “Los dos principios de funcionamiento mental”. **Sigmund Freud. Obras Completas...** p. 1640.

niño contra sus propias pulsiones” en consecuencia “la ternura del hijo guarda siempre algo en la memoria de lo que ha hecho que él se haya sentido protegido por el adulto. Es lo que yo llamo lo materno y no la madre”¹⁰⁰.

En el relato del sueño, vemos que se produce una confrontación entre el principio de placer y el principio de realidad, es decir, el placer que el niño obtiene gracias al cuidado, contención y afecto de la madre se opone al descubrir que la realidad es que ese cuidado y afecto ya no es obtenido cuando adulto, pues, se supone ha superado el conflicto edípico.

La sección B inicia con la enunciación sobre el *miedo a dejar de ser niño*. Aquí, se puede notar una alusión a la relación simbólica de *lo materno* que representa lo indiferenciado, lo pulsional, lo primitivo en ese vínculo afectivo que une al hijo con la madre, cuando “la relación más importante de la infancia, es decir, la relación con la madre, es compensada por el arquetipo de la madre cuando suena la hora de desligarse de la infancia”¹⁰¹.

Tuve un sueño mamá

Sección B: *Tengo miedo mamá*

B

25 Em D Em D Em D
Ten-go mie-do ma-má, yo no quie-ro cre-cer, yo no quie-ro de-jar

28 Em D G D G D
de ser ni-ño. Oh uh oh uh oh uh oh uh oh.

31 A E D E A E D E
Mie-do, mie-do ma-má.

Imagen 9: Canción “Tuve un sueño mamá” cc. 25-29

Volver a ligarse con la infancia es el mecanismo simbólico al que la figura del hijo anhela regresar producto del trauma vivido por la guerra, cuando en la parte B, en el texto lírico de la canción declara: “Tengo miedo mamá / Yo no quiero crecer / Yo no quiero dejar de ser niño”. El texto es trabajado a través de líneas melódicas por grados conjuntos de forma ascendente y descendente con alternancia de los acordes Mim-ReM-SolM, evocando con este tratamiento melódico una especie de vértigo emocional que de algún modo es mitigado por el ritmo ligero y relajado del reggae.

En la sección C, se produce una modulación a LaM para reforzar la idea de que el hijo le está comunicando a la madre que tiene miedo. Sección que se transforma en el *summun*

¹⁰⁰ Guyomard (2013). *Nace una madre. Del vínculo a la relación...*, p. 168.

¹⁰¹ Jung, Carl (2012). *Símbolos de transformación. Análisis del prelude a una esquizofrenia...*, p. 268.

de la canción. El miedo a dejar de ser niño, entonces implica un sentido de regresión, que en términos de Jung, sería “una reactivación o exageración ulterior de los recuerdos infantiles”¹⁰².

Tuve un sueño mamá

Sección C: *Miedo, mamá*

C

The image shows a musical score for the song 'Tuve un sueño mamá'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 31 and the second at measure 35. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 8/8 time. The melody is simple, using quarter and eighth notes. The lyrics 'Miedo, miedo, mamá' are written below the notes. Above the notes, chord symbols are provided: A, E, D, E, A, E, D, E for the first staff, and A, E, D, E, A, E, D, E for the second staff. The lyrics are 'Mie - do, ___ mie - do ma - má. _____' for the first staff and 'Mie - do, ___ mie - do ma - má. _____' for the second staff.

Imagen 10: Canción “Tuve un sueño mamá” cc. 31-38.

Ese miedo a dejar de ser niño, es expresado con la voz del violoncello que introduce la frase: “Miedo, miedo, mamá”, frase que es realizada cuando a la repetición del texto se une una segunda voz a una tercera superior, aludiendo a una regresión de ese niño/adulto que, a su vez, comporta un estado de represión. Desde el psicoanálisis sería “provocada por esta confusión de lo sexual con lo matricial” sin embargo, no siempre lo maternal puede ser significado como un lugar seguro, pues, estas “metáforas que inundan el discurso y que se difuminan en el lenguaje” son ambivalentes puesto que “parece ser la condición de una protección —que es también una trampa— de la matriz”¹⁰³.

Por último, en la sección D, se realiza un procedimiento hipertextual, definido por Genette¹⁰⁴, desde su teoría de la transtextualidad, como la relación que se produce entre un hipertexto (B), con un texto anterior hipotexto (A) que puede ser de diferentes tipos (parodia, pastiche, travestismo, copia, entre otros).

Según la categorización de las prácticas hipertextuales que Lacasse, aplica a la música, en este caso, se produce una *alusión* a la canción “No Woman No Cry” de Bob Marley, sin embargo, al mismo tiempo aparece transformada o *travestida* al modificar el texto lírico por “Children Don’t Cry”. Para Lacasse la alusión se produce cuando existe una evocación de una canción en otra canción, y el travestismo —citando a Genette— se produce con “la re-escritura de algún texto ‘noble’, como un nuevo texto que conserva el contenido fundamental pero lo presenta en otro estilo para *degradarlo*”¹⁰⁵.

Con este gesto, Sergio González, se permite el “préstamo” musical de la breve, pero significativa frase lírica/musical: “No Woman No Cry”. Que como se señaló es modificada

¹⁰² Jung, Carl (2011). *Freud y el psicoanálisis...*, p. 233.

¹⁰³ Guyomard (2013). *Nace una madre. Del vínculo a la relación...*, p. 170.

¹⁰⁴ Genette, Gerard 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

¹⁰⁵ Lacasse Lacasse, Serge (2000). “Intertextuality and Hipertextuality in Recorded Popular Music”. *The Musical Work Relity or Invention?* Michael Talbot (editor). Liverpool University Press, pp. 35-58.

en términos líricos y levemente en términos musicales por: “Children Don’t Cry”¹⁰⁶, terminando con un *fade out*, tal como termina la canción de Bob Marley, quedando demostrado que los elementos usados en la alusión se desarrollan “en el límite entre la performance y la composición”¹⁰⁷.

En este caso, el préstamo sirve a la narración musical y lírica de la performance para reforzar la idea de una regresión infantil, (re)-produciendo un discurso contradictorio de lo que podría ser la consecución del sueño, es decir, cuando a partir de la narración onírica el niño desvalido se refugia en la madre a raíz de una situación traumática. A cambio de ello y producto de una mirada patriarcal y dominante basada en el lenguaje —que por cierto contempla los afectos y las emociones— en el relato del sueño no se le permite a ese niño expresarse a través del llanto, muy por el contrario, la canción pone en evidencia una situación de represión afectiva en la figura masculina.

Es así como cobra sentido el procedimiento hipertextual del *travestismo*, pues, se le da un uso irónico a la expresión “Children Don’t Cry”, apelando a la negación del llanto en los hombres/niños, pero al mismo tiempo subversivo en un sentido *cínico* propio de la filosofía cínica¹⁰⁸. Esto ocurre en el momento último de la canción, después del *fade out* en la frase “Oh, Children Don’t Cry”. Momento en que se escucha la línea melódica que introduce la sección D, pero silbada, en una sensación de relajación y tras un par de segundos de ‘terminada’ la canción; momento marcado por el sonido de “dar play/grabar” a un reproductor de casete, aparece la voz de un niño expresando la siguiente frase: “los niños no deben comer pan con caca porque se les pone el poto hediondo”. Frase escatológica, y por lo mismo, provocadora, que, a modo de gesto cínico, da cierre a la canción.

La canción “Tuve un sueño mamá” como metáfora de la vida afectiva masculina y su relación con *la madre y lo materno*, es parte de un sistema de significados que da cuenta de un guion narrado y replicado desde los códigos sociales y culturales donde “la masculinidad de dominación da ganancias, pero también se paga, su precio es la inseguridad del ego, la vanidad pueril”¹⁰⁹, cuando la “potencia simbólica de lo masculino justifica la dominación social” y afectiva “de los hombres”. En este sentido, “no solo las masculinidades de

¹⁰⁶ La idea de que los niños/hombres no deben llorar está presente en varias canciones populares, tales como: “Los hombres no deben llorar” (1974). **Los hombres no deben llorar**, (LP). Estados Unidos: Claromar del músico argentino Jorge Ayala, más conocido como King Clave; “Boys Don’t Cry” (1980). En **Boys Don’t Cry** (LP). Reino Unido: Fiction Records, creada por Michael Demsey, Robert Smith y Laurence Tolhurst, integrantes de la banda The Cure; “Los chicos no lloran” (1990). **Los chicos no lloran** (CD). Panamá: Warner Music Group, de Miguel Bosé. Estas canciones forman parte de los procesos de semiósis en los que el arte se ve involucrado demostrando cómo en base a las representaciones opera un conjunto de *prescripciones afectivas*, según Ahmed (2019). **La promesa de la felicidad**..., pp. 1-464. en torno a cómo se deben sentir o expresar los afectos y las emociones respecto del género, (re)-produciendo un comportamiento afectivo, en base a las denominadas *performatividades afectivas* por Di Giorgi-Fonseca, Luz (2017). “Performatividad y afectos”.

¹⁰⁷ Middleton, Richard (2000). “Work-in(g)-Practice: Configurations of the Popular Music Intertext”. **The Musical Work Relity or Invention?** Michael Talbot (editor). Liverpool University Press, pp. 59-87.

¹⁰⁸ Cínico, *kynikós*, proviene de *kýon*, *kynós*, que significa perro o perruno. Este concepto le sirvió a Diógenes de Sínope (filósofo griego, ca. 400, a. C. – 323 a. C.) para autodenominarse y denominar toda una escuela de pensamiento filosófico sistematizado por Diógenes Laercio (2017). La filosofía cínica se caracteriza por reivindicar la libertad, la autonomía, usando la crítica como elemento para contrariar las normas establecidas mediante la sátira, el humor y la desvergüenza. Valdebenito, Lorena (2019). “La subversión musical de Erik Satie a través del pensamiento cínico”, *Revista Musical Chilena*, 73, (231), pp. 98-119. Se aborda con más detalle el concepto de la figura del cínico y su filosofía aplicada a la música.

¹⁰⁹ Jablonka, Iván (2020). **Hombres justos. Del patriarcado a las nuevas masculinidades**..., p. 249.

dominación detestan a las masculinidades inferiores (...) sino que la fábrica de los machos puede asimismo devorar a sus propios hijos”¹¹⁰.

V. Conclusiones

Los afectos filiales son aludidos a través del complejo simultáneo de voz/música/palabra en las cuatro canciones analizadas. Cada canción se enmarca dentro de un imaginario afectivo planteando modos de relaciones entre padres/madres/hijos/hijas. En este sentido, la ficción como estrategia creativa dialoga con la realidad cuando Eduardo Peralta, Sergio González y Mariela González, tiñen las canciones de afectos a partir de experiencias filiales reales, pero también, plasman situaciones no reales que instalan un discurso afectivo para representar formas de conflicto/resolución a partir del deseo de unión matrimonial de una hija con su padre, de la entrega afectiva materna/paterna y la experiencia infantil del hijo, y por último, del sueño infantil con la madre y sus complejas significaciones con la vida adulta. El género es una categoría que atraviesa la problemática de las relaciones filiales evidenciando imbricados modos, formas y experiencias que el vínculo entre las figuras del *padre* y la *madre e hijos/as* performan afectivamente poniendo en tensión las prescripciones culturales sobre cómo deben, desde el punto de vista de la *prescripción afectiva* culturalmente construida, y/o pueden llegar a ser vividos y experimentados los afectos. Por último, la investigación, por medio del análisis musical, sonoro y lírico contribuye situar lo afectivo como objeto de estudio para la construcción de una epistemología afectiva desde la música.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2019). **La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría**. Buenos Aires: Caja Negra.
- Alsina, Pep (1997). **La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones**. Barcelona: Graó
- Araya, Juan (2008). “Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecoipoiesis”. *Estudios Filológicos*, 43, pp. 9-18.
- Auslander, Philip (2004). “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), pp. 1–14
- _____ (2006). “Musical personae”, *The Drama Review*, 50(1), pp. 100-119.
- Bauman, Zygmunt (2013). **Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Belinsky, Jorge (1997). “Arquitectura de un mito moderno”. **Figuras del padre**. Silvia Tubert, (editor) Barcelona: Cátedra.
- Bourdieu, Pierre (2019). **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama.
- Cirlot, Eduardo (2006). **Diccionario de los símbolos**. Madrid: Siruela, pp. 127.
- Código Civil. *Filiación*. Ley No. 19.585 de 1998. Chile
<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=126366>
- Código Civil. Ley 21.334 de 202. Chile.
<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1159523>

¹¹⁰ Jablonka (2020). **Hombres justos. Del patriarcado...**, pp. 105-106.

- De Certeau, Michel (2007). **Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción**. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Di Giorgi-Fonseca, Luz (2017). “Performatividad y afectos”. *Cuestiones de Filosofía* 3(21): pp. 107-132. DOI: <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7711>
- Diógenes Laercio (2017). **Vidas de los más ilustres filósofos griegos**. Madrid: Gredos.
- Freud, Sigmund (1917). “Duelo y melancolía”. **Sigmund Freud. Obra Completa**. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 235-276.
- _____. (1921). “Introducción”, **The Psychoanalysis and The War Neurose**. Sándor Ferenczi, Karl Abraham, Ernst Simmel y Ernest Jones, Viena: The International Psycho-Analytical Press.
- _____. (1987). **Psicoanálisis del arte**. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1988). “Los dos principios de funcionamiento mental”. **Sigmund Freud. Obras Completas**. Vol. VIII, Ensayos XLVI-LXI, Buenos Aires: Hyspamerica, pp. 1638-1642.
- _____. (1988). “Sobre la sexualidad femenina”. **Sigmund Freud. Obra Completa**. Vol. XVII. Buenos Aires: Hyspamerica, pp. 3077-3089.
- _____. (1991). “Moisés y la religión monoteísta”. **Sigmund Freud. Obra Completa**. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 7-127.
- _____. (1996). “El significado de los sueños”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Altaya, pp. 108-168.
- _____. (1996). “La organización genital infantil”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Altaya, pp. 487-493.
- _____. (1996). “Teorías sexuales de los niños”. **Los textos fundamentales del psicoanálisis**. Barcelona: Altaya, pp. 469-487.
- _____. (2011). **Tres ensayos sobre la teoría sexual**. Barcelona: Brontes.
- _____. (2015). **Totem y Tabú**. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (2019). **El yo y el ello**. Madrid: Alianza.
- Fubini, Enrico. (2005). **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial
- Galán, Enrique (2011). “Introducción a la edición española”. **Jung, Carl, Freud y el psicoanálisis. Obra Completa** Vol. IV. Madrid: Trotta.
- Genette, Gerard (1989). **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus.
- González, Sergio y Mariela González (1983). En el patio de Simón. **Ha llegado carta de Congreso**. (Casete). Santiago de Chile: EMI-103495-32c 262-440428
- González, Sergio y Nicanor Parra (1991). Tuve un sueño mamá. **Pichanga profecías a falta de ecuaciones. Antipoemas de Nicanor Parra** de Congreso. (CD). Santiago de Chile: Alerce-CDA 0165
- González, Simón (2018). “Intervención musical y testimonial de Simón González”. *El patio de Simón*, Masterclass Musicaustral.
https://www.youtube.com/watch?v=bbES_P3tTtA&ab_channel=Musicaustral
- Gutiérrez, Horacio (2024). Tras denuncia de canibalismo diputados piden aumentar penas de cárcel para la antropofagia. *El desconcierto* (miércoles 3 de abril, 2024). <https://eldesconcierto.cl/2024/04/03/tras-denuncia-de-canibalismo-diputados-piden-aumentar-penas-de-carcel-para-la-antropofagia>
- Guyomard, Dominique (2013). **Nace una madre. Del vínculo a la relación**. Santiago de Chile: Catalonia.

- Héritier, François (2007). **Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huizinga, Johan (1990). **Homo Ludens**. Madrid: Alianza.
- Internacional IPA (2020). **Alfabeto Fonético**. https://lacolmenatecnologica.com/wp-content/uploads/2020/12/AFI_grafico_2020_es.pdf
- Irigaray, Luce (2007). **Espéculo de la otra mujer**. Madrid: Akal.
- Jablonka, Ivan (2020). **Hombres justos. Del patriarcado a las nuevas masculinidades**. Barcelona: Anagrama
- Jofré, Alejandro y Garrido, Mónica (2018). “Antipoesía y fusión: la pichanga de Nicanor Parra y Congreso”, *La Tercera*, (viernes 15 de junio, 2018). <https://www.latercera.com/culto/2020/05/26/antipoesia-y-fusion-la-pichanga-de-nicanor-parra-y-congreso/>.
- Jung, Carl (2011). **Freud y el psicoanálisis**. Obra Completa Vol. IV. Madrid: Trotta
- _____ (2012). **Símbolos de transformación. Análisis del preludeo a una esquizofrenia**. Obra Completa. Vol. V. Madrid: Trotta.
- _____ (2015). **Arquetipos e inconsciente colectivo**. Buenos Aires: Paidós
- Labanyi, Lo (2010). “Doing things: Emotion, affect and materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), pp. 224-233. DOI: <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>
- Lacasse, Serge (2000). “Intertextuality and Hipertextuality in Recorded Popular Music”. **The Musical Work Relity or Invention?** Michael Talbot (editor). Liverpool University Press, pp. 35-58.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (2006). **Diccionario de Psicoanálisis**, Buenos Aires: Paidós.
- Lonzi, Carla (2019). **Escupamos sobre Hegel y otros escritos**. Madrid: Tinta y limón.
- Lutereau, Luciano (2020). **El fin de la masculinidad. Cómo amar en el siglo XXI**. Buenos Aires: Paidós
- Meler, Irene (2006). “El incesto. Investigaciones en psicología”, *Revista el Instituto de Psicología Universidad de Buenos Aires*, 11(2): pp. 55-77.
- Middleton, Richard (2000). “Work-in(g)-Practice: Configurations of the Popular Music Intertext”. **The Musical Work Relity or Invention?** Michael Talbot(editor). Liverpool University Press, pp. 59-87.
- Mitchell, Juliet (1982). **Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres**. Barcelona: Anagrama.
- Moore, Allan (2012). **Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song**. New York: Routledge.
- Muraro, Luisa (1994). **El orden simbólico de la madre**. Madrid: horas y HORAS.
- Parra, Nicanor (1982). *Ecopoemas*. Valparaíso: Gráfica Marginal
- (2023). *Poesía Política*. Santiago de Chile: Ediciones UDP
- Peralta, Eduardo (1999). “María Belén y yo” y “Este niño Vicente”. **Trova Libre** (CD). Santiago de Chile: Leutun. Proyecto financiado por FONDART.
- Reich, Wilhelm (2016). **Materialismo histórico y psicoanálisis**. Santiago de Chile: Ediciones Papel Calco.
- Rojas, Pablo (2021). “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”, *Resonancias*, 25(48), pp. 63-86. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.4>

Sauvalle, Sergio (2000). “Trova libre. Eduardo Peralta”, *Revista Musical Chilena*, 54(193), pp. 116-117.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12688>

Szczaranski, Clara, Patricio Abarca, Lorena Rivera, Lorena Valdebenito, Karina Jara, Giulana Sánchez, Carolina Arancibia y Fátima Gómez (2021). Encuentro Virtual de Didáctica de la Música 2021: Primera Jornada. Universidad Mayor <https://www.youtube.com/watch?v=fn0MAzpAyEc> el Encuentro Virtual de Didáctica de la Música.

Tagg, Philip (2013). **Music’s Meanings. A modern musicology for non-musos**. Nueva York: The Mass Media Music Scholars’ Press.

Tremendo Luis Fica (2020). *Eduardo Peralta, Vía Streaming, canción: María Belén y yo*, (consultado el 28 de abril del 2020).

https://www.youtube.com/watch?v=fsoXsW03tgE&ab_channel=TremendoLuisFica.

Tubert, Silvia (Ed.) (1997). **Figuras del padre**. Madrid: Cátedra.

Valdebenito, Lorena (2019). “La subversión musical de Erik Satie a través del pensamiento cínico”. *Revista Musical Chilena*, 73(231), pp. 98-119.

Valdebenito, Lorena (2023). “Música, voz y afectos: ternuras masculinas en canciones populares chilenas”, *Revista Musical Chilena*, 77(239), pp. 114-139.



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0