

Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy

Laura Jordán González

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

laura.jordan@pucv.cl

Resumen

Este artículo examina las ideas sobre la identidad de género planteadas por la recepción de la “voz aguda” del cantautor Mauricio Castillo (Chinoy). Trata de evitar una asociación determinista entre cuerpo y sonido vocal, así como entre voz e identidad. Se propone complejizar el concepto de voz “aguda” analizando diversos rasgos sonoros y performativos que inciden en la percepción de una voz “desconcertante”, destacando el timbre vocal y otros ruidos. Estudiando fuentes orales, musicales y hemerográficas, este estudio describe la puesta en escena de una *performance de vulnerabilidad*, que hace audible el cuerpo del cantante, al tiempo que caracteriza las voces extravagantes. A partir de este caso, se exploran las implicaciones de la performance vocal para la configuración de masculinidades divergentes en el contexto de una escena musical independiente contemporánea en Chile.

Palabras clave: voz aguda, timbre vocal, masculinidad, indie chileno, vulnerabilidad.

Chinoy's High-Pitched and Disconcerting Voice

Abstract

This article examines ideas about gender identity raised by the reception of singer-songwriter Mauricio Castillo (Chinoy)'s 'high-pitched voice.' It seeks to avoid a deterministic association between body and vocal sound, as well as between voice and identity. It proposes to complexify the concept of a 'high-pitched' voice by analyzing various sonic and performative features (vocal timbre and other noises) that impact the perception of a 'disconcerting' voice. Through oral, musical, and hemerographic sources, this article describes the setting up of a performance of vulnerability, which renders the singer's body audible while characterizing extravagant voices. This case study explores the implications of vocal performance for the configuration of divergent masculinities in the context of a contemporary independent music scene in Chile.

Keywords: High-pitched Voices, Vocal Timbre, Masculinity, Vulnerability, Chilean Indie.

Introducción

En junio de 2021, el periódico *La Tercera*, importante medio nacional, publicó un reportaje titulado “30 voces únicas de la música chilena”, firmado por el periodista Marcelo Contreras. Su ranking estaba compuesto por una mayoría abrumadora de vocalistas varones por sobre

otras identidades (contamos solamente cuatro mujeres: Violeta Parra, Cecilia, Ana Tijoux y Arlette Jequier). Sin embargo, una búsqueda de la palabra "mujer" condujo rápidamente a la descripción otorgada al cantautor Chinoy. Su voz, decía Contreras, "provoca reacciones radicales [...] se le ama o se le odia, no hay manera de huir de esa encrucijada que provoca una desconcertante garganta aguda, sin saber muy bien si canta un hombre o una mujer" (2021). ¿Qué despertaría la duda acerca de la identidad del cantante? Aquí, según Contreras, se trataría de la percepción de altura de su voz, de esta "desconcertante garganta aguda".

Este artículo examina las ideas en torno a la identidad de género que suscita la recepción de voces agudas de cantantes varones chilenos en las primeras décadas del siglo XXI, tomando como caso de estudio al cantautor independiente Mauricio Castillo (Chinoy). Se busca esquivar una lectura simplista que asumiría que las voces transparentan las identidades de la persona que vocaliza. Asimismo, se propone complejizar la característica "aguda" como descriptor del canto, para enfatizar en otros rasgos sonoros y performáticos que impactan en la percepción de voces "desconcertantes". Los resultados de esta investigación se basan en la realización de una entrevista en profundidad, revisión de fuentes hemerográficas y el análisis musical de una parte de su producción discográfica.¹

Cantautoría y escena indie

Mauricio Castillo, más conocido como Chinoy, nació en 1981 en la provincia de San Antonio, el puerto más importante en la zona central de Chile. Se hizo conocido cantando en las calles de Valparaíso, 100 kilómetros al norte, en la escena de bohemia porteña. Allí, antes de sus primeras grabaciones, "entre músicos había circulado su música y las presentaciones daban cuenta con sorpresa de un modo de comprender la música y la poesía que no se había visto, transformándose así en un verdadero fenómeno en la ciudad" (González y Redolés 2019, 57), destacando sus presentaciones en locales como El Pajarito, La Cantera o El Trova y su participación en los festivales Rock Carnaza y Rockódromo. Catalogada como trova y folk, su música ha llegado al cine y la televisión en producciones de difusión masiva, como la película *La buena vida* de Andrés Wood (2008) y la serie *El reemplazante* emitida por el canal TVN (2012), pero su vocación ha sido permanecer en el ámbito de la autogestión, cultivando redes independientes. De ahí que se le incluya como exponente indie (Figuroa Bustos 2021a, 2021b), a pesar de que su música presente características de cantautoría con guitarra, bastante distantes de los sonidos electrónicos más propios de la escena indie.

Algunos lo llaman el "Bob Dylan chileno" (Cooperativa 2016; Egnen 2012; Manero Serna 2017), aunque esa descripción no le acomoda. Ha publicado cinco discos de estudio: *Que salgan los dragones* (Oveja Negra/Quemasucabeza 2009), *De loco medieval* (Sudamerican Records 2015), *Saliendo del otro* (Autoedición 2020), *Valpo lo hizo cantar* (Autoedición 2021) y *Venusterio* (Autoedición 2021). Empezó a cantar cuando niño en un coro escolar, se nutrió en su adolescencia de escuchas de casetes del punk anglosajón y, luego de una incursión como vocalista de la banda Don Nadie, lanzó una carrera solista (entrevista 2020), en la que presenta sus canciones con gran foco en la elaboración poética.

1. Este artículo es parte de los resultados del proyecto de investigación "Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile" (Fondecyt 11190558), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo. Para la realización de los análisis y visualización de espectrogramas se utilizó el software de acceso libre Sonic Visualiser. Agradezco a Víctor Fernández Mallat, Javier Rodríguez Aedo y Andrea Salazar Vega por sus valiosos comentarios sobre versiones preliminares de este artículo. Este trabajo fue financiado por ANID- Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022_016.

De modo general, se le ubica en la escena pop chilena (Figueroa Rodríguez 2017, 310). Sus apariciones en contextos de reivindicación política en el marco de movilizaciones sociales, en marchas y actos, lo han colocado como un músico comprometido, haciendo parte de una generación de cantautores en periodo posdictatorial (González 2011) vinculada con procesos de memoria (Carreño 2013). Más específicamente, Chinoy se incluye también en la configuración de una escena de cantautores cuyas canciones dan cuenta de encrucijadas sociopolíticas que explican la reciente revuelta social chilena en 2019 (Figueroa Bustos 2021a), siendo catalogado incluso como parte de una “nueva” Nueva Canción Chilena desarrollada en las primeras décadas del siglo (Pino-Ojeda 2020).

El único trabajo académico que ha abordado en profundidad la propuesta creativa de Chinoy fue escrito por la académica en Letras Paula Miranda, hace casi una década. La autora destaca el vínculo entre este artista e importantes referentes de la canción social en Chile, notando el diálogo con tradiciones del canto popular chileno y con la poesía moderna, pero destacando una propuesta poética y escénica “alternativa y subversiva”, que reactiva “el fuera de lugar” y la disidencia. A diferencia de las tradiciones de canto ligadas a la contracultura de izquierdas, Chinoy propondría su propia versión de lo alternativo, donde se observa “un apego a un decir ‘flaite’ que reafirma el espesor cultural [de] esa cultura que porta” (2013, 189). La identificación plena con la cultura popular provendría de su origen portuario, su formación liceana, su experiencia en la vida de población y de barrio. En cuanto a su estética, Miranda analiza un estilo personal, caracterizado por un “falsete agudo”, una pronunciación especial, cierta ambigüedad en la combinación de inicios y finales de las palabras que canta y la tendencia a variar las letras en cada presentación en vivo, dando la sensación de que la obra no está nunca del todo acabada. Su poesía la caracteriza por su “enorme capacidad para comunicar sentidos y asociaciones metafóricas de manera muy nítida, pese a cierta apariencia de hermetismo” (2013, 196). Las letras abordan el malestar del sujeto en el contexto capitalista, recurriendo a diversos recursos creativos, como se ve en el ejemplo de la canción “Que salgan los dragones”, donde Miranda subraya la elaboración de “endecasílabos acuartetados con rima abrazada”, la inclusión de la figura retórica de la *invocatio*, junto con la antítesis entre imágenes escatológicas y utópicas.

La escena indie en la que algunos autores insertan a Chinoy, toma ese nombre particularmente por las dinámicas de autogestión que guían las carreras de las y los artistas independientes. Este aspecto de autonomía respecto a sellos e instituciones de la industria es, de hecho, fundamental para la definición que propone Miranda de Chinoy como autor de una “canción alternativa disidente”. Eso sí, a diferencia de lo descrito en otros países donde el indie aparece como una versión poco politizada de la canción de autor (Val y Fouce 2016), en Chile esta camada de artistas se asocia nítidamente con las preocupaciones sociales. Si el carácter ciertamente proselitista de la canción política era evidente en décadas anteriores, aquí “lo político suele partir desde lo individual, lo doméstico incluso, y se activa especialmente cuando lo que se percibe amenazado o truncado por el sistema es la autorrealización” (Figueroa Bustos 2021b, 64).

En ese marco, las ansiedades gatilladas por su performance de género, expresadas en los comentarios acerca de su “voz aguda”, ameritan una lectura que ponga en valor las expectativas en torno a masculinidades divergentes, entendidas como aquellas que difieren de una masculinidad dominante (Branz 2017), como una vertiente crucial para las disputas sociopolíticas actuales. En ese sentido, apuesto por una interpretación de los alcances políticos

de su performance, que complementan y complejizan la lectura de las letras de las canciones de esta generación de cantautores (Figueroa Bustos 2021b).

Voces agudas y masculinidad

La relación entre la altura de una voz expresada como tesitura –como rango melódico preferente y más usado (Malawey 2020)– y la identidad de género no es unívoca y su examinación requiere tomar en cuenta la particularidad histórico-social de las prácticas musicales que la envuelven. Así, por ejemplo, en su libro *Real Men Don't Sing*, Allison McCracken (2015) muestra como la recepción de los *crooners* (cantantes románticos especializados en el uso de los matices del micrófono) en la década de 1930 en Estados Unidos asignó una cualidad “afeminada” a modos de vocalización que venían siendo utilizados en las primeras décadas del siglo sin mayores cuestionamientos identitarios. Según la autora, fue con la masificación de la grabación eléctrica y, sobre todo, con la difusión radial de los *crooners* en el marco de una campaña de construcción de una identidad estadounidense moderna y “racional”, que la estética intimista y sensible del *crooning* se vio cuestionada en términos de su falta de masculinidad. Antes de eso, sostiene McCracken, las voces admitían una gran variedad de estilos, incluyendo populares vocalistas varones que exploraban sus registros más agudos. La ansiedad que provocó la necesidad de reafirmar una identidad masculina asociada al padre de familia se habría disuelto con la emergencia de un *crooner* de voz abaritonada –es decir, de voz más grave– como Bing Crosby, quien pasó a promocionarse como “America’s voice” o la voz estadounidense por excelencia.

Otro ejemplo que demuestra la inexistencia de una relación unívoca entre altura de la voz e identidad de género se encuentra en el heavy metal. Este género musical, muchas de cuyas elecciones estéticas se han leído desde la óptica de una “hipermasculinidad” (Martínez 2003), cuenta entre sus rasgos interpretativos habituales el uso de falsete por parte de sus artistas. En este contexto, desarrollando un falsete inspirado en ideas acerca de la voz operática femenina como el género de mayor potencia vocal, este estilo de voz aguda asociada al rock y al metal “significa poder y control” (Fast 2014). Tal admisibilidad de la voz aguda como falsete parece no poner en crisis la supuesta virilidad, no obstante, debe entenderse como parte de las prerrogativas masculinas en el marco de un género como el rock, en el que los modelos de identificación han sido más diversos para hombres que para mujeres, ofreciendo para ellos la posibilidad de identificarse alternativamente “entre los dos polos de masculinidad” (Viñuela 2003, 77), uno más agresivo y otro más dulce. En este sentido, mientras se afirma la connotación de poder y control, la voz aguda parece no subvertir a la masculinidad dominante dentro del rock, puesto que aparece como un recurso más entre el abanico de opciones disponibles para el cantante varón.

La enseñanza formal del canto en Occidente ha tendido a fomentar el uso de la voz de cabeza en la mujer y de la voz de pecho en el varón. A la voz de cabeza en el varón, de hecho, se le llama a menudo “falsete”, promoviendo la idea de que se trata de un sitio poco natural para colocar la voz masculina, como señala Stephan Pennington (2022). Aunque no es posible proveer aquí una explicación general acerca de cómo la voz aguda masculina puede haber ido adquiriendo, en el sentido común de las audiencias, una asociación con la falta de virilidad, sí es factible rastrear genealogías en la teoría vocal y musical que ubican el rol crucial de algunos intelectuales en la circulación de estas ideas. Así, Katherine Meizel (2011)

establece como un hito la ponencia presentada por sir Duncan Gibb en una de las primeras conferencias de la Anthropological Society en Londres, en 1869. En su texto, que buscaba comparar las voces de los hombres de Asia y África con las de los hombres europeos, asigna características anatómicas a los cuerpos de unos y otros, asumiendo que la supuesta ausencia de voces graves (barítonos y bajos) en India se debería a cuestiones fisiológicas, y afirmando, de paso, la superioridad racial de los cantantes europeos cuyas voces él consideraba más “poderosas”. El nivel de racismo y etnocentrismo de estas afirmaciones sigue siendo chocante hoy en día, pero no resulta sorprendente que estos incipientes antropólogos (y luego los musicólogos comparados) intentaran establecer correspondencias biológicas entre lo que oían, los cuerpos que emitían esos sonidos, y sus implicancias morales y políticas. Lo que sí podría escandalizarnos es que varios de sus prejuicios se sigan filtrando en las ideas acerca de la voz en nuestros días, muchas veces alimentadas por las investigaciones científicas de la musicología a la fonoaudiología.²

Ahora bien, si, como se muestra en los ejemplos anteriores, la relación entre voz aguda e identidad de género no es autoevidente ni unívoca, tampoco lo son las relaciones que se establecen entre vocalistas mujeres y modos de hacer sonar la voz. Cécile Prévost-Thomas y Hyacinthe Ravet (2007) han discutido cómo el reconocimiento de otros tipos vocales en géneros como el jazz –donde ubican la “voz grave” y la “voz enérgica” como dos clases de voz femeninas que apuntan a la seducción– contribuye a revelar, por una parte, el sinsentido de seguir atribuyendo la voz aguda a la mujer y la voz grave al hombre. Pero, por otra parte, las autoras también subrayan que aun en estos nuevos tipos vocales, y las dinámicas que encierran, sigue comprobándose cómo afectan las diferencias de socialización para personas de ambos sexos. Así, junto con la diversificación de referentes basada en el cuestionamiento de la relación determinista entre cuerpo sexuado y sonido vocal, se constata la inequidad de género en las prácticas musicales, notorias en términos de los desafíos performativos que enfrentan aún las mujeres. Al intentar, figurativamente, desacoplar los sexos de la restricción de tipos vocales predeterminados, aparece la posibilidad de concebir una voz unisex. No obstante, si bien endosar una voz unisex implicaría asegurar el reconocimiento social de todas las personas, dicen ellas, las luchas por la visibilización de la voz femenina no desaparecen, sino que se desplazan a otras estrategias políticas, como la posibilidad de transformarse en verdaderas “portavoces” o la búsqueda de emancipación mediante la emergencia de voces-instrumentos en el contexto de la canción, donde la voz deja de jugar el papel de portadora de un mensaje semántico, para desplegarse de igual a igual respecto a los instrumentos musicales.

Según lo expuesto, es evidente como la relación entre altura de la voz e identidad de género es compleja, ya que está históricamente situada y depende de las prácticas musicales de las que la voz participa. Además, esta relación moviliza ideas acerca de las personas que emiten y que escuchan, ya que los juicios en torno a la voz tienden a actuar como apreciaciones de las personas que vocalizan, pero al mismo tiempo revelan ideologías de las personas que oyen. En los ejemplos comentados se evidencia la asociación de lo masculino con la racionalidad, el poder, el control, al mismo tiempo que se visibiliza la centralidad del cuerpo para entender

2. Como comenta Pennington, la historia del canto participa de la mantención de visiones esencialistas acerca de la relación entre voz y género, sirviendo incluso para las guías de ayuda a la transición de género en personas trans, donde mediante el canto se busca llegar a una voz adecuada al género. El autor lo formula así: “The history of singing is complicit in the maintenance of gender vocal essentialism as evidenced by the regular evocation of singing as a means to learn how to produce a ‘proper’ female voice in passing guides for trans women and the regular warning to trans men that transition will mean never being able to sing again” (2022, 239).

las clausuras y las disputas. Pero más importante, lo que han mostrado las investigaciones precedentes es que incluso la superación de una mirada determinista entre los conceptos de altura y voz, mediante el reconocimiento de una diversidad de acoplamientos entre cuerpos y sonidos, no asegura la anulación de las diferencias sexo-genéricas que efectivamente se articulan en las performances musicales y sus recepciones.

Melodías y registro vocal

Es relevante constatar que ciertos sonidos vocales agudos y ligeros son comunes a numerosos cantantes actuales en Chile, no obstante, es imposible generalizar las connotaciones que sus sonidos comportan. Para comprender la singularidad de los significados que se movilizan en la cita con la que se inicia este artículo, propongo analizar con mayor detención el caso de Chinoy, aunque algunas de las ideas expuestas puedan resonar también para entender la performance de otros vocalistas activos en la escena musical independiente en el centro de Chile, algunos de los cuales también han participado de esta investigación, como Simón Campusano, Sebastián Sotomayor, Vicente Cifuentes, Manuel García, Javier Barría y otros.

La altura de la voz cantada remite, en este estudio, a dos dimensiones musicales principales. Por una parte, a las notas de una melodía dada, y por otra, al color de la voz o al timbre.³ Ambas dimensiones pueden describirse en términos de la frecuencia de la onda sonora (medida en hertz), aunque en un caso apunta hacia la frecuencia fundamental (la más grave) que identifica a la melodía y, en el otro, hacia el sonido complejo compuesto de múltiples frecuencias, las que informan nuestra percepción del timbre. Esta vuelta por las definiciones teórico-acústicas es necesaria para desglosar distintos rasgos vocales que pueden estar siendo percibidos cuando una voz se entiende como "aguda": las notas altas de la melodía y el timbre de la voz.

Un análisis de los discos de estudio de Chinoy,⁴ muestra un rango que va desde Mi \flat 3 a Do5, con ocasionales llegadas en falsete a Mi \flat 5 en algunas canciones. En cuanto a su tesitura – como rango preferencial– se observa que a menudo canta entre Mi3 y La4. En contraste, en una grabación anterior al lanzamiento de su carrera como cantautor, en el casete grabado en 1999 con su banda punk Don Nadie, Mauricio Castillo presenta una tesitura que va de Mi3 a Fa#4, llegando en una canción, excepcionalmente, a Sol4. Podemos constatar, de partida, que la tesitura que Chinoy privilegia en su propuesta solista es efectivamente más "aguda" en cuanto a las notas superiores del rango que utiliza. Además, tomando en cuenta los elementos convencionales en la atribución de género a la voz cantada, esta extensión de la tesitura hasta La4 evidencia una diferencia respecto al rango comúnmente atribuido a la voz de varones, que se ubica, según Pennington (2022), entre Sol1 y Fa#4.

3. Digo que la melodía y el timbre son las dos dimensiones principales, ya que la altura también involucra a la afinación, el vibrato, la tesitura y el registro (Malawey 2020).

4. En el último disco, *Venusterio* (2021), se agrega una rara llegada a Re3. Agradezco a Leandro Gallardo su asistencia en los análisis musicales.



Figura 1 / Rango total en Chinoy (Mi♭3 – Mi♭5).



Figura 2 / Tesitura (rango preferente) en Chinoy (Mi3 – La4).

Una rápida comparación con grabaciones de otros cantantes activos en escenas de música independiente chilena arroja que el Sol4 es una nota habitual para muchos varones, entre los que contamos a Alonso Mórpez, Álvaro Solar, Cristóbal Briceño, Daniel Cordovez, Gonzalo Muñoz, Javier Barría, Manuel García, y Simón Campusano, por nombrar algunos. Tomando la misma referencia a Pennington, la recurrencia de esta nota entre cantantes chilenos indie ya sugiere una altura ligeramente más elevada que lo que la convención señala.

Ahora bien, el ejercicio de identificar este hecho (la presencia de la nota Sol4 como parte de sus tesituras) conlleva rápidamente a la pregunta acerca de cómo suenan esas notas agudas –en cuanto son las notas más altas de las melodías cantadas por ellos– y consecuentemente, a indagar en los diversos modos de fonación que se emplean para el extremo de estas tesituras. En todos los casos mencionados, este Sol4 se canta con voz modal o de pecho, lo cual influye en la calidad del sonido que producen.⁵

Además de la altura expresada como melodía, a través de la tesitura como rango privilegiado, la “agudeza” de la voz remite también al color o a la calidad sonora. Es por ello que no basta con constatar lo alto que puede sonar la melodía de determinadas canciones en relación con sus notas, sino que es necesario preguntarse si lo agudo en estos cantantes describe la selección de timbres específicos. Victoria Malawey (2020) entiende el registro vocal como una categoría que combina la altura con la calidad sonora, ya que no existe una correlación estricta entre el rango de alturas y el modo de fonación utilizado. Por lo tanto, la misma altura puede ser producida mediante distintos mecanismos, lo que redundará en diferencias en la calidad del sonido y la percepción del timbre. Esta distinción teórica es crucial para entender por qué algunas voces “agudas” de hombres se han asociado en músicas populares del *mainstream* anglosajón con masculinidades dominantes y no con afeminamiento, como discutía más arriba; y probablemente por qué distintas voces que cantan las mismas notas no provocan la misma sensación de agudeza.

5. De hecho, otro cantante de la escena, como lo es Gepe, también canta el Sol4, pero suele hacerlo con falsete. Si incluimos el falsete, evidentemente, las tesituras se amplían y conducen a otro tipo de examinación. Una mirada más profunda de la “agudeza” de las voces en cuanto notas cantadas dentro de las melodías requiere una investigación acerca de las fórmulas melódicas y las estrategias de vocalización que se ponen en juego. Esa tarea excede este artículo, pero se constata que podría ser una vía sugerente de análisis para el objetivo de comprender la valoración “aguda” de las voces masculinas de esta escena.

Voz precaria, voz vulnerable

Chinoy considera que su voz es un "compendio". En nuestra entrevista, que citaré a continuación, propone un relato biográfico en el que se distinguen tres voces: la del niño, la del cantante punk y la del cantautor. No se trata de una evolución, sino de la puesta en juego de estrategias estéticas específicas.

Respecto a sus inicios como líder de una banda propia bajo el nombre de Chinoy, Mauricio Castillo reconoce que apuntaba junto a su grupo de músicos a una performance que se sostenía en la "pasión", en la energía puesta en vivo más que en la preparación, desde una noción implícita de autenticidad típicamente asociada al rock y que se proyecta hacia la música alternativa y el indie (Bennister 2006). Desde una mirada retrospectiva, mediada por la elaboración discursiva que el artista genera para narrar su carrera, se aprecia que Chinoy apostaba a un ideal según el cual se espera "que el bombo no sobreviva a la tocata, que se rasgue, que la guitarra explote". Se trataba de una performance que valoraba la "espontaneidad" y la "informalidad". Entendiendo que con esta descripción Chinoy adhiere a las estéticas transgresoras del punk-rock, que marcan una continuidad con su pasado en el grupo Don Nadie, manifiesta una disposición a la vocalidad en la que reivindica su falta de adiestramiento, el no haber tomado clases y llegar con dificultad a los agudos. De ahí que se produciría su voz de "gato rabioso", su "voz de insecto".

Pero existe una distancia audible entre su modo de cantar punk y su voz de trovador. En Don Nadie el ámbito melódico suele restringirse a una sexta o séptima, con ocasionales melodías que se extienden más allá de la octava. Asimismo, como notaba más arriba, la nota más aguda no supera el Fa#4. En cuanto a la textura, las canciones del casete de Don Nadie presentan una voz solista acompañada de guitarra eléctrica, bajo y batería, donde en contadas ocasiones una segunda voz dobla la melodía principal subrayando frases relevantes al unísono ("Directo"); añade un breve canto contrapuntístico ("Solo para"); o armoniza siguiendo un comportamiento homorrítmico ("Camino a Bellavista" y "Día de vagos"). Lo cierto es que la voz, en general, se presenta sola y desnuda de efectos, lo que la ubica en una estética sencilla, propia del punk, según la cual se valora una emisión cercana al habla, tomando en cuenta tanto las restricciones del rango vocal como los acentos locales y de clase⁶ (Rapport 2014, 52-53). Es más, en el punk, el rechazo al virtuosismo y la técnica se expresa como una voz que combina grito y canto y que parece floja en altura y carente de precisión rítmica, lo que ha llegado a poner en debate su musicalidad (Gelbart 2011).

Ahora bien, entre el vocalista de Don Nadie y Chinoy las diferencias musicales y performáticas son múltiples, de manera que la precariedad toma ahora otro cuerpo. En cuanto al despliegue melódico, por ejemplo, las canciones del primer disco solista de Castillo presentan dificultades en la relación melodía-texto (numerosos pasajes melismáticos), en el registro (notas largas en el tope de la tesitura) y en la interválica (saltos de cuarta y de quinta), que perfilan un comportamiento vocal desafiante lejos de la pereza y el descuido. Esto se ve, por ejemplo,

6. Evan Rapport describe cómo el estilo vocal en cantantes estadounidenses y británicos establece diferenciaciones particulares respecto al modo afroamericano de cantar el blues que está presente de manera imitativa en vocalistas de rock, otorgando significados puntuales al timbre, el rango y el fraseo en consideración de las pertenencias étnicas y geográficas de los músicos.

en los contornos melódicos de algunas de sus canciones más famosas: “Llegaste de flor” y “Klara”.⁷

Dm
A _____ lle-gas-te de flo _____ or _____

Figura 3 / Extracto de “Llegaste de flor”. Pasaje melismático.

Am F
A a a a lle-gas-te de flo or ca-yen
5 Dm Am
do por el em-bo-que que ve-an que no se no-te que tra-es-con-di-do el sol
9 F
A a a a lle-gas-te de flo or con ca-
13 Dm
ra-cho de ga-rro-te pa-ra rom-per los ba-rro-tes que re-
15 Am
co-mien-da el doc-tor *gliss.*

Figura 4 / Extracto de “Llegaste de flor”. Uso de notas largas agudas.

C G
Kla-ra da-me un be-so en la
3 Am F G C
ca-ma nues-tra es to-da la ma-ña-na Kla-ra da-me un
6 G Am F G
be-so en la ca-ma nues-tra es to-da la ma-ña-na

Figura 5 / Extracto de “Klara”. Melodía con saltos de quinta y cuarta.

7. Todas las transcripciones musicales incluidas en este artículo fueron realizadas por el asistente de investigación Gabriel Rammsy.

No obstante la complejización melódica, la adhesión a una estética de la precariedad propia del punk se manifiesta en la búsqueda del ruido y la celebración de la imperfección en términos de afinación: "Mientras voy cantando y no voy alcanzando esos agudos fácilmente, empieza a salir esa voz como de gato, como acosado, a gato rabioso, el llanto del gato rabioso; eso me viene también porque vengo de una precariedad", dice Castillo (entrevista 2020). Esa conexión también se comprueba en la recepción por parte de un público más amplio, cuando se le describe en la masiva revista *Qué Pasa* diciendo que su "voz carga con todo el peso de esa electricidad precaria" (Bisama 2009).

Leyendo el sentido que se desprende de la conversación con Chinoy, que sostuvimos cuando preparaba simultáneamente sus últimos tres discos, más que una voz precaria que sería un resultado defectuoso, es claro que se trata de una elección artística que es coherente con la promoción de su persona rockera. Si en sus inicios parecía reinar el descuido, hoy se expresa un interés mayor por cuidar el proceso: "He tratado de meter la voz al bosque intocable. Ponerla en un lugar donde yo pueda cantar y que esté todo bonito, que esté la temperatura para que salga bien, para que todo se oiga. Estoy trabajando mi carrera" (entrevista 2020). Con esto, se consigna una reflexión acerca del grado de control que se espera tener sobre el resultado sonoro, pero también de las implicancias performativas que tiene la aparente espontaneidad de la estética precaria. Ahora, interesa virar hacia el dominio de los elementos grabados, protegiendo a la voz de la exposición que había tenido. De ahí que Chinoy anhele meter a su "voz al bosque de lo intocable".

Siguiendo a Nina Sun Eidsheim (2019), considero que el sonido vocal, con los afectos que suscita, debe examinarse lejos de los supuestos deterministas que presumen una correspondencia entre el tipo de cuerpo y sus posibilidades sonoras. En cambio, haciendo un énfasis en la agencia de quienes cantan, la voz aparece como una expresión de decisiones artísticas, de trabajo y de discurso. Asimismo, recorro a la noción de *genderplay*, algo así como juegos de género, con la que Stan Hawkins (2016) analiza la relación reflexiva entre identidades de género y música pop. Esta noción le permite enfatizar tanto la "actitud" como la "intención" de vocalistas, quienes mediante la grabación ponen en juego sus personas artísticas y su idiolecto musical. Estas perspectivas subrayan la creatividad y la naturaleza constructiva y productiva de las propuestas musicales. Para comprender las valoraciones de Chinoy, me interesa entender los procesos de elaboración de una voz deliberadamente diferente, no solo en la altura absoluta de sus notas, sino sobre todo en la producción de su timbre y la expresión de lo que llamaré una *performance de la vulnerabilidad*.

La asociación entre una masculinidad "diferente" y la vulnerabilidad no es nueva, y podemos encontrarla en el campo musical, por ejemplo, en el análisis que Alejandro L. Madrid (2016) ha desarrollado en torno a la balada romántica. Este género, "con su trama extremadamente sensible también presenta una masculinidad un tanto vulnerable" (62), sin que por ello se subvierta del todo la heteronorma ni los idearios del machismo. Mientras Madrid grafica esta masculinidad vulnerable, primero, a través de discursos de machos que se victimizan en repertorios tradicionales mexicanos y, luego, en la carrera emblemática de Juan Gabriel (quien lograría interpelar a la fanática femenina mediante la expresión de su sensibilidad y sufrimiento), lo que propongo para este cantante chileno es que su presentación como alguien que abraza la precariedad y que se ubica al margen del *mainstream*, corrobora en parte su preferencia por una imagen frágil que podría llegar a contestar la presentación dominante de la masculinidad y su poder corriente. Del mismo modo, su vulnerabilidad se configuraría

mediante la exhibición de su cuerpo con la heterogeneidad de sus ruidos, más que en las narrativas específicas de sus canciones.

Voz extra-humana, voz híper-humana

A Chinoy se le presenta a veces como una voz inconfundible (Click Cultural s.f.). Algunos se apresuran y la caracterizan como andrógina (Saavedra s.f.), mientras otros la asocian al sonido de un cuchillo (Lehuedé 2008). Pero es el propio Chinoy quien lo ha puesto en estos términos, “soy un ser extraño con voz de bicho enigmático” (Duarte s.f.), agregando que su “voz de insecto extraterrestre” es portadora de mágicos poderes (Lehuedé 2008).

La mayoría de estas descripciones fueron publicadas antes del primer disco de estudio de Chinoy, *Que vengan los dragones* (2009), lo que permite presumir que sus auditores le habían escuchado en vivo y a través de grabaciones informales. No obstante, es posible cotejar en las pistas de su álbum debut cómo habría sonado esa voz extra-humana. El devenir animal aludido a través de las imágenes fantasiosas que mezclan bichos con seres espaciales comporta, sin duda, un recurso metafórico cargado de simbolismo. Aun así, no habría que desestimar los aspectos sonoros que pueden proyectarse a partir del zumbido de un insecto, pues, de hecho, el timbre de Chinoy se nutre de una pronunciación peculiar de ciertas consonantes que resuenan en frecuencias agudas. Por ejemplo, su /s/ adopta matices anglicanizantes al acercarse su pronunciación a la manera en la que esa letra se pronunciaría en la palabra inglesa *pleasure* (placer); es decir, con [ʃ]. Esto, en el contexto de la canción chilena, reviste alto interés, ya que se conoce la tendencia en el habla chilena al debilitamiento de la fricativa alveolar sorda (Bros 2013), rasgo también ostensible en cantantes locales, aunque desconozco estudios específicos de voz cantada en este ámbito. La opción de Chinoy contesta a la norma local; se distingue mediante una pronunciación más plena.

Esta manera de pronunciar la /s/ sugiere un campo de indagación que conecta el sonido vocal con las identidades sexo-genéricas mediante nuevas asociaciones, que también se construyen a partir de comportamientos fonéticos específicos en el canto. En esta dirección, un estudio lingüístico aborda la percepción de una conexión entre modos localmente poco comunes de pronunciación de la /s/ con la atribución de orientación sexual gay a los hablantes varones (Maker y Munson 2012), lo que señala que la sonoridad de la voz, no solo su altura, puede acarrear connotaciones de orientación sexual y que, más específicamente, existen antecedentes que conectan en particular el sonido que realiza Chinoy con cierta percepción de “afeminamiento”. No es posible afirmar de manera rotunda que esto opere en las audiencias chilenas ni sostener que tal tipo de escucha respalde las descripciones del periodismo, mas sí es posible y necesario poner en relieve la potencial participación de otros rasgos vocales en la configuración de identidades sexo-genéricas.

Paula Miranda lo describe así: “Esta voz que es ruido en la voz, se complementa con una pronunciación fuerte y marcada de las “s”, a lo que se viene a agregar un importante uso de exclamaciones, sonidos guturales y onomatopeyas, que sirven para remarcar y profundizar ciertas emociones y temperamentos” (2013, 195). Toda esta plétora de sonidos corporales, como argumentaré más adelante, posibilita una audibilidad poco corriente del cuerpo del varón desde la perspectiva de una masculinidad dominante.

En sus primeras grabaciones de estudio, la exageración de las eses reverbera en un sonido brillante que, heurísticamente, podemos conectar con el zumbido de un insecto. Al mismo tiempo, la utilización de resonadores nasales para la producción de un timbre brillante provoca que la melodía, que se ubica en una zona comparativamente alta, se perciba aún más aguda. Aquí confluyen entonces distintos elementos sonoros para la emergencia de un sonido singularmente "agudo". Pero más allá de la analogía, lo que me interesa destacar es la evidente búsqueda de un color, de una cualidad sonora, mediante la exploración de lo que las consonantes (y ya no solo las vocales con su altura determinada) pueden generar.

Además de la configuración del timbre agudo, la búsqueda de fraseos y pronunciaciones poco convencionales se expresa más puntualmente en la prolongación de consonantes al final de ciertas frases musicales, como en la canción "Que salgan los dragones" en que alarga la /l/ en los segundos 01:41 y 01:43. Esto se inscribe en un tratamiento plástico de los sonidos y de la concepción rítmica, donde se estiran o acortan las sílabas. Por ejemplo, al final de la canción "Llegaste de flor", luego de variar considerablemente la melodía con adornos *blueseros*, deja caer completamente la entonación de la última palabra, provocando una sensación de elasticidad. Lo mismo ha sido notado por Miranda, quien destaca el "alargamiento de algunas vocales, finales o intermedias, para captar la atención sobre algunos semas específicos". Según la autora, esto forma parte de los recursos de la voz que precisamente generan comentario crítico: "De hecho, casi el único argumento de sus 'detractores' es este particular trabajo de su voz" (Miranda 2013, 197).

Por otra parte, tanto en su performance de estudio como en la que realiza en vivo, se nota una ruidosa respiración que forma parte del ritmo con el que se articula la vocalización. Sincronizada con una exigente ejecución de la guitarra, premunida de rasgueos y floreos de reminiscencia flamenca y un ímpetu del punk nunca abandonado, el esfuerzo es presentado e integrado en la propuesta sonora. El ruido de la inhalación, que podría aparecer como una intrusión a la melodía, muestra sonidos vocales guturales que hacen presente al cuerpo. En la exhalación, durante la vocalización cantada, también se observan matices específicos en el uso de voz aireada y susurrante. Esta última, combinada con la pronunciación arriba descrita, también permite esbozar un sonido erotizante, que bien puede explicar la percepción de la voz singular de Chinoy como una que enciende las alarmas frente a las normas binarias de identidad de género. Esta notoriedad del aire, que recuerda la vitalidad del cuerpo, ha estado también asociada a otros discursos de género en torno a las voces masculinas y su supuesta falta de virilidad, como en el caso del *crooning* (McCraken 2016); pero en otros contextos, también el aire y el susurro, junto con gruñidos y otros ruidos, aparecen como evidencia corporal en el marco de performances vocales *queer*, en las que destaca la utilización de la voz más allá de lo comúnmente esperado (Jarman-Ivens 2011). Es más, tratándose de un elemento convencionalmente asociado a la voz femenina, la voz aireada es incluso mencionada como recurso para la transición de género en personas trans para "alcanzar un sonido de mujer" (Pennington 2022).

La confluencia de sonidos disímiles es la que provoca una extrañeza en la escucha, como evidencia una nota periodística titulada sugerentemente como "El muchacho y su ruido". Allí, apuntan a su identidad de género recurriendo a tópicos de la femineidad, como la irracionalidad y la vulnerabilidad corporal: "Ah, y está su voz, que es aguda, casi de mujer, que pronuncia letras indescifrables y que canta como si se quebrara. Una voz que no cabe en ese cuerpo esmirriado y que no se corresponde con esa cara de alien de ojos claros" (Bisama

2009). Aquí se articulan la altura (una vez más) con la pronunciación y con la fragilidad, añadiendo una evaluación de la aparente falta de correspondencia entre lo que suena y lo que se ve como cuerpo.

Estética vocal en juego

Más allá de la caracterización sonora y performática de la voz de Mauricio Castillo, donde he reparado en la tesitura, la interválica, la respiración, la pronunciación de consonantes y la predominancia de un color nasal, un análisis enfocado en las estrategias vocales que despliega en cada canción pone en relieve las decisiones artísticas y articula el objeto voz con realizaciones emergentes, es decir, que permite observar la materialización de la voz en las performances específicas.

Tomo como ejemplo la canción “De loco medieval”, incluida en el segundo álbum de estudio de 2015 y que ha sido recientemente analizada por Alejandro Figueroa en un artículo que destaca aspectos rítmicos, tímbricos y dinámicos del acompañamiento instrumental, relacionando el tempo rápido con la rabia y el “paisaje sonoro” con “la dureza y caos del mundo social chileno de las grandes ciudades”. Así, busca conectar la pieza con el contexto sociopolítico y agrega: “Articulado con la letra se connota una urgencia, una necesidad vital de salirse de ese entorno, de no anclarse a esa realidad contemporánea que describe y que rechaza” (Figueroa Bustos 2021a, 50). Este autor caracteriza la performance de otros vocalistas de la escena indie de la siguiente manera: “en la mayoría de las canciones analizadas se oye ni muy fuerte ni muy suave, con un rango de modulación medio, lo que comunica emocionalidad pero una controlada, que nunca se desborda por lo que está cantando” (Figueroa Bustos 2021a, 48) lo que, como bien indica el mismo autor, no se observa ni en Chinoy ni en otro cantante como Manuel García. De hecho, el análisis vocal de “De loco medieval” revela un manejo minucioso de las variaciones tímbricas con fines expresivos, así como de una amplia paleta de matices.

Si nos basamos en la definición de registro vocal según Malawey (2020), explicada más arriba, salta al oído una cuestión clave en el estilo de canto de Chinoy: el timbre que construye para su voz modal (corrientemente llamada de pecho) no dista ostensiblemente del timbre de su voz de cabeza.⁸ Si bien este fenómeno podría explicarse por la búsqueda de una homogeneidad de sonido que tiende a atenuar la transición de uno a otro registro (muy importante en la convención de canto docto occidental) sería apresurado asumir que exista una intención por parte de este cantante de ocultar el mecanismo de su cuerpo evidenciado por el *passaggio* o “pasaje” (Feldman 2019). En efecto, como he discutido hasta aquí, distintos ruidos sobresalen en su performance haciendo notar, precisamente, que hay un cuerpo que ejecuta y que resuena.

Por el contrario, la presentación de esta similitud tímbrica entre sus registros pone de manifiesto la exacerbación de frecuencias agudas en las notas más altas cantadas con voz modal y el desarrollo de una técnica que permite a Chinoy fortalecer el sonido de su voz de

8. Este rasgo podría considerarse similar a la caracterización vocal del registro operático de “tenor altino”, cuya descripción actual indica “A very high tenor voice, capable of moving into treble regions, supposedly without using falsetto” (*Grove Music Online* 2002). En esta definición llama la atención la observación de una “supuesta” ausencia del falsete, dando a entender que esta no se da por sentada.

cabeza, que en las notas más bajas adquiere una robustez poco común. De hecho, si remitimos a la historia del falsete como voz falsa, encontramos la connotación de "falta de", de vacuidad e incompletud, relacionada con la ligereza del timbre y con la tendencia a imitar una voz no propia (Clarke 1999). Cuando aparece en las zonas centrales de las canciones, y con texto, el falsete de Chinoy suena especialmente potente y puede llegar a confundirse fácilmente con su otro registro.

Ahora bien, cuando aparece de manera ornamental, en interludios y finales, o en variaciones melódicas sobre el tema principal, el falsete es distintivo y juega un rol que asemeja al resto de los instrumentos. Un ejemplo de esto se ve en la Figura 6, donde es posible distinguir que las zonas de mayor intensidad se encuentran en los primeros parciales armónicos, sin prácticamente activar frecuencias por sobre los 1.500 hertz. Esto se manifiesta, tímbricamente, en un color ligero, lo que se complementa con la ausencia de vibrato y la aparente búsqueda de un sonido limpio y cristalino.

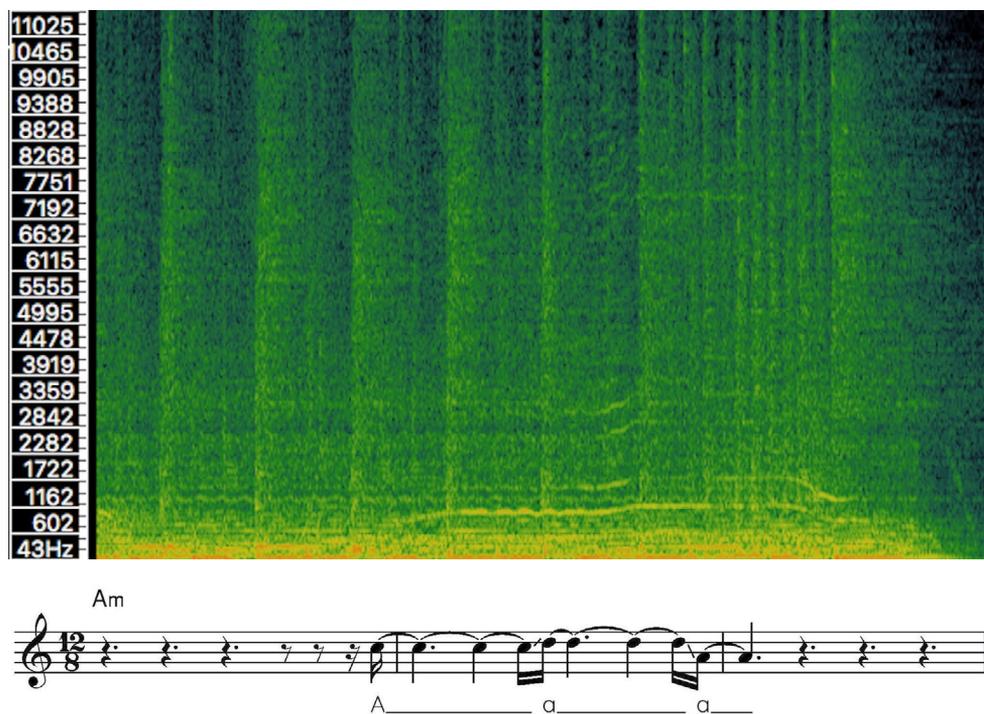
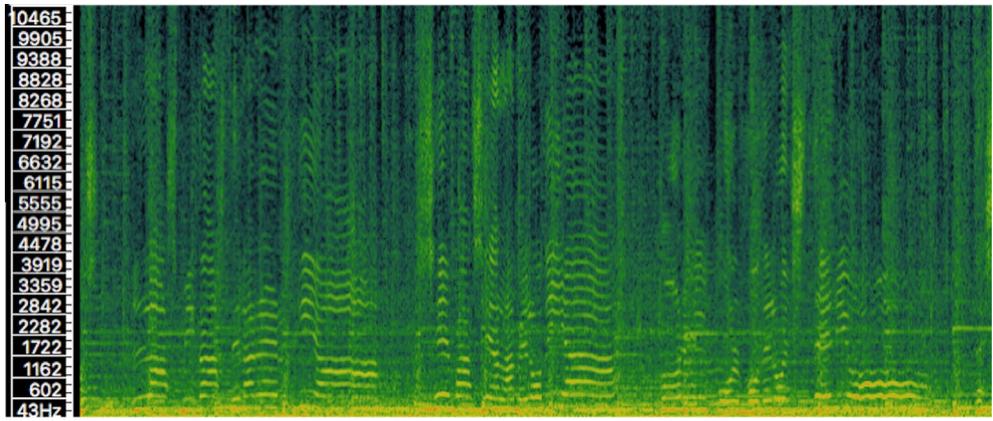


Figura 6 / "De loco medieval" (4:05-4:13). Falsete.

En cuanto a la voz modal, en el espectrograma de la Figura 7 pueden verse tres motivos, donde cada final muestra una diferente energía puesta en los armónicos superiores. El primero muestra el timbre más habitual en Chinoy, con bastante cuerpo y sonido nasal, y una caída en la última nota (Mi4), gesto típico en varias canciones. Luego, el segundo motivo termina con un timbre similar y un tratamiento de la sílaba que enfatiza un diptongo también habitual. Finalmente, la última frase termina (Fa4) con un sonido mucho más ligero y "destimbrado", evidente en los parciales armónicos que muestran actividad, a lo que añade un vibrato veloz mientras mantiene la nota (Mi4) sin dejarla caer. Esta voz susurrante es la que describía más arriba con su potencial erotizante.



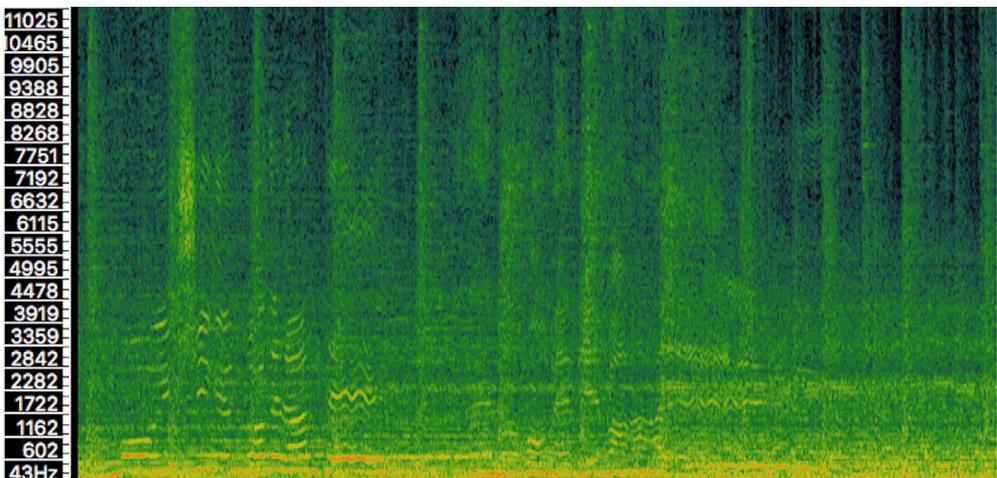
C

Las mi - gas de la e - ner - gí - a

2 Dm Am

se pa - sea la me - lo dí - a por el pol - vo de lo es - té - reo

Figura 7 / "De loco medieval" (2:48-2:56). Variaciones tímbricas.



F

Voy si - guien do a - de - lan -

2 G Am

te de lo - co me - die - va - al

Figura 8 / "De loco medieval" (3:25-3:32). Ornamentación y gruñido.

En otra sección de la misma canción, mostrada en la Figura 8, notamos ornamentaciones como el uso de un vibrato corto e intenso al final de una frase. En la siguiente, la voz gruñe, enfatizando a través del ruido las notas más graves. El gruñido, una vez más, aparece como parte de la paleta de comportamientos vocales susceptibles, junto a otros gestos, de percibirse como *queer*.

En esta canción, como en muchas otras, Chinoy incluye en la versión masterizada de su grabación una respiración intensa, cuyo ritmo complementa al de la parte vocalizada. La clara intención de conservar el sonido de la inhalación apunta a la exhibición de un cuerpo precario y, en los términos que he propuesto, a una performance de la vulnerabilidad que dialoga, de un modo u otro, con la percepción de una voz "afeminada". Con esto se toma en cuenta una percepción de la performance de género que no solamente se construye a partir de asociaciones deterministas de lo que los cuerpos sexuados pueden y deben hacer, sino también mediante concepciones fundantes de la división normativa de los roles de género, según la cual se atribuye al varón el control y a la mujer la pasividad. De esta manera, es posible sostener que la atribución de una cualidad andrógina o femenina a la voz de Chinoy apunta a una variedad de elementos más allá de la altura, incluyendo el timbre agudo y la presencia de sonidos brillantes con la exageración de vocales, así como de un cuerpo sonoro expuesto en su heterogeneidad.⁹

Juegos de género

Siendo consciente de la impresión que genera, Mauricio Castillo juega con las posibilidades de su aparato y enfatiza sonidos extravagantes, asumiendo una variedad de imágenes como propias. Este *genderplay* involucra, precisamente, explorar los límites de su identidad de género como persona pública. "Yo, cuando canto, también expreso mi mujer y lo he sentido. Hay veces en que tomo frases y fraseo como una mujer, como si yo fuera una mujer también, entonces es una mezcla", explicó en nuestra entrevista. Para Chinoy su voz es una "ficción": "Está una voz delirante como con tinte de ser la voz de un bicho, un insecto raro, de un gato, de una voz como de mujer, también".

Para entender los alcances performativos de esta ficción vocal, vale la pena acudir al análisis que Philip Auslander (2015) ha desarrollado en torno al glam rock y sus vocalidades "inauténticas". A diferencia del rock psicodélico (y yo diría por extensión el rock a secas) cuya efectividad de la performance radica en la puesta en escena de la autenticidad propia de la persona del músico (una autopresentación), el glam rock opera poniendo en acto "un mundo como si", elaborado sobre posibilidades hipotéticas que no deben entenderse como una afirmación de la realidad del mundo fuera del escenario. En particular, la performance de género, conocida en el glam rock por su desafío a las normas binarias sexo-genéricas y caracterizada por su teatralidad, permite el despliegue de una variedad de identidades, sin que ellas coincidan necesariamente con aquella atribuida al performer. A través de la voz, según Auslander, algunos vocalistas consiguen explorar personajes insólitos, moverse entre ellos sin el deber de guardar coherencia y sin que se ponga en tela de juicio, al menos de manera

9. Esta corporalidad es también enfatizada en algunas letras de canciones, como en "Vamos los dos", donde, según Paula Miranda, "el yo masculino se fragiliza", ofreciéndose "pleno y concreto, sublime y a la vez plenamente material" (2013, 197).

ostensible, el género ni la identidad sexual de quien performa. Además, el glam ofrece una diversidad de masculinidades, eximiéndose de conformarse a un modelo único.

En Chinoy, en muchos sentidos alejado del glam, se identifica una estética que entrecruza eficazmente aspectos del rock de apariencia más hirsuta con la sofisticación de una performance del “como si”, aquella que le permite incorporar en su voz a la “mujer”, al “insecto” y al “gato rabioso” a conciencia. Sin embargo, a diferencia de la claridad artificial del glam, la performance de Chinoy, aun en su extravagancia sonora, devuelve la pregunta hacia su persona real íntima y no simplemente a su persona musical pública ni los personajes de sus canciones.¹⁰ Como apunta Paula Miranda “esta voz no es una enteleguía ni una reliquia, es su propio cuerpo, es también su sangre, su aliento, su lengua, su diente, su grito” (2013, 201).

En la escena indie, que también comporta una estética, se valoran algunos elementos comunes con el punk: baja fidelidad, adopción de formas simples, apariencia de falta de pretensión (Dolan 2010) y con la cantautoría: puesta en escena austera, con poco movimiento y escasa efusividad (Auslander 2020). De ahí que una caracterización local considera las voces indies chilenas poco intensas emocionalmente, como dije más arriba (Figueroa 2021a). Aun cuando Chinoy se ubica en esta escena, su propuesta estética desborda la austeridad del punk y del indie y abraza aspectos teatrales que podrían emparentarse con el glam u otras formas del pop más “artificiosas”. ¿Cómo interpretar entonces los sentidos de su performance construida sobre un “compendio” punk-indie-glam con su multiplicidad de voces y sentidos?

Lo que Philip Auslander ha argumentado en su reciente artículo sobre *musical personae* es que, más útil que generar un *continuum* entre dos polos, uno con prácticas musicales en las cuales la persona que performa se “autopresenta” en escena (como el rock y la cantautoría), y otro polo con performances en las cuales la persona “representa un personaje” (como el glam), es necesario comprender que cualquier tipo de performance, incluso aquella que aparenta total autenticidad y transparencia, comprende algún grado de ficción. Y, por el contrario, la presentación de personajes ficticios implica también la revelación de aspectos propios de quien performa (Auslander 2020). Más que colocar a Chinoy en uno u otro polo del espectro, conviene entonces observar cómo se empalman percepciones acerca de su persona privada, su persona musical y sus personajes, mediadas por el grado de teatralidad de su performance, pero también por la puesta en juego de sonidos y materialidades que hacen tambalear las convenciones no solo musicales, sino también culturales. Por ello es que la voz –esa voz aguda y desconcertante– funciona como pivote para la interpretación de una performance que excede los límites estrictos de la representación artística.

Ante tal encrucijada estilística es que se vuelve relevante recordar que las apreciaciones de la performance musical en términos de identidades de género (*gender*) se encuentran articuladas por convenciones específicas de género musical (*genre*). En su reciente libro sobre masculinidades pop, Kai Arne Hansen (2021), enfatiza que las performances de género en la música no solamente reflejan, sino que también construyen modos de ser en la sociedad. Adhiere entonces a una lectura de las músicas como expresiones que exhiben comportamientos posibles mientras que ocultan otros, pero donde todavía es posible contestar ciertas normas sin por ello desestabilizar el orden social. Tomando en cuenta que las masculinidades se

10. Esta división entre tres personas musicales (*musical personae*) proviene de un influyente artículo de Philip Auslander de 2006, cuyo concepto ha sido recientemente actualizado por el mismo autor (Auslander 2020).

construyen, en la música popular, en la interacción entre diferentes elementos (sonoros, visuales, performativos), Hansen advierte que los posicionamientos de género pueden, de hecho, ser contradictorios; reafirmar y contestar la inequidad de género al mismo tiempo.

No obstante, la misma insistencia en esta cualidad "desconcertante" de la voz, acompañada a menudo de descripciones favorables acerca de sus composiciones y ejecución, termina por franquear un horizonte de lo admisible para un varón presuntamente cis a quien no se le cuestiona ni comenta su orientación sexual, sino su comportamiento e identidad de género. En ese sentido, siguiendo a Amanda Weidman (2021), los procesos de reglamentación vocal por los que atraviesan la performance y la recepción de Chinoy habilitan la presencia pública de voces divergentes, sin por ello omitir las fricciones que siguen generándose en relación con las expectativas dominantes de cómo debe sonar una voz de hombre.

La gran cantidad de comentarios emanados desde el periodismo y la crítica especializada que recalcan lo extraordinario de su voz, y más particularmente su conexión con lo femenino, da cuenta de una ansiedad acerca de las voces posibles, de la presunta correspondencia entre lo que suena y lo que se ve. Dicha ansiedad, la implicación afectiva de quienes describen la voz de otro responde a la naturaleza dialógica de la voz, que no puede prescindir de una escucha. Notoriamente, la interpretación de la performance de género de un cantante como Mauricio Castillo no puede explicarse exclusivamente a través de un análisis de lo que suena, sino que es necesario atender a lo que se escucha, a cómo se escucha. En ese sentido, parece central subrayar que el cuestionamiento (o la potencial celebración) de su masculinidad divergente remite a la evaluación que otros varones realizan de ella, posiblemente porque su voz los interpela. Tal vez, como dice Juan Bautista Branz (2017), porque la eficacia del modelo hegemónico masculino "dispone de mecanismos presentados como biológicos", y las "estructuras de percepción, pensamiento y acción" que lo configuran se encuentran naturalizadas: "no nos damos cuenta [de] que ni siquiera nos damos cuenta" (Branz 2017).

En específico, la cualidad aguda (en notas y timbre) opaca la diferenciación estricta entre varones y mujeres, cuya exageración habitual es fundamental para la instalación de masculinidades dominantes. En efecto, como ha observado Norma Fuller (2012), estas reposan en la negación de las abundantes similitudes entre varones y mujeres para radicalizar una concepción binaria de las identidades de género. Lo femenino aparece allí como lo abyecto, como el límite de lo masculino. Pero, por otra parte, la configuración de la masculinidad –detentora de poder y virilidad– pasa por un proceso de completud: la hombría se alcanza cuando el varón deja de ser niño, dice José Olavarría (2001), de manera que el desarrollo de una voz suficientemente masculina implica "superar" la voz aguda del infante. Es por ello que la mantención –o más bien el cultivo– de una voz deliberadamente aguda lleva al límite el reconocimiento de lo masculino, especialmente al reflejarse en la escucha de otro.

Cierre

En este artículo, la exploración de voces agudas mediante la pregunta por otras masculinidades está lejos de instalarse desde la premisa de una supuesta "crisis de la masculinidad" dominante. Como bien argumenta Francis Dupuis-Déri (2012), la idea bastante extendida de que el modelo hegemónico de identidad masculina atraviesa un estado de debilitamiento, no da cuenta de la permanencia de estructuras y prácticas patriarcales y pasa a responder,

más o menos reflexivamente, a discursos antifeministas, en busca de la restauración de un sitio de dominación. No obstante, sí adhiero a las indagaciones recientes en masculinidades divergentes que, lejos de disputar la atención que los feminismos vienen conquistando para las mujeres, alumbren otras “masculinidades vividas” (Storey 2001, 222). En el contexto de potentes transformaciones impulsadas por los feminismos contemporáneos es necesario examinar la potencialidad de formas de vivir la masculinidad percibidas como cambios positivos, sin olvidar las tensiones que estas figuraciones públicas activan (Hansen 2021).

He examinado cómo la percepción de la voz de Chinoy en su singularidad ha conllevado la proliferación de descriptores que conectan aspectos sonoros de su voz con rasgos identitarios. El primer paso de esta examinación ha sido contestar cualquier supuesta obviedad entre la voz aguda y la identidad femenina, andrógina o falta de masculinidad, revisando a través de bibliografía especializada cuáles son algunos de los argumentos principales que establecen tal vínculo y mostrando cuán crucial es la lectura y escucha contextualizada del mismo.

En segundo lugar, he recurrido al análisis auditivo de algunas canciones y la representación gráfica mediante pentagramas y espectrogramas, junto con una interpretación propia de las performances que dialoga con fuentes hemerográficas y una entrevista en profundidad con el cantante. Con ello, he procurado diversificar los elementos sonoros sometidos a escrutinio para explorar cómo la efectiva circulación de ideas acerca de la singularidad vocal de este cantautor y su performance de identidad moviliza no solamente la altura, sino también la cualidad sonora como timbre, la pronunciación, la respiración y el ruido. Estos elementos, devuelven la atención a la performance de género, pero esta vez no desde el supuesto de una característica dada, sino desde las estrategias propias que el artista lleva a cabo para vehicular ciertas imágenes de sí mismo.

Estas estrategias, que he calificado desde la idea de una “performance de la vulnerabilidad”, legitiman comportamientos que posiblemente se asocien a otras masculinidades: la exhibición de la materialidad del cuerpo para personificar múltiples voces extravagantes. Este artículo ha indagado específicamente en la dimensión de género de dicha performance, pero es del todo posible que un estudio que aborde otras dimensiones que interseccionan –como la clase social– arroje valiosas interpretaciones acerca de la estética precaria en Chinoy.

Ahora bien, aun diversificando los parámetros con los que se asocian habitualmente las voces masculinas, estas performances se sustentan en un *ethos* rockero (ya sea punk, ya sea indie) que le permite navegar a través de diversas “personas” aun resguardando la integridad de su subjetividad. Al fin y al cabo, la expresión de esta masculinidad vulnerable no busca resquebrajar las distinciones sexo-genéricas ni dismantelar la heteronorma que afecta las percepciones de su trabajo, sino constatar algunas fisuras. De ahí que, como se expresaba en la cita introductoria, esta voz genera reacciones extremas, jamás indiferencia.

Bibliografía

Auslander, Philip. 2020. “Musical Personae revisited”. En *Investigating Musical Performance*, editado por Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi y Marco Lutz, 41-55. Londres: Routledge.

- _____. 2015. "Voix inauthentiques. Inflexion et mélange du genre avec Bryan Ferry et Roy Wood". En *Glam rock: La subversion des genres*, 175-226. Traducción de Alexandre Brunet y Christophe Jaquet. París: La Découverte.
- Bennister, Matthew. 2006. "'Loaded': Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities". *Popular Music* 25 (1): 77-95.
- Bisama, Álvaro. 2009. "Chinoy: el muchacho y su ruido". *Revista Qué Pasa*, 28 de noviembre. Acceso: 12 de junio de 2021. <https://www.latercera.com/revista-que-pasa/6-1554-9-chinoy-el-muchacho-y-su-ruido/>.
- Branz, Juan Bautista. 2017. "Masculinidades y ciencias sociales: una relación (todavía) distante". *Descentrada* 1 (1), e006. Acceso: 20 de julio de 2021. <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe006/7974>.
- Bros, Karolina. 2013. "La aspiración y la pérdida de /s/ en el español de Chile como ejemplo de opacidad". *ONOMÁZEIN* 28: 56-71.
- Carreño, Rubí. 2013. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Click Cultural. s.f. "La voz inconfundible de Chinoy" [Video]. Acceso: 3 de junio de 2021. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r-DGjkFU-zU>.
- Clarke, Eric F. 1999. "Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P. J. Harvey". *Music Analysis* 18 (3): 347-374.
- Contreras, Marcelo. 2021. "30 voces únicas de la música chilena". *La Tercera*, 2 de junio. Acceso: 3 de junio de 2021. <https://www.latercera.com/culto/2021/06/02/30-voces-unicas-de-la-musica-chilena/>.
- Cooperativa. 2016. Chinoy se presentará gratuitamente este domingo en la USS. *Cooperativa*, 9 de junio. Acceso: 9 de junio de 2021. <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/chinoy-se-presentara-gratuitamente-este-domingo-en-la-uss/2016-06-09/205543.html>.
- Dolan, Emily. 2010. "This Little Ukulele Tells the Truth: Indie Pop and Kitsch Authenticity". *Popular Music* 29 (3): 457-469.
- Duarte, Alfredo. s.f. "Chinoy: soy un ser extraño con voz de bicho enigmático". *Lo Mío Es*. Acceso: 9 de junio de 2021. <https://lomioes.com/enredados/musica/chinoy-soy-un-ser-extrano-con-voz-de-bicho-enigmatico>.
- Dupuis-Déri, François. 2012. "Le Discours de la 'crise de la masculinité' comme refus de l'égalité entre les sexes: histoire d'une rhétorique antiféministe". *Recherches Féministes* 25 (1): 89-109. Acceso: 1 de septiembre de 2020. Doi: <https://doi.org/10.7202/1011118ar>.

- Eggen, O. 2012. "Chinoy: 'Hay locos que se salvan del manicomio y se transforman en poetas'". *U De Santiago al Día*, 9 de mayo. Acceso: 9 de junio de 2021. http://158.170.66.14/diarioUAD/index.php?option=com_content&view=article&id=6775:chinoy-qhay-locos-que-se-salvan-del-manicomio-y-se-transforman-en-poetasq.
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The Race of Sound. Listening, Timbre and Vocality in African American Music*. Durham, NC: Duke University Press.
- Fast, Susan. 2014. "Rock". En *Grove Music Online*. Acceso: 4 de julio de 2021.
- Feldman, Martha. 2019. "Voice Gap Crack Break". En *The Voice as Something More. Essays toward Materiality*, editado por Martha Feldman y Judith T. Zeitlin, 188-208. Chicago: University of Chicago Press.
- Figuroa Bustos, Alejandro. 2020. "La construcción mediática del músico y su producción como política: el rol de la prensa especializada chilena en el encuadre de los músicos independientes (2014- 2018)". *Contrapulso* 2 (1): 64-82.
- _____. 2021a. "Una aproximación a la comunicación del descontento social en el sonido de canciones chilenas indie (2005-2018)". *Estudios Avanzados* (35): 41-54.
- _____. 2021b. "Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018)". *Comunicación y Medios* 30 (44): 56-67. Acceso: 6 de julio de 2021. Doi: <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2022.60801>.
- Figuroa Rodríguez, Gerardo. 2017. "'La enfermedad de los ojos': Chile, nuevo paraíso del pop en versión de Carolina León". En *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura Manual para (in)disciplinados*, editado por Rubí Carreño, 309-318. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Fuller, Norma. 2012. "Repensando el machismo latinoamericano". *Masculinity and Social Change* 1 (2): 114-133. Acceso: 15 de julio de 2021. Doi: <http://dx.doi.org/10.4471/MCS.2012.08>.
- Gelbart, Matthew. 2011. "A Cohesive Shambles: The Clash's 'London Calling' and the Normalization of Punk". *Music & Letters* 92 (2): 230-272.
- González, Juan Pablo. 2011. "Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187 (751): 937-946.
- González, Patricio y Sebastián Redolés, coords. 2019. *Valparaíso, puerto de músicas: estudio preliminar para una historia de la música de Valparaíso*. Valparaíso: Valparaíso Creativo.
- Grove Music Online. 2002. "Tenor altino (opera)". En *Grove Music Online*. Acceso: 5 de agosto de 2022.
- Hansen, Kai Arne. 2021. *Pop Masculinities: The Politics of Gender in Twenty-First Century Popular Music*. Nueva York: Oxford University Press.

- Hawkins, Stan. 2016. *Queerness in Pop Music Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Abingdon: Routledge.
- Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer Voices Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Lehuedé, S. 2008. "La voz de los que sobran". *Revista Paula*, 11 de agosto. Acceso: 9 de junio de 2021. <https://www.latercera.com/paula/la-voz-de-los-que-sobran/>.
- Madrid, Alejandro L. 2016. "Más que 'tontas canciones de amor': Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s". En *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*, editado por Martha Ulhoa y Simone L. Pereira, 47-69. Río de Janeiro: Letra e Imagem.
- Maker, Sarah y Benjamin Munson. 2012. "The Influence of /s/ Quality on Ratings of Men's Sexual Orientation: Explicit and Implicit Measures of the 'Gay Lisp' Stereotype". *Journal of Phonetics* 40 (1): 198-212.
- Malawey, Victoria. 2020. *A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice*. Nueva York: Oxford University Press.
- Manero Serna, Luis. 2017. "Conversación con Chinoy: Lo infinitamente invisible". *Periódico de Poesía* 104, noviembre. Acceso: 15 de julio de 2021. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/4932-no-104-entrevista-chinoy>.
- Martínez, Silvia. 2003. "Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal". *Dossiers Feministes* 7: 101-117. Acceso: 15 de julio de 2021. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102472>.
- McCracken, Allison. 2015. *Real Men Don't Sing. Crooning in American Culture*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Meizel, Katherine. 2011. "A Powerful Voice: Investigating Vocality and Identity". *Voice and Speech Review* 7: 267-274. Acceso: 22 de julio de 2021. Doi: <https://doi.org/10.1080/23268263.2011.10739551>.
- Miranda, Paula. 2013. "La (sub)versión artística de Chinoy y algunos de sus diálogos con Violeta Parra y Víctor Jara". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, Special Issue 5: 187-202.
- Olavarría, José. 2001. "Invisibilidad y poder. Varones de Santiago de Chile". En *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*, editado por Mara Viveros, José Olavarría y Norma Fuller, 153-265. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pennington, Stephan. 2022. "Transgender Passing Guides and the Vocal Performance of Gender and Sexuality". En *The Oxford Handbook of Music and Queerness*, editado por Fred Everett Maus y Sheila Whiteley, 237-275. Oxford University Press.

- Pino-Ojeda, Walescka. 2020. "Resisting Neoliberal Totality: The 'New' Nueva Canción Movement in Post-Authoritarian Chile". *Popular Music and Society* 44 (2): 1-18.
- Prévost-Thomas, Cécile y Hyacinthe Ravet. 2007. "Musique et genre en sociologie". *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés* 25: 175-198. Acceso: 22 de julio de 2021. Doi: <https://doi.org/10.4000/clio.3401>.
- Rapport, Evan. 2014. "Hearing punk as blues". *Popular Music* 33 (1): 39-67.
- Saavedra, Luis Felipe. s.f. "Chinoy". *Música Popular*. Acceso: 21 de julio de 2021. <https://www.musicapopular.cl/artista/chinoy/>.
- Storey, John. 2001. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro UEB.
- Val, Fernán del y Héctor Fouce. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* 4 (1): 58-72. Acceso: 21 de julio de 2021. Doi: <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>.
- Viñuela, Laura. 2003. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: Ediciones KRK.
- Weidman, Amanda. 2021. *Brought to Life by the Voice. Playback Singing and Cultural Politics in South India*. Oakland: University of California Press.

Entrevista

- Entrevista de Mauricio Castillo con Laura Jordán González, videoconferencia, 31 de julio de 2020.

R