

ARTÍCULOS
MÚSICA

RESUMEN

Tradicionalmente se asume que niñas/os son incapaces de asimilar lenguajes o contenidos complejos, esto por creer que aún no cuentan con las herramientas y aprendizajes necesarios. En oposición, la agrupación chilena de música para la infancia Mazapán (1980-) ofrece una propuesta que aborda una diversa y amplia gama de tradiciones, períodos y estilos musicales, involucrando el uso de recursos y procedimientos complejos. Teniendo como referentes la historia y sociología de la infancia, se analizaron las canciones de la agrupación, constatándose una concepción y valoración de las/los niña/os como entidades receptoras complejas y con capacidad de agencia.

Palabras clave: Infancia, Música infantil, Mazapán.

ABSTRACT

It is traditionally assumed that children are incapable of assimilating complex languages or content because is assumed that they still do not have the necessary tools and learning. In opposition, the Chilean children's music group Mazapán (1980-) offers a proposal that addresses a diverse and wide range of musical traditions, periods, and styles, involving the use of complex resources and procedures. Considering as references the history and sociology of childhood, the songs of the group were analyzed, confirming a conception and assessment of the children as complex receiving entities with agency capacity.

Keywords: Childhood, Children's Music, Mazapán.

La Complejidad de la Infancia y su rReflejo en la Música de Mazapán

Pp. 12 a 41

LA COMPLEJIDAD DE LA INFANCIA Y SU REFLEJO EN LA MÚSICA DE MAZAPÁN¹

*Dr. Juan Carlos Poveda
Universidad Alberto Hurtado
Chile**

“Queremos desarrollar la sensibilidad y la capacidad creativa que el niño tiene. Sensibilizarlo a todas las gamas del arte: la poesía, la plástica, la música, la literatura, el baile...”.
Mazapán para revista *Cosas* (1985).

“Hasta ahora siempre ha sido el adulto quien le ha cantado al niño. Nosotros queremos adoptar la posición del niño. Queremos que sea él quien cante. Para eso usamos música simple, que el niño pueda cantar después de haberla oído un par de veces no más. Usamos instrumentos con sonoridad, instrumentos antiguos. Producimos sonoridades nuevas, más o menos desconocidas”.
(Verónica Prieto en revista *El Domingo*, junio de 1981).

“-¿No es el auditor infantil muy poco exigente artísticamente?
- Es muy distinto al grande, es espontáneo. Con nuestro trabajo queremos comunicarles que todos podemos cantar, hacer lo mismo, y pasarlo bien. Pero es una labor igualmente exigente y crítica, porque se puede ayudar a formar al niño, o a deformarlo”
(Mazapán para *El Mercurio*, septiembre de 1982).

Introducción

Como ya he planteado en trabajos recientes² una de las nociones de infancia más arraigada en nuestra sociedad es aquella que concibe a niñas y niños como

* Artículo recibido el 21/07/2022 y aceptado por el comité editorial el 4/11/2022.
Correo electrónico jpoveda@uahurtado.cl ORCID 0000-0003-3795-6711

¹ El presente artículo presenta resultados parciales del proyecto *Mi lindo globito. Aproximaciones conceptuales y contextuales al desarrollo de la música infantil en Chile a partir del estudio de la agrupación Mazapán*, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Fondo de la Música 2021, folio n°600982).

² Poveda, Juan Carlos (2021). “Música y propaganda en dos filmes animados producidos por Disney durante la Segunda Guerra Mundial”, *Revista Musical Chilena*, 75 (236), pp.119-142 y (2022). “Qué gris estaba la tarde. Legitimación en la música de Mazapán de emociones infantiles objetadas”, *Contrapulso*, 2 (4), pp. 32-44.

entidades en formación, como seres incompletos e inmaduros en tránsito hacia la adultez, momento en el que recién estas/os adquirirían una condición de ciudadanas/os, capacidad de agencia y, más importante aún, una legitimación como sujetas/os de derecho. Desprendido de lo anterior, múltiples atenciones, debates y expectativas que operan en torno a niñas y niños se articulan, por lo general, en torno a lo que aún estas/os no son -adultas/os-, generando un marco de clichés como el que sostiene que niñas y niños son “el futuro”, “el mundo del mañana”, así como de ideales valóricos que legitiman la importancia de formar hombres y mujeres “de bien”.

En el marco de estas suposiciones ya asentadas como creencias -las cuales son abordadas críticamente por autoras como Carla Castañeda³ o Lourdes Gaitán⁴ y ampliamente rebatidas desde fines de la década de los ochenta desde la sociología de la infancia y luego por los llamados “nuevos estudios de la infancia”- y haciendo caso omiso a las evidencias científicas respecto al potencial de aprendizaje presente en los primeros años de vida⁵, es que tradicionalmente se asume que niñas y niños son seres todavía incapaces de asimilar lenguajes o contenidos complejos, esto por supuestamente no contar con las herramientas o aprendizajes necesarios, los cuales deberían, como es de suponerse, ser previamente seleccionados y transferidos por el mundo adulto. En términos de la música escrita por adultas/os para niñas/os -lo que generalmente se entiende por “música infantil”-, esta noción simplificadora y, en definitiva, anuladora de la infancia, podría traducirse en fórmulas que priorizan la repetición y la simplificación: melodías breves, con una cantidad mínima de materiales y desarrollos temáticos; predominancia de una textura melodía y acompañamiento; propuesta rítmica basada en compases y ritmos regulares; ausencia de contrastes; o desarrollos armónicos siempre evidentes. En términos líricos, el panorama resultaría similar: reducida gama de tópicos y recursos literarios, simplificación, repetitividad y claridad del mensaje.

En oposición al panorama recién descrito, la propuesta de la agrupación chilena de música para la infancia Mazapán permite reconocer una concepción de niñas y niños como entidades receptoras complejas, capaces no sólo de asimilar un amplio y complejo abanico de estímulos, sino también de crearlos y recrearlos a través de su cuerpo y su imaginación⁶. Si bien la agrupación podía declarar la intención de “usar” una “música simple” para llegar a niñas y niños -tal como puede leerse en las palabras de Verónica Prieto citadas al inicio de este

³ Castañeda, Claudia (2002). *Figurations. Child, Body, Worlds*. Durnham & London: Duke University Press.

⁴ Gaitán, Lourdes (2006). *Sociología de la infancia*. Madrid: Síntesis.

⁵ Para una panorámica sobre diversas perspectivas sobre educación musical y psicología del desarrollo con una perspectiva más cultural, se sugiere revisar McPherson, Gary (ed.) (2016). *The Child as Musician: a Handbook of Musical Development*. New York: Oxford University Press.

⁶ De la Fuente, Loreto, y Juan Carlos Poveda (2018). “Música e infancia en Chile. Discursos y estéticas en la música de Pin Pón, Mazapán, Cachureos y 31 minutos”, *Revista Musical Chilena*, 72 (230), p. 68.

artículo, un análisis acabado evidencia aquí una música compleja, que aborda una diversa y amplia gama de tradiciones, períodos y estilos musicales, así como un marco temporal que va desde la música medieval hasta la contemporánea y que, como es de suponerse, involucra el uso de una amplia y compleja gama de recursos de diversa índole, así como también la aplicación de elaborados procedimientos. Y es precisamente esta idea de creación de una música compleja para la infancia la que interesa evidenciar en este trabajo.

Para este fin teniendo como referentes los aportes de la sociología e historia de la infancia, he analizado las canciones originales contenidas en las 14 producciones fonográficas de mayor circulación de la agrupación⁷. Para este fin, junto con la discografía de estudio, un material que facilitó enormemente el análisis fueron las partituras de cada álbum, editadas y distribuidas comercialmente por la agrupación. De manera complementaria, se realizaron entrevistas semiestructuradas y permanentes comunicaciones personales -vía correo electrónico y mensajería instantánea- con todas las integrantes -principalmente con su fundadora, Carmen Lavanchy- entre septiembre de 2021 y marzo de 2022.

Se espera con este trabajo contribuir desde la musicología, a contrarrestar el estatus de la infancia en nuestro país, muchas veces dominado por el descuido, desinterés, desvalorización, instrumentalización e incluso desconocimiento de lo que implica infancia en términos sociales, políticos, conceptuales y simbólicos.

La infancia como problema

La cuestión de la infancia y su sentido no es un problema actual. Como sostiene Jenks⁸, desde que la humanidad hizo realidad el ser madre/padre, el problema ha “acechado” a la condición adulta. De este modo, y en un ámbito más intelectual, teóricos morales, sociales y políticos se han esforzado sistemáticamente en construir una visión de las/los niñas/niños compatibles con sus principios y expectativas, no existiendo aún un consenso al respecto. En efecto, en la actualidad este es un debate abierto al cual, según Alfageme, Cantos y Martínez⁹ no se le ha tomado la debida atención, ni desde el ámbito estatal, ni desde el de la sociedad civil. Ahora bien, y ya en relación con este

⁷ A saber, *Cuentos y Canciones infantiles* (1980); *A la ronda...* (1981); *¡¡¡vengo a convidarte!!!* (1983); *saltemos bailemos* (1985); *Esta noche bailaré* (1986); *La nave espacial* (1987); *De Norte a Sur* (1988); *Los instrumentos* (1989); *Érase una vez...* (1991); *Tía Mirlí* (1995); *Mr. Pugh* (2000); *Canta Aleluya Alelú* (2003); *Los juguetes del niño Jesús* (2004) y *La ballena Filomena* (2019). Se excluyen aquí recopilaciones o ediciones especiales -tales como libros con casete, de tiraje y circulación bastante menor que los álbumes de estudio-, así como también la producción *Yo me expreso. Canciones para oír, sentir y jugar*, concebida en 1981 como material del curso “Yo me expreso: la expresión creadora del párvulo”, impartido por el centro de educación a distancia Teleduc.

⁸ Jenks, Chris (2005). *Childhood*. London & New York: Routledge.

⁹ Alfageme, Erika, Raquel Cantos, y Marta Martínez (2003). *De la participación al protagonismo infantil. Propuestas para la acción*. Madrid: Plataforma de Organizaciones de Infancia.

artículo, una primera delimitación que quisiera dejar clara respecto al concepto de infancia es entenderlo no sólo como un fenómeno natural, directamente derivado del desarrollo o crecimiento físico, sino como un fenómeno social. Más específicamente, y en sintonía con los aportes de la sociología de la infancia¹⁰, entiendo aquí infancia como una “construcción social” que hace referencia a un estatus social delineado por fronteras que varían a través del tiempo y de una sociedad a otra pero que son incorporadas dentro de la estructura social y se manifiestan a través de ciertas formas establecidas de conducta típicas¹¹. Desprendido de lo anterior, entender el concepto aludido implica considerar diferencias y particularidades supeditadas al contexto histórico, geográfico y sociocultural de lo que cada sociedad o cultura ha imaginado, interpretado y conceptualizado en torno a los modos de “ser” infancia. En este sentido, junto al ya citado aporte de la sociología, la perspectiva de la historia de la infancia¹² resulta fundamental¹³.

En definitiva, esta perspectiva de la infancia como un fenómeno social toma distancia de su tradicional comprensión como una mera etapa del ciclo vital -perspectiva heredada de la psicología evolutiva-, cuya atención se centra en una maduración y preparación para el mundo adulto, momento en el que se adquiriría autonomía, derechos y en definitiva, la condición de sujeto y la capacidad de agencia.

Mazapán

Mazapán es una agrupación de mujeres creadoras de música para niñas y niños formada en 1980 por Carmen Lavanchy (n. 1951) luego de convocar a otras seis estudiantes de pedagogía e interpretación musical de la Pontificia

¹⁰ Jenks (2005). *Childhood...*

Gaitán (2006). Sociología de...

Qvortrup, Jens (1993). “Nine Theses about ‘Childhood as a Social Phenomenon’”, **Childhood as a Social Phenomenon. Lessons from an International Project**. Jens Qvortrup (editor). Viena: European Centre for Social Welfare Policy and Research, pp. 11-18.

¹¹ Jenks (2005). *Childhood...* p.17.

¹² Ariès, Philippe (1992). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.

De Mause, Lloyd (1982). *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza.

Delgado, Buenaventura (1998). *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel.

¹³ En un ámbito latinoamericano, pueden mencionarse los siguientes trabajos:

Herrera, Martha Cecilia, y Yeimy Cárdenas Palermo (2013). “Tendencias analíticas en la historiografía de la infancia en América Latina”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40 (2), pp. 279–311.

Fregoso Centeno, Anayanci, María Guadalupe García Alcaraz, y Laura Catalina Díaz Robles (editoras) (2016). *Mujeres, niños y niñas en la historia. América Latina, siglos XIX y XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Osta, María Laura, y Silvana Espiga (2017). “La infancia sin historia: Propuestas para analizar y pensar un discurso historiográfico”, *Páginas de Educación*, 10 (2), pp. 111–126.

Rojas Flores, Jorge (2001). “Los niños y su historia: Un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía”, *Pensamientocritico.cl. Revista Electrónica de historia*, no 1.

Rojas Flores, Jorge (2016). *Historia de la infancia en el Chile republicano. 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.

Universidad Católica de Chile: Cecilia Álamos (n. 1952), Victoria Carvallo (n. 1952), María de la Luz “Lulú” Corcuera (n. 1950), Cecilia Echeñique (n. 1957), Verónica Prieto (n. 1951) y Michelle Salazar (n. 1954). Tomando la experiencia artística y pedagógica de su primera conformación, el conjunto de música antigua Fontegara, y ya enfrentando casi todas ellas los desafíos de la docencia y la crianza, la principal motivación de Mazapán fue, en el contexto de una gran entrega, autoexigencia y respeto hacia su audiencia, concebir un repertorio estimulante que constituyera una alternativa a la música que, hasta ese entonces, estaba dirigida a la infancia: canciones provenientes del repertorio tradicional, o bien, las concebidas y difundidas por la industria radial, televisiva y discográfica, estas últimas por lo general alejadas de un fin formativo.

Se iniciaba así una propuesta musical que puso en juego recursos y procedimientos provenientes de la música antigua europea, el repertorio tradicional de distintas culturas y la música popular. Esta propuesta se complejiza aún más cuando, en 1983, la agrupación tuvo la oportunidad de desarrollar un programa propio de televisión, *Masamigos* -transmitido por Canal 11 entre 1983 y 1984, y al año siguiente por Canal 7, Televisión Nacional de Chile, con el nombre de *Mazapán-*, espacio donde incorporaron un variado set de recursos visuales, literarios y performáticos.

Aún vigentes, Mazapán es probablemente la única formación musical nacional, formada por mujeres¹⁴ con más cuarenta años ininterrumpidos de carrera, en los cuales han recibido premios y reconocimientos de diversos organismos, así como también la admiración y trabajo con destacadas/os músicas/os nacionales. En adición, estos han sido años de docencia -en niveles preescolar, escolar y superior-, actuaciones, publicaciones y la producción de 14 álbumes de estudio -sin contar recopilaciones o ediciones especiales- formados principalmente por canciones compuestas por todas sus integrantes, muchas de las cuales se encuentran fuertemente inscritas en la memoria de varias generaciones, lo cual, a su vez, configura un público muy particular en sus conciertos.

Formación de sus integrantes

Un primer aspecto que creo importante visibilizar respecto a esta idea de complejidad contenida en el arte de Mazapán, tiene que ver con la formación musical que poseen sus integrantes. Su principal institución formadora fue el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (en adelante,

¹⁴ Cabe señalar aquí la contribución, desde el año 2013, del músico y compositor Juan Pablo Astorga, quien además participa junto con la cellista Isidora Edwards -ambos acreditados como “invitados especiales”- en la última producción, *La ballena Filomena* (2019).

IMUC), por aquellos años dirigido por Fernando Rosas¹⁵. En efecto, fue aquí donde ellas cursaron la carrera de Pedagogía en Música¹⁶, o bien, estudios de Interpretación Musical en uno o más instrumentos.

En el caso de Carmen Lavanchy (n. 1951), fundadora, directora y principal compositora y arreglista hasta el año 2010 -año en el que se separa de la agrupación para enfocarse en otros proyectos artísticos y educativos-, ingresa en 1968 a formarse como profesora de música, cursando además estudios en flauta dulce con Mirka Stratigopoulou¹⁷, instrumento en el cual llega a tener una activa carrera como solista y asumir luego la cátedra.

Poco después de titularse como profesora, Lavanchy desarrolla estudios de perfeccionamiento en análisis y armonía con Carlos Botto Vallarino -figura que por lo demás, marca la formación de prácticamente todas las integrantes de la agrupación¹⁸, para luego a partir de 1985, profundizar sus conocimientos en orquestación con el compositor José Miguel Tobar.

En 1970, es decir dos años después del ingreso de Lavanchy, ingresan también a Pedagogía en Música María de la Luz “Lulú” Corcuera (n. 1950) y Verónica Prieto (n. 1951), esta última luego de un breve y conflictuado paso por la carrera de arte en la Universidad de Chile¹⁹. Un año después lo haría Cecilia Álamos (n.1952). En el caso de Prieto, su formación se inicia siendo una adolescente, con lecciones de piano en su hogar. Formada ya como profesora de música y en pleno trabajo con Mazapán, se perfecciona entre 1895 y 1986 en flauta travesera con Hernán Jara y posteriormente con Guillermo Lavado entre 1994 y 1995. No obstante, el vínculo de aprendizaje más extenso y significativo se produjo con Andrés Alcalde (n. 1952), de quien recibió clases entre 1987 y 2001 y con quien mantiene hasta la actualidad una relación de amistad y aprendizaje.

¹⁵ Según consta en el sitio web de la institución (<https://musica.uc.cl/breve-historia-2/>), Rosas dirigió el Instituto de Música entre los años 1963 y 1974.

¹⁶ La breve historia de la carrera de Pedagogía en Música dentro del IMUC comienza en 1965, en gran parte gracias a Cora Bindhoff, funcionando, según la información dada por el sitio web institucional, bajo la dirección de Florencia Pierret hasta su cierre en 1972 (<https://musica.uc.cl/breve-historia-2/>).

¹⁷ Flautista y bailarina griega (n. 1923) que arriba al país en 1951 escapando de la tensa situación de su país después de la Segunda Guerra. Fue una de las integrantes fundadoras del Conjunto de Música Antigua (1954). Asimismo, trabajó como docente de su instrumento en el entonces Departamento de Música de la Pontificia Universidad Católica (fundado en 1960) y como bailarina en el Ballet Nacional Chileno. Hacia 1977, por motivos políticos, Stratigopoulou emigra a Venezuela, para luego, hacia 1980, radicarse en París, ciudad en la que fallece el 28 de febrero del 2009.

¹⁸ La única excepción fue Victoria Carvallo que, como se menciona más adelante, inicia sus estudios en 1976, año en el que Botto ya no ejercía docencia en el IMUC. Respecto a la marca de Botto en la formación de las demás integrantes, en una entrevista dada para la Revista del Domingo del diario *El Mercurio* en 1981 estas declararían: “Casi todas hemos sido alumnas de Carlos Botto, en el Instituto de Música de la Católica. Le debemos mucho. Nos exigía. Cuando estudiábamos Bach, teníamos que leer a Bach, analizar a Bach, tocar como Bach, componer como Bach. Quería formar profesores entusiasmados con la música, que la conociéramos a fondo. ¡Uf! El ritmo de trabajo era harto pesado”.

¹⁹ Entrevista con Prieto. 28 de octubre de 2021.

Con respecto a Álamos, luego de sus estudios en pedagogía continúa perfeccionándose en flauta dulce en Londres con Walter Bergmann²⁰. Años después, cursa estudios de armonía, contrapunto y composición con jóvenes compositores como René Silva (2016-2017) y partir de 2018 hasta la fecha con Francisco Rañilao.

Más vinculadas con estudios de interpretación musical son los casos de Michelle Salazar (n. 1954), Victoria Carvallo (n. 1952) y Cecilia Echeñique (n. 1957). La primera, si bien ingresa al IMUC en 1972 para formarse como profesora, finalmente decide abandonar dicha carrera, la cual atravesaba un tenso paro estudiantil que finalmente provoca su cierre²¹. Así decide emigrar un tiempo a Estados Unidos, donde cursa estudios en flauta dulce en la American University y la Toutorsky Academy of Music (ambas instituciones ubicadas en Washington, D.C.). Hacia 1974 retorna al país, reingresando al IMUC para iniciar estudios de viola da gamba con Juana Subercaseaux y, de manera paralela, de flauta dulce con Octavio Hasbún en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Por su parte, Victoria Carvallo ingresa al IMUC en 1976 para iniciar sus estudios en guitarra con Óscar Ohlsen, los cuales complementa años después (2004) al obtener su título de Profesora de Música en la Universidad Alberto Hurtado.

En cuanto a Cecilia Echeñique, a los once años (1968) inicia sus estudios en flauta dulce²², primero con Mirka Stratigopoulou, luego con Octavio Hasbún

²⁰ Flautista y abogado alemán (1902-1988). Por tensiones laborales con las autoridades Nazi hacia 1938 debe emigrar a Londres. Es en esta etapa donde comienza a dedicarse exclusivamente a la música, constituyendo un aporte al desarrollo de la música antigua para flauta dulce, tanto desde la docencia, como desde la edición de repertorio junto al flautista y musicólogo inglés Edgar Hunt (1909-2006) en la editorial Schott.

²¹ Según el testimonio ofrecido por Juana Subercaseaux para el primer número de la revista *Resonancias*, el motivo de este cierre tuvo su origen en una larga tensión institucional producida por la implementación de esta carrera dentro de un Instituto de Música. El motivo de dicha tensión radicaba en el énfasis puesto en la formación musical, hecho que la Facultad de Educación veía como un problema: “La gran diferencia que se presentó era que la Facultad de Educación decía que los alumnos debían tener una muy buena formación pedagógica y algunos ramos de la especialidad y nosotros decíamos que no. Que para ser un buen profesor de música primero tenía que ser un muy buen músico. La eterna pelea. Y esa pelea duró muchos años. Con interventor, discusiones entre alumnos. Hubo hasta huelga. Yo siempre estuve a favor aunque no tenía mucho pito que tocar de que se cerrara, porque encuentro que era hacer demasiadas cosas. Había un centro de la Facultad de la Universidad de Chile que se especializaba en eso y en el fondo estaba viniendo aquí la misma gente y repetir todo eso en otra parte cuando nosotros podríamos hacer otras cosas, darle más duro a lo de la música antigua, que era único en el país, o desarrollar otras líneas que fueran propias nuestras pero no estar duplicando cosas que ya existían y que estaban mucho mejor respaldadas económicamente que tenían todo el material necesario, tenían alumnos que venían de todas partes de América Latina”. Subercaseaux, Juana (1997). “El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica. Conversación con Juana Subercaseaux”, *Resonancias*, 1, p. 36.

²² Según recuerda Echeñique en una entrevista sostenida el día 10 de octubre de 2021, su relación con la flauta dulce se inicia gracias a Sylvia Soublette, quien pocos años antes le regala dicho instrumento con la condición de que entrara a estudiar al IMUC.

y en la etapa final de la carrera, con Carmen Lavanchy, relación a partir de la cual se concreta su ingreso a Mazapán²³. Una vez egresada en 1979 parte a Londres a perfeccionarse en barroco francés con Ross Winters²⁴ por un período de seis meses, dentro del cual también pudo acceder a clases magistrales con Frans Brüggen. Tres años después viaja a Estados Unidos acompañando a su marido, quien debía iniciar sus estudios de doctorado en la Universidad de Princeton. Es en dicha institución es donde toma contacto con la agrupación residente de música antigua *Musica Alta*, en la cual participa ejecutando distintos instrumentos de viento. No obstante, fue su profundo interés en la música popular -sobre todo la latinoamericana-, la que la lleva a dejar Mazapán en 1990 para dedicarse por completo a una fructífera carrera como cantautora .

Diversidad de los mundos musicales ofrecidos

Un segundo aspecto para considerar respecto a esta idea de complejidad tiene que ver con la diversa y amplia gama de tradiciones, períodos y estilos musicales ofrecidos por la propuesta de Mazapán. A través de sus 14 álbumes de estudio²⁶, compuestos principalmente de canciones originales de todas sus integrantes, es posible constatar la apropiación de manifestaciones provenientes, por ejemplo, de la cultura musical estadounidense, tales como el *Spiritual* en “La rana Inés” (Verónica Prieto, *Los instrumentos*, 1989)²⁷; *Ragtime* en “El viejo salón” (Carmen Lavanchy, *Tía Mirli*, 1995); *Country* y *Western* en “Jack cara de cuchillo” (CL, *Mr. Pugh*, 2000); *Charleston* en “Por favor y Gracias” (CL, *saltemos bailemos*, 1985); *Jazz* en ejemplos como “El ratón” (CL, *¡¡vengo a convidarte!!*, 1983), la segunda mitad de la “Fuga de la carterá” (CL, *La nave espacial*, 1987), “¡Ay! Qué tráfico” (Cecilia Echeñique, *Li*, 1989) o “El feriado de papá” (CL, MP,

²³ Cabe añadir aquí un breve paso de Echeñique por el estudio de la viola da gamba, con Juana Subercaseaux como profesora; el cello, con Arnaldo Fuentes; y la flauta travesera, con Alberto Harms. Entrevista con Echeñique. 10 de octubre de 2021.

²⁴ Ross Winters (1952-2021) fue un flautista inglés formado con Walter Bergmann, Frans Brüggen y Walter van Houwe en el Conservatorio de Ámsterdam. En su destacada carrera fue profesor en el Royal College of Music y el Conservatorio de Birmingham.

²⁵ Al respecto, cabe señalar que a la fecha Echeñique ha compartido estudios y escenarios con diversos artistas como Pedro Aznar, León Gieco, Eduardo Gatti, entre muchas/os otras/os, siendo responsable de 16 producciones de estudio con composiciones propias y de diversas/os autoras/es y estilos.

²⁶ Como ya se indica en la introducción de este escrito, se excluyen aquí recopilaciones o ediciones especiales -tales como libros con casete, de tiraje y circulación bastante menor que los álbumes de estudio-, así como también la producción con fines pedagógicos *Yo me expreso. Canciones para oír, sentir y jugar* (1981).

²⁷ En la mención de cada canción incluyo el nombre y apellido de la(s) autora(s), el álbum al que pertenece y el año de este. No obstante, con la finalidad de alivianar el texto, en caso de repetirse más adelante el nombre de la(s) compositora(s) o del álbum, estos se presentarán de manera abreviada a través de sus iniciales. Así, por ejemplo, “Verónica Prieto” será referida a partir de su segunda mención como “VP” y el álbum “*Los instrumentos*”, “*Li*”. En adición si se presentan simultáneamente dos o más canciones de la misma autora y álbum, la información se ofrecerá solo una vez.

Me permito plantear como pie forzado a la lectura de este artículo la revisión de cada canción aludida, en la versión del álbum aludido, dado que estas resultan imprescindibles para una aprehensión más integral -incluyendo información estética y emocional- de la argumentación propuesta. A modo de facilitar la consulta, se sugiere utilizar como medio de consulta el canal temático de la agrupación en la plataforma de recursos audiovisuales *YouTube*: <https://www.youtube.com/channel/UCOb5fcynjbyXpO05wcGsDDw>

2000); Hip-hop en “Doña Dorotea” (VP, *La ballena Filomena*, 2019) o bien Rock -en distintas variantes- en casos como “El Rock del aburrimiento” (CL, *sb*, 1985), “Tía Mirilí” (CL, *TM*, 1995) y de manera más sutil en “Despierta, despierta” (VP, *Canta Aleluya, Alelú*, 2003).

Asimismo, resulta abundante la presencia de música latinoamericana, ya sea a través de diversos géneros de la música popular, como el *bossa nova* “Zoológico de Brasil” (VP y María de la Luz Corcuera, *Lne*, 1987) o el tango incluido dentro de la adaptación del cuento de la escritora e ilustradora británica Beatrix Potter “Pedro el conejo” (CL, *Érase una vez*, 1991); de estilos de carácter más tradicional, como el joropo “¡Ay! Martín” (Michelle Salazar, *vac*, 1983), la cumbia “Lávate los dientes” (CL, *sb*, 1985); o bien, mediante la convergencia libre de diversos estilos en casos como “Miren como el sol” (Cecilia Echeñique, *Lne*, 1987). No obstante, son las tradiciones musicales chilenas las que se encuentran prácticamente en toda la producción discográfica de Mazapán, ya sea a través de canciones inspiradas en la zona norte del país, como sucede con “Carnavalito del Ciempiés” (CL, *Cuentos y Canciones infantiles*, 1980), “Quirquincho” (MS, *TM*, 1995) o “Manos y pies” (VP, *MP*, 2000); la zona central con casos como “Refalosa de los animales” (CL, *A la ronda...*, 1981); “Mazamorra del poroto coscorrón” (CL, *Alr*, 1981); “Payas del rezongo” (MS, *vac*, 1983); “¿Qué había en la verde colina?” (VP, *LbF*, 2019) o en la evocación de la estética del neofolklore a través del arreglo a *capella* de “Nicolás” (MS, *Li*, 1989); o bien, la zona sur con “Aillaquén” (CL, *MP*, 2000) o “Titiriti” (Cecilia Álamos, *LbF*, 2019). Al respecto, destaca el álbum *De Norte a Sur*, donde cada una de sus 19 canciones evoca estampas y tradiciones del acervo tradicional chileno, junto con alusiones directas a culturas como la RapaNui, Chilota o Mapuche²⁸.

Cabe considerar aquí también la evocación de músicas tradicionales de culturas geográficamente más lejanas tales como la eslava con “Taco y punta” (CL, *Alr*, 1981); o bien la evocación de la ascendencia africana, tanto en el cuento musical “Negrito Sambo” (CL y CA, *sb*, 1985) -cuyos recursos performáticos, visuales, líricos y sonoros resultarían incompatibles en la actualidad con los protocolos y marcos legales vigentes que penalizan el racismo-, como en la versión de la canción tradicional ghanesa “Che-Che-Kole” (*TM*, 1995) o la adaptación libre del villancico afroamericano “Esa noche yo baila” (“*Esta noche bailaré*”, CL, *Esta noche bailaré*, 1986), al cual acceden gracias a la recopilación y publicación del musicólogo Samuel Claro Valdés²⁹.

²⁸ Cabe agregar que el álbum en cuestión se complementa con el libro *De Norte a Sur con Mazapán* (1988), editado por la Editorial Universitaria, el cual incluye un prólogo de Fidel Sepúlveda Llanos, diversos textos educativos y poéticos e ilustraciones de Macarena Ortega.

²⁹ Claro, Samuel (1974). *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Ahora bien, es la música occidental de tradición escrita -en la cual se forman todas- la que posee una presencia predominante, ya sea a través del lenguaje clásico de “Gastón” (CL, *Li*, 1989) o “El Ocho flojo” (CL, *MP*, 2000), el pianismo romántico en “Baila Valentina” (MS, *TM*, 1995) o la *berceuse* -canción de cuna- escrita por Lavanchy para acompañar la declamación del poema de Rubén Darío “A Margarita Debayle” (*Éuv*, 1991). También está presente el uso de un lenguaje más bien asociado a la vanguardia, en casos como la apertura del programa *Mazapán* -producido y emitido por Televisión Nacional de Chile durante el año 1985-, inspirada en *Stimmung* (1968) del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, la cual es abordada más adelante con mayor detalle³⁰.

No obstante, es la música antigua la que atraviesa prácticamente toda la producción de *Mazapán*, convirtiéndose en el sello sonoro de la agrupación. Teniendo como antecedentes la participación de Cecilia Álamos y Carmen Lavanchy en el cuarteto Mystrá -conjunto fundado a inicios de la década de 1970 por su profesora Mirka Stratigopoulou que contó también con la participación de Víctor Rondón. Así también hay que destacar la labor artística y pedagógica del cuarteto Fontegara -fundado hacia 1979 y formado por Carmen Lavanchy, Cecilia Álamos, Michelle Salazar y Cecilia Echeñique- (ver imagen 1), este sello se ha manifestado de diversas formas, ya sea a nivel compositivo, arreglos y/o en las líricas. A veces se muestra de manera evidente, como sucede en las medievales “Arturo el dragón” (CL, *TM*, 1995) o “La lagartija triste” (CL, *Li*, 1989), la renacentista “El Rey Guillermo” (VP, *Lne*, 1987) o las barrocas “Gavota de Doña Carlota” (CL, *Alr*, 1981) o la giga “Ornitocracio” (CL, *Lne*, 1987); o bien, en la convergencia libre de todos estos referentes, como ocurre en “Buen día mi rey” (VP, *MP*, 2000).



Imagen 1 Los antecedentes de *Mazapán* en la música antigua. A la izquierda, el Cuarteto Mystrá, formado -de izquierda a derecha- por Mirka Stratigopoulou (fundadora), Cecilia Álamos, Víctor Rondón y Carmen Lavanchy. Fuente: *Ercilla*, diciembre de 1974. A la derecha, el Cuarteto Fontegara, integrado por -de izquierda a derecha- Cecilia Echeñique, Michelle Salazar, Cecilia Álamos y Carmen Lavanchy. Fuente: *El Mercurio*, septiembre de 1980 (agradecimientos a Manuel Donoso Hernández y Cecilia Álamos).

³⁰ Disponible en: https://www.instagram.com/tv/CYpgBLRsLKp/?utm_source=ig_web_copy_link (último acceso: 4-2-2022).

Uso de recursos diversos y procedimientos elaborados

Un tercer aspecto en sintonía con lo planteado en este artículo, tiene relación con el uso por parte de Mazapán de una amplia, diversa y compleja gama de recursos, así como con la aplicación de elaborados procedimientos musicales. Es así como puede constatar, por ejemplo, un universo tímbrico amplio, diverso y que contempla el uso de instrumentos no convencionales dentro del género de la llamada "música infantil". Me refiero aquí a conformaciones instrumentales como las utilizadas en "Nave espacial" (CL, *Lne*, 1987): dos violas, cello y flauta traversa; "El otoño" (Victoria Carvallo, *Li*, 1989): piano, guitarra, flauta y viola; "Gastón" (CL, *Li*, 1989): flauta traversa, dos clarinetes, dos violas alto, cello; "El Ocho Flojo" (CL, *MP*, 2000): violín, cello, viola y piano; o "La ballena Filomena" (MC, *LbF*, 2019), escrita para cello, guitarra, flauta soprano, flauta contralto, viola da gamba y marimba. Así también, puede considerarse la sonoridad producida por las percusiones en "Diga usted" (MS, *vac*, 1983), donde se alterna el uso de toc-toc, raspador y caja con percusiones ejecutadas con distintas partes del cuerpo -golpes de palma de manos en muslo, aplausos y castaños con dedos-; en "Pobre Matilde" (adaptación libre realizada por Lavanchy a partir de la canción tradicional inglesa "There was an Old Woman Who Lived in a Shoe", *sb*, 1985), donde se utiliza xilófono, caja, maracas y golpes de palma de manos en muslo; o en "Muele molinillo" (arreglo de CL, *Lne*, 1987) donde al texto de la pedagoga y música argentina Esther Siemenson de Schneider se le superponen cinco *ostinatos* a cargo de una caja, pandero, claves, maracas y cróalos.

Hay que destacar dentro del universo tímbrico de Mazapán el uso de instrumentos antiguos como la viola da gamba, usada recurrentemente, pero con un rol destacado en canciones como "Soy un sauce llorón" (MS, *sb*, 1985), donde interactúa una viola tenor con una baja. Así también la flauta dulce, cuyo protagonismo resulta aún mayor -esto en concordancia con alto grado de especialización de sus integrantes en dicho instrumento-, resaltando en casos como "Oración a Jesús" (MS, *Canta Aleluya Alelú*, 2003), "Saltemos, bailemos" (VP, *sb*, 1985), "El sol" (VP, *sb*, 1985) o en la emulación de un organillo a través de un cuarteto (flautas soprano, alto 1, alto 2 y bajo) en el arreglo de la canción de Marlore Andwanter³¹ "Miguelito Marinero" (CL arr, *MP*, 2000) o la instrumental "El Organillero" (CL, *De Norte a Sur*, 1988), para flauta soprano, alto, tenor y bajo. Cabe agregar aquí el uso del laúd en casos como "Andrés, el

³¹ Periodista, compositora y educadora musical chilena (n. 1934). Junto con su destacada labor de periodista -en la cual llega a dirigir la revista femenina *Eva-*, desarrolló una intensa actividad docente y creativa. Es la autora de diversas canciones destinadas a la infancia, entre ellas "La elefanta Fresia", "El Bombero Benjamín" o la opereta "El zorzal y la lombriz" -todas grabadas por Mazapán- y muchas otras incluidas en exitosas producciones discográficas, tales como *Mini monos musicales* (Emi-Odeón, 1970), producido en Chile, o bien, la serie *Canticuentos* (Zeida/Codiscos, 1975, 1980, 1982, 1985) en Colombia, país en el cual radicó entre 1973 y 1975 dejando una fuerte marca que ha sido reconocida hasta la actualidad a través de homenajes y premiaciones. Desde 1975 hasta nuestros días radica en Estados Unidos.

pez" (MS, *vac*, 1983); el clavecín en "El sol" (VP, *sb*, 1985), "Mi carrusel" (CE, *lne*, 1987), "María lavaba pañales" (VP, CAA, 2003) y muchas otras; y el órgano en "Chacoja" y "Para dormir bien", ambas escritas por Lavanchy para el álbum *Mr. Pugh* (2000).

En complemento con lo anterior, interesante resulta también la inclusión de instrumentos antiguos desconocidos para el público no especializado -y menos para el estándar de la música destinada a la infancia-, tales como la cornamusa, la cual comienzan a usar a partir del álbum *¡vengo a convidarte!!* (1983) y que destaca en canciones como "Vengo a convidarte" (MS, *vac*, 1983), "El hipo" (CL, *vac*, 1983), "Qué regalarás" (MS, *Enb*, 1986) o el "Cuento: Negrito Sambo" (musicalizado por CL y CA, *sb*, 1985). Así también el orlo, utilizado en *Canta Aleluya Alelú* (2003) resaltando en "Santo, Santo es el Señor" y "¿Quién ha visto un niño?", ambas compuestas por Lavanchy.

Cabe indicar también el uso de otros instrumentos, como la mandolina en casos como "Ornitocracio" (CL, *lne*, 1987); la balalaika en "Taco y punta" (CL, *Alr*, 1983), "Pobre Matilde" (arreglo de CL, *sb*, 1985) o "Mi carrusel" (CE, *lne*, 1987); el banjo en "Por favor y gracias" (CL, *sb*, 1985) y "Scrúchiti grápiti flopitilá" (CL, *lne*, 1987) y la marimba, por ejemplo, en la adaptación del cuento del escritor e ilustrador estadounidense Robert Bright, "La niña y el paraguas" (CL, *Éuv*, 1991).

Añado aquí la incorporación de instrumentos latinoamericanos tales como el cuatro en "Miren como el sol" (CE, *lne*, 1987); el charango en canciones como "Carola la caracola" (CL, *sb*, 1985), "Carnavalito del Ciempiés" (CL, *CyCi*, 1980) o "Quirquincho" (MS, *TM*, 1995); o el tiple en "Ronda ronda" (VP, *sb*, 1985). Así también, de otros más vinculados con la música popular, tales como el teclado electrónico en "Viajemos" (CE, *Li*, 1989); la guitarra eléctrica en "El rock del aburrimiento" (CL, *sb*, 1985) o "¡Ay! Qué tráfico" (CE, *Li*, 1989); el saxo en "El ratón" (CL, *vac*, 1983) o la batería y el contrabajo y bajo eléctrico, presentes en algunos de los ejemplos ya mencionados.

Finalmente, resulta pertinente incluir dentro de este universo la incorporación de sonidos específicos pregrabados, tal como sucede con la incorporación de sonidos de oleaje marítimo y graznidos de gaviotas en "Navegando" (MS, *Alr*, 1981); de burbujas en "Andrés, el Pez" (MS, *vac*, 1983); de una pequeña zampoña plástica -usada tradicionalmente por antiguos afiladores de cuchillos para anunciar su presencia en las calles- en "El Organillero" (CL, *DNaS*, 1988); de zapatos al caminar en "Los zapatos de papá" (CL, *Li*, 1989); de instrumentos y público en el contexto de un concierto en "Los instrumentos" y de recursos tímbricos más osados, tales como uso de *samples* de golpes de utensilios de lata, ejecutados en el teclado en "Froilán el basurero" (CA, *Li*, 1989).

Con respecto al ámbito de lo rítmico, es posible constatar, por ejemplo,

contrastes entre las secciones internas de una canción a través de cambios en la cifra de compás, tal, como sucede en “Me llamo Macarena” (VP, *vac*, 1983) con sus cambios entre 6/8 y 2/4; “Andrés el pez” (MS, *vac*, 1983) con 3/4 y 3/8 o “Ronda, ronda” (VP, *sb*, 1985), con cambios entre 2/4 y 3/8. Asimismo, resulta pertinente destacar el uso de heterometrías en las alternancias entre 3/8 y 2/4 en “Canción para hacer rimas” (CL, *CyCi*, 1980) o entre 2/4 y 3/4 en “Payas del rezongo” (MS, *vac*, 1983) y, de manera más compleja, en casos como “Los pastorcitos” (VP, *vac*, 1983) y su paso de 2/4 a 3/8, para volver al 2/4, luego al 3/8 y cerrar pasando a 6/8; o bien, en la sección final de la adaptación del ya mencionado cuento de Bright “La niña y el paraguas” (CL, *Éuv*, 1991):

Final

The musical score is titled "Final" and is for the song "La niña y el paraguas". It features a complex arrangement with multiple parts: Metalófono 3, Marimba, 2 Metalófonos, Voz 1, and Coro. The score is written in 6/8 time and includes various rhythmic changes and heterometry. The lyrics are: "Qua- ven- tu- ra, tu- ve yo hoy. Hi- ce gran-des a- mi- Gra-cias al pa- ra- guas, gra-cias al pa- ra- guas, gos y na- die se mo- jó. Qua- se mo- jó. gra-cias al pa- ra- guas, el pa- ra- guas a- yu- dó el pa- ra- guas a- yu- dó." The score includes chord symbols such as la, la4, la7, and la.

Imagen 2 Uso de heterometría en sección final de “La niña y el paraguas”. Fuente: Mazapán 2006, 40 (agradecimientos a Carmen Lavanchy y Michelle Salazar).

Cabe añadir aquí la inclusión de estilos con una rítmica compleja, tales como el joropo “¡Ay! Martín” (MS, *vac*, 1983); el juego con contratiempos de “El hipo” (CL, *vac*, 1983) o las polirritmias de “Muele molinillo” (arreglo de CL, Lne, 1987); de “Buen día mi rey” (VP, MP, 2000); del interludio instrumental de “Navegando” (MS, Alr, 1981) o de la sección C de “Magdalena perdió un diente” (MS, *vac*, 1983).

Otro ámbito interesante para explorar dentro de la música de Mazapán tiene que ver con la amplitud de texturas que esta ofrece. Me refiero aquí a la aplicación de tejidos contrapuntísticos -poco frecuentes en el ámbito de la música destinada a la infancia- en casos como la “Fuga [a tres voces] de la cartera”³² (CL, Lne, 1987), concebida tomando como referencia el tema principal de *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) de J. S. Bach y dedicada “internamente” a Carlos Botto³³. Así también, en innumerables pasajes o composiciones a dos voces como “La vela” (CL, TM, 1995), inspirada en una de las sonatas para dos flautas dulce de George Phillip Telemann³⁴ o en la polifonía sacra de inspiración medieval “Santo, Santo es el Señor” (CL, CAA, 2003). Destaco también la aplicación de cánones en canciones como “Volantín, volantín” (VP, *vac*, 1983) o “Mi caballo de palo” (MS, *sb*, 1985), donde el desarrollo de un canon a dos voces pasa a interactuar con dos *ostinatos*. En adición, hay que considerar una gran cantidad de ejemplos en los que se aplica la técnica del *quodlibet*, entre ellos “Doña Rosa y su ratón” (CE, Li, 1989) o la sección final de “El feriado de papá” (CL, MP, 2000).

Complementando esta idea de diversidad textural, pueden mencionarse también canciones como “A la ronda” (MS, Alr, 1981) donde se alterna una textura homofónica acórdica (en el plano vocal) con otra de melodía y acompañamiento. Así también “El fantasma” (VP, *vac*, 1983), donde destaca el contraste generado por la inserción de un pasaje *a capella* a tres voces, o bien, “El trencito” (MLC, *vac*, 1983), donde la textura de melodía y acompañamiento de las estrofas se alternan con un pasaje a dos voces (una vocal y otra a cargo de la guitarra) conducidas por movimiento contrario, complementadas además con una tercera que gira en torno a la tónica imitando el silbato del tren a vapor y una cuarta que interviene ocasionalmente, reforzando la resolución de la tónica y la última frase del texto.

Finalmente, cabe señalar el tratamiento acórdico de ejemplos como “Jaculatoria”, escrita para coro *a capella* por Lavanchy a partir de una oración de Escrivá de Balaguer, (CAA, 2003) o “Los Pastorcitos” (VP, *vac*, 1983).

³² La anotación entre corchetes es mía.

³³ Comunicación personal con Lavanchy. 9 de noviembre de 2021.

³⁴ Comunicación personal con Lavanchy. 9 de noviembre de 2021.

Ahora bien, en cuanto a la propuesta armónica, es posible identificar una gran presencia de armonía modal, esto en sintonía con el estrecho vínculo de sus integrantes con el mundo de la música antigua. Si bien este recurso se encuentra en gran parte de su música, no está de más dar ejemplos evidentes de este rasgo, como “La lagartija triste” (CE, *Li*, 1989); “Viajemos” (CE, *Li*, 1989); “El pirata loco” (CL, *Li*, 1989); “Cococaricó” (VP, *MP*, 2000); “María lavaba pañales” (VP, *CAA*, 2003) o “¿Quién ha visto un niño?” (CL, *CAA*, 2003).

En complemento con lo anterior, dentro del mundo tonales es posible identificar -sobre todo a partir del álbum *Los instrumentos* (1989)- casos de armonizaciones muy lejanas a los estereotipos más habituales de “música infantil”. Ejemplos de esto son el arreglo de la canción tradicional española “Este niño tiene sueño” (Arr. CL, *Li*, 1989); “Las gaviotas” (VP, *Li*, 1989); “El otoño” (VC, *Li*, 1989); “Una penita” (MS, *MP*, 2000); “Tus manitos” (VP y VC, *MP*, 2000) o “La tarde del arcoiris” (MC, *LbF*, 2000). Añado aquí el uso de disonancias en casos como el arreglo de la canción de Andwanter “La elefanta Fresia” (Arr. CL, *TM*, 1995) o en la música compuesta por Lavanchy para el cierre del programa *Mazapán* (TVN, 1985), con elementos poli y bitonales, muy en sintonía con el lenguaje neoclásico de compositores como Béla Bartók, Igor Stravinsky o Paul Hindemith³⁵. También de los años en televisión puede mencionarse este recurso en el inicio de la música que abría *Masamigos* (Canal 11, 1983-1984) -cuando distintas voces se van incorporando, enunciando la palabra “niños”, generando un acorde disonante-, o bien, en la música de cierre del mismo programa, particularmente en un pasaje en el que interviene un metalófono en otra tonalidad.

Cabe mencionar también recursos armónicos como el uso de notas suspendidas en casos como la introducción y final de “La niña y el paraguas” (CL, *Éuv*, 1991), o bien, un tratamiento armónico más complejo, como sucede en “Berceuse para Margarita Debayle” (CL, *Éuv*, 1991), donde se utilizan funciones transitorias, cromatismos, sucesiones de engaño, cambios en el ritmo armónico, entre otros recursos:

³⁵ Disponible en: <https://www.instagram.com/tv/CYpnCr5vzd2/>

Berceuse para Margarita Debayle

Letra: Rubén Darío
Música: C. Lavanchy

Margarita... yo siento...
 Este era un rey... Una tarde...
 Las princesas...
 Pues se fue... Y siguió...

Imagen 3 Uso de diversos recursos armónicos, entre ellos una sucesión de engaño por círculo de quintas, generando una semicadencia sobre el V grado, esto a través de la concatenación de V7 (cc. 21-24). “Berceuse para Margarita Debayle” (Fragmento. Música: Carmen Lavanchy / Texto: Rubén Darío). Fuente: Mazapán 2006, 26 (agradecimientos a Carmen Lavanchy, Michelle Salazar y Francisco Rañilao).

En sintonía con lo expuesto hasta ahora, pueden agregarse un sinfín de procedimientos y recursos que refuerzan la idea de una complejidad innovadora dentro del espacio de la música chilena dirigida a la infancia. Evidencias de lo anterior son los procedimientos percusivos y vocales aplicados en casos como “Corre corre la huaraca” (Tradicional, Arr. CL, *TM*, 1995), “El trencito” (MLC, *vac*, 1983) o “Una maquinita” (MS, *LbF*, 2019). También la utilización de efectos de sonido, como la emulación de un Efecto Doppler en “El tren del almendral” (Arr. CL, *DNaS*, 1988), o bien, la experimentación en diversos *sketches* y juegos ofrecidos en sus ya mencionados programas televisivos³⁶. Pueden sumarse aquí el uso no convencional de instrumentos, como sucede con la ejecución de un tiple con baquetas de metalófono con cabeza de madera en la introducción de “Arturo el dragón” (CL, *TM*, 1995), generando una sonoridad similar a la de un santoor, o, más cercano al medioevo occidental, un salterio; o bien, en el arreglo de la canción tradicional “El tren del Almendral” (CL arr., *DNaS*, 1988), donde el silbato de los antiguos trenes a vapor es imitado con la pieza superior (cabeza) de una flauta dulce.

Respecto a esta idea de innovación, cabe pensar también en citas a otras composiciones, tal como sucede en la versión de la canción tradicional española “Ya viene la vieja” (CAA, 2003), en cuyo arreglo se incorporan citas al primer movimiento del *Concierto de Aranjuez* (Rodrigo, 1939), o bien, en “El organillero” (CL, *DNaS*, 1988) y sus citas al vals “Sobre las olas” del mexicano Juventino Rosas (ca. 1885). Sobre este recurso de las citas musicales, puede mencionarse el álbum *Esta noche bailaré* (1986), cuya canción homónima -el ya mencionado villancico afroamericano recopilado por Samuel Claro-, ubicada en la pista 12³⁷, es anunciada mediante tres variaciones instrumentales: primero en las percusiones, apenas finalizado el tradicional argentino “Villancico de los Reyes Magos” (pista 6); luego, a través de un pasaje de tres voces a *capella* una vez terminada la tradicional española “Zumba el Pandero” (pista 8); y, finalmente, después de la composición de Lavanchy “Pastores y Reyes” (pista 10), esta vez a cargo de los metalófonos.

No obstante, más innovadora aún resulta la incorporación de lenguajes de vanguardia en algunas secciones de los programas televisivos. Ejemplo de esto fue el uso de fragmentos de música electroacústica en un número de actuación y danza en torno a la idea del masticado de chicle (temporada de 1984, *Masamigos*, Canal 11)³⁸, o bien, la ya mencionada música compuesta por Lavanchy para

³⁶ Consultar, por ejemplo, el juego rítmico a partir del texto “Teje teje teje Tina teje siempre con lana fina”, disponible en: <https://www.instagram.com/tv/CYpGifvWbk/>, o bien, un ensayo del *Motete Umpah*, concebido a partir de diversas sonoridades vocales: <https://www.instagram.com/tv/CZR8T44NQg0/>.

³⁷ Enumeración válida para disco compacto o plataformas *streaming*. En el caso del soporte original -*cassette*-, cabría pensar en la canción número 5 del lado 2.

³⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_pCZI44MsHM&t=28s [00:39:58-00:43:13] (Último acceso: 4-2-2022).

la apertura de **Mazapán** (1985, TVN)³⁹. La pieza, inspirada por la asistencia de la compositora -siendo aún estudiante- al estreno en Chile de *Stimmung* (Stockhausen, 1968)⁴⁰, fue compuesta para cinco voces y platillo y posee un carácter aleatorio, desarrollándose a partir de diversas experimentaciones en torno a la palabra “mazapán”:

(inicio) Característica Programa Mazapán 1985
obra aleatoria para 5 voces y platillo Carmen Lavanchy B

g# esta nota debe ser fluctuante dentro de el semi tono

duración aprox 18 segundos

subito

mp

F

plátilla

Se juega a soto con crismantos de palabra MAZAPAN

Se le agrega vocal a a estos conionantes

5 seg

5 seg

Dialogo entre las voces usando sílabas o letras de palabra Mazapán. Se trata de hacer sonidos extremos muy altos, muy bajos no pidos o deitos con glisandos y las alturas no determinadas

15 seg

plátilla

ma na ma za pan

ahhh

glisando descendente que termina en ahhh

aprox 10 seg

imitación de conversaciones con más por ej: mas música mas omeas etc... con cambios dinámicos y agógicos mescendo final

20 seg.

grito en conjunto voces MAZAPAN!

plátilla

ff

Imagen 4: Partitura original de la música de apertura del programa Mazapán, transmitido por Televisión Nacional de Chile en 1985 (Agradecimientos a Carmen Lavanchy).

³⁹ Disponible en: https://www.instagram.com/tv/CYpgBLRsLKp/?utm_source=ig_web_copy_link (último acceso: 5-3-2022).

⁴⁰ Con respecto a este estreno, en las crónicas de conciertos del número 121-1 de la *Revista Musical Chilena* puede leerse: “En el programa correspondiente a la Temporada Internacional de Conciertos 1973, organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica y el Instituto Cultural de la Municipalidad de Providencia, informamos ampliamente sobre la contribución del Goethe Institut a esta serie de conciertos. Aquí, por lo tanto, sólo enumeramos los conjuntos y solistas que vienen a Chile desde Alemania Federal y que solamente actuarán en esa temporada. (...) el Collegium Vocale Köln, realizará el estreno absoluto en Chile de “Stimmung” de Karlheinz Stockhausen, bajo la dirección de Wolfgang Fromme, el 1º de agosto (...)” (1973, 119).

En palabras de Lavanchy, “claramente la idea era incorporar la música contemporánea de alguna manera (...). Todas estas experiencias tenían que ver con (...) agudizar la percepción y ampliar la experiencia, poder describir sonóricamente situaciones (...) del diario vivir, pero (...) con música (...) diferente”⁴¹.

Esta relación de Mazapán con el repertorio contemporáneo se extiende a lo largo de su trayectoria, sobre todo a partir de la ya mencionada relación de aprendizaje y perfeccionamiento establecida con compositores activos. Es así como cabe citar la versión de “Meciendo al minino”, segunda pieza de los *Tres coros infantiles* de Federico Heinlein (1979)⁴², o bien, volver a mencionar el vínculo con Andrés Alcalde, quien participó tanto en la elaboración de arreglos de canciones de los álbumes *Mr. Pugh* (2000) y *La ballena Filomena* (2019) como en la creación y montaje de *La reina de los cielos*, obra de Verónica Prieto para narrador, piccolo, 2 flautas, oboe, clarinete, violín, cello, guitarra, percusión y piano estrenada por músicos de la Compañía Pilcomayo y complementada con la proyección de ilustraciones de Teresa Razeto en la XI versión del Festival de Música Contemporánea del IMUC (2001)⁴³.

Todas las complejidades aquí descritas requirieron, evidentemente, de un exigente desempeño interpretativo que, en muchos casos, fue enriquecido con el aporte de músicas/os especializadas/os. Es así que en sus registros discográficos se constata la colaboración de nombres como el laudista Óscar Ohlsen; los percusionistas Pedro Green y Raúl Aliaga; la clavecinista Maité Daiber; los flautistas Hernán Jara, Guillermo Lavado y Víctor Rondón; el guitarrista -y actual personalidad política y financiera- Nicolás Eyzaguirre; los pianistas Mercedes Veglia y Luis Alberto Latorre; el intérprete de instrumentos andinos Juan Flores Luza (por entonces, integrante de Illapu); el percusionista y cantautor Joe Vasconcelos; el saxofonista Mario “Micky” Mardones; el clavecinista, organista y director Alejandro Reyes; entre otras/os.

Amplitud, diversidad y complejidad lírica⁴⁴

Un cuarto y último aspecto que quisiera plantear en este artículo tiene que ver con la propuesta lírica ofrecida en canciones, cuentos y recitaciones

⁴¹ Comunicación personal con Lavanchy. 12 de noviembre de 2021. El énfasis en letra itálica es mío.

⁴² Esta composición está incluida en la antología *Coros infantiles (A Dos y Tres Voces)*, publicada en Santiago en 1980 por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

⁴³ Para mayor detalle, revisar la crónica de conciertos de la *Revista Musical Chilena* n°197 (2002), donde se documenta tanto el estreno de la obra en el Festival de la PUC, desarrollado entre el 12 y 16 de noviembre del año 2001, como en la Sala de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), los días 6, 7 y 8 de diciembre de ese mismo año. Asimismo, puede revisarse la “Bitácora de Actividades IMUC” del n°10 de *Resonancias*, donde se detalla el programa del aludido Festival (Corbella 2002, 105).

⁴⁴ Reconozco y agradezco en este subcapítulo el punto de partida fundamental que fue el trabajo realizado junto a Loreto de la Fuente: De la Fuente, Loreto, y Juan Carlos Poveda (2018). “Música e infancia en Chile. Discursos...”

de Mazapán. En sintonía con lo planteado hasta ahora en el plano sonoro, la gama de tópicos discursivos resulta también amplia, diversa y compleja. En efecto, se desarrollan aquí líricas en torno a la fantasía, melancolía, añoranza, ecología, medievalismo, reino animal y vegetal, afectividad, familia, amistad, autocuidado, buenos modales, sentido ético, espiritualidad, aventuras, juego, responsabilidad y esfuerzo, entre muchas otras.

No obstante, una característica que considero muy particular es el amplio espacio dedicado a retratar el mundo interior del infante. Como sostienen De la Fuente y Poveda, “las letras de Mazapán muestran una infancia inscrita en un mundo onírico, cándido e ingenuo, conectada con el mundo exterior (...), pero por medio de la naturaleza y el universo, separada del mundo terrenal adulto por el velo del juego, los sueños y la magia” (2018, 68). Ejemplo de lo anterior son “En una nube” (MS, *vac*, 1983) o la delicada “Has soñado alguna vez” (MS, *Alr*, 1981), escrita para voz solista y piano:

Has soñado alguna vez
que tienes alas blancas,
vuelas alto sobre el mar
sonriendo el sol te canta.

Sube más, ven acá
y bailemos con las nubes,
la ciudad duerme ya
lejanas ves sus luces.

O bien, “Lunita redonda” (VP, *Alr*, 1981), también para voz -esta vez interpretada por más voces, al unísono- y piano, pero además con la connotación cultural de ensoñación brindada por el timbre del metalófono:

Lunita redonda que linda que estás,
por qué tú no bajas, te invito a jugar.
El cielo es grandote te puedes perder
aquí yo te cuido y te doy de comer.

Un día en la noche llorando te vi,
lunita redonda ven hacia mí.
Dos alas muy grandes te puedo yo hacer
y así hasta mi casa me vienes a ver.

De este modo, más que por la escuela y los adultos, la infancia construida por las canciones de Mazapán se desenvuelve muchas veces en un mundo paralelo e imaginario, habitado por personajes de fantasía como espantapájaros y basureros que se quejan, dragones e instrumentos musicales que se presentan, o bien, por cucos y fantasmas que interactúan de manera cercana e inofensiva⁴⁵.

⁴⁵ Entrevista con Echeñique. 10 de octubre de 2021.

En este sentido, si bien existe una intención educativa y moralizadora -expresada de manera más explícita en casos como “Saltemos bailemos” (VP, sb, 1985); “Por favor y Gracias” (CL, sb, 1985); “¡Cómprame!” (CA, Lne, 1987); “Ornitocracio” y “Scruchiti-Grapiti-Flopitilá” (CL, Lne, 1987) o “Froilán el basurero” (CA, Li, 1989)-, esta se desenvuelve principalmente estimulando la imaginación, el juego, una sensibilización respecto del autoconocimiento -“Mis deditos” (VP, vac, 1983); “Mi cara y tu cara” (MS, sb, 1985) o “Mi Retrato” (VP, LbF, 2019)- y, muy importante, del entorno natural.

Respecto a la recién mencionada relación con la naturaleza, cabe destacar un gran universo de personajes y elementos del mundo animal y vegetal, el cual se desarrolla en gran medida a través de la personificación de animales -“La jirafa resfriada” y “La Vaquita loca” (CL, CyCi, 1980); “Refalosa de los animales” (CL, Alr, 1981); “Andrés, el Pez” (MS, vac, 1983); “El ratón” (CL, vac, 1983); “Carola La Caracola” (CL, sb, 1985); “El zoológico de Brasil” (VP, MC, Lne, 1987); “La rana Inés” y “Las gaviotas” (VP, Li, 1989); “La lagartija triste” (CE, Li, 1989); “Quirquincho” (MS, TM, 1995); “Cocodrilo Camilo” (MS, LbF, 2019) o “La ballena Filomena” (MC, LbF, 2019)-; de insectos -“El grillo”, “La cuncuna Marta Luna” y “Carnavalito del ciempiés” (CL, CyCi, 1980); “El gusano gordiflón”, “Caracol Agustín” y “La Sra. Mariposa” (VP, Alr, 1981), “La abejita” (VP y MC, Alr, 1981), “Ana la hormiga” (CL, Alr, 1981); “Una cuncuna” (MC, Alr, 1981); “La chinita Margarita” (MS, vac, 1983); “Las Polillas” (VP, vac, 1983); “Francisca, una Avispa” (MS, sb, 1985), “Pepe Grillo” (VP, LbF, 2019)-; así como de elementos del mundo vegetal, como sucede en “Mazamorra del poroto coscorrón” (CL, Alr, 1981), “Soy un sauce llorón” (MS, sb, 1985), El cactus” (MS, DNaS, 1988) o “Cueca de la fruta (CL, DNaS, 1988).

Muchas gaviotas
a orilla del mar
cuando el sol se escondía
se pusieron a jugar, a jugar.

Mamá les mostraba
un vuelo espacial
y ellas la miraban
imitando de igual a igual.
(Fragmento de “Las gaviotas”).

Una abejita chiquita, la menor del panal
moviendo sus alitas se va un día a viajar.

Un sombrero se pone, anteojos y sombrilla,
collares de botones, vestido de pitilla.

Con su disfraz de señora al mercado va a comprar,
un dedal de ricas moras, otro dedal de manjar.

Con sus alitas cargadas ella no puede volar,
en metro se va sentada y regresa al panal.
 (“La abejita”).

Mi nombre es Cactus,
mucho gustus,
no tema usted, no lo pincharé.
Esta es la vez primera
que vengo a la gran ciudad,
me han traído desde Caldera
así tal cual.
Y me siento muy complacido
de plantarme en su jardín,
un poquito ya he aprendido
a hablar latín.
(Fragmento de "El Cactus").

En adición a lo anterior, resulta pertinente mencionar la interacción, curiosidad y respeto con el entorno natural evocada a través de canciones como "Mi jardín" (MS, *Alr*, 1981); "El sol" (VP, *sb*, 1985); "El Eco" (MC, *sb*, 1985); "Amaneciendo" (MS, *Lne*, 1987); "Miren como el sol" (CE, *Lne*, 1987); "Cordillera" (MS, *DNaS*, 1988); "El otoño" (VC, *Li*, 1989); "El pirata loco" (CL, *Li*, 1989) o "La tarde del arcoiris" (MC, *LbF*, 2019); o bien, el miedo hacia fenómenos naturales, el cual es tratado con un tono cercano y acogedor, como sucede en "¿Qué ruidos son?" (MS, *vac*, 1983).

Si sales de paseo al bosque a caminar,
tendrás a un nuevo amigo que quiere conversar.
Si tú le dices ¡hola! él ¡hola! te dirá,
si tú no dices nada, callado él estará.

¡Hola! (¡Hola!) eco dónde estás, tás, tás, tás,
¡Mírame! (¡Mírame!) tú nunca me verás.
¡Eco! (¡Eco!) dime donde estás, tás, tás, tás,
¡Búscame! (¡Búscame!) tú nunca me verás.
¡Yuhu! (¡Yuhu!) no te escondas más, más, más, más
¡Píllame! (¡Píllame!) tú nunca me verás.
(Fragmento de "El Eco").

Qué gris estaba la tarde
tenía mojado los pies,
me senté en la ventana
mirando la lluvia caer.

Pensaba qué lindo sería
si el sol pudiera venir,
a brillar un poquitito
en medio de la tarde gris.

Pero de repente algo raro sucedió,
en el cielo se abrió un huequito y el sol se asomó.
Me puse muy contento, parece que me escuchó.

Viene a acompañarme,
viene conmigo a jugar
y con sus rayos
las gotitas vino a pintar.
(Fragmento de "La tarde del arcoiris").

[voz de hija/o:] ¡Qué susto mamá! ¿qué es? [x 2]
[voz de madre:] Temblor, temblor, la tierra se movió,
es muy natural, que se quiera sacudir,
porque le pica algo, tal vez se quiso reír [x2].
(Fragmento de “¿Qué ruidos son?”)

Cabe señalar también que, en este amplio espacio otorgado a evocar el mundo interior de la infancia, se legitiman reacciones y emociones no siempre aceptadas por el mundo adulto para con la infancia, tal como sucede con la frustración o la rabia -“Vamos a jugar” (CL, Alr, 1981)- introspección, ensoñación, melancolía, o bien la tristeza, como en “Una penita” (MS, MP, 2000), para voz solista, cello y piano:

No tengo ganas de ir jugar,
solo quisiera llorar y llorar,
en mi garganta hay un nudo que aprieta y no deja reír [x2]

No entiendo nada
¿por qué estoy así?
todos me quieren y soy muy feliz,
pero en mi garganta hay un nudo que aprieta y no deja reír
en mi garganta hay un nudo que aprieta y no deja reír.
(Fragmento de “Una penita”)

En complemento con lo planteado hasta ahora, cabría indicar que no se percibe en estas creaciones un sesgo de género como el que predomina en las canciones infantiles tradicionales, las cuales describen a niñas bonitas y virtuosas que esperan a su príncipe azul -“Métete Teté” (Gabilondo Soler “Cri Cri”, 1953)-, que son candidatas a ser buenas esposas -“Arroz con leche” (Tradicional española)- o que deben dejar de lado el juego para cumplir con inacabables labores domésticas -“Los días de la semana” (Tradicional española)⁴⁶ -. Al contrario, las líricas de Mazapán relatan, por ejemplo, la versatilidad de Francisca, quien es una admirada avispa “dentista, periodista, coleccionista, malabarista, odalisca, masajista, sofista, publicista, violinista, electricista” (“Francisca, una avispa”. MS, *sb*, 1985) o, en un plano más concreto que el de la personificación de un insecto, a través de la reivindicación de momentos, situaciones o características de niñas en distintos momentos de su infancia:

Soy la más chica de mis hermanos
tengo tres años, me llamo María.
Aunque todos me manden, yo soy muy grande,
ya no uso chupete y sé contar hasta siete.
Aunque no sé abrocharme [los cordones de los zapatos], yo soy muy grande,
no me da susto el cuco, porque tengo mi futo.

⁴⁶ Respecto a este planteamiento, se recomienda la revisión de González Poncela (2006).

(...).
Aunque no sé peinarme, yo soy muy grande,
sé andar en triciclo, también me he paseado en micro
(Fragmento de "Mariarajo". MS, MP, 2000)

Magdalena ya es grande
porque perdió un diente,
es aquel de adelante,
qué importante se siente
porque perdió un diente.
(Fragmento de "Magdalena ya es grande". MS, sb, 1985)

Baila Valentina, baila sin parar
saltos y piruetas, una vuelta en pas de chat [x2].

Ya van a ser las cinco,
se apura en tomar el té,
corriendo va dando brincos
a su clase de ballet.

Frente a un gran espejo
practica una reverencia,
si el pulso no está parejo
repite con gran paciencia.

El piano ya está sonando,
en la barra las bailarinas,
una a una van girando,
qué bien baila mi Valentina.
("Baila Valentina". MS, TM, 1995).

Sumado a lo anterior, no se percibe una omisión de las niñas a la hora de narrar viajes o aventuras, primando más bien un hablante neutro:

Te convido yo a viajar por el universo
y conocerás todos sus secretos.
De la tierra te alejarás y muy pequeña se verá,
si estiras bien tu mano parece que la tendrás.
(Fragmento de "Viajemos". CE, Li, 1989).

Navegando voy en mi bote
con sus velas de mil colores,
marineras son las gaviotas
me acompañan con sus canciones.
(...).

De repente se enoja el tiempo
nubes negras y un fuerte viento,
nos atacan y nos envuelven
remolinos que van y vienen.
Cruje todo en el combate
entra agua por todas partes,
finalmente, todo termina
la tormenta ya se retira.
(Fragmento de "Navegando". MS, Alr, 1981).

Mientras miraba las nubes pasar
una de ellas bajó hacia mí,
vamos, me dijo, te invito a pasear
ven conmigo en un viaje sin fin.
Me fui envolviendo en su blanco vapor
como un traje de algodón
y fui subiendo feliz, sin temor
en mi nube y con una canción.

En una nube viajando yo voy [x2].

Gente y lugares quedaron atrás
sólo se oye el ruido de un tren,
ríos delgados recorren en paz
como hilos de plata se ven.
(Fragmento de "En una nube". MS, *vac*, 1983)

En mi caballo de palo
trote y galopo por el jardín,
nunca se cansa, rápido avanza
mi caballo fiel.
("Mi caballo de palo". MS, *sb*, 1985).

Buscaban un escondite
entre dos araucarias,
una rama y otra rama,
la guarida lista estaba.

Grandes ideas
vienen y van,
que nombre y seña tendremos,
a quien vamos a atrapar.

Los más chicos se encargaban
se vigilar y vigilar,
si venía algún extraño,
deberían avisar.

Guarden silencio
no se vayan a parar,
se acerca el enemigo,
la trampa funcionará.
(Fragmento de "El escondite". VP, *TM*, 1995).

Conclusiones

La obra aquí expuesta de Mazapán revela, a mi juicio, una música que concebida desde el mundo adulto refleja un respeto y consideración hacia el mundo de la infancia, que valora al niño o niña como un/a receptor/a capaz de asimilar y recrear un amplio y complejo abanico de estímulos. Y es desde este punto de partida que la agrupación contravino, desde sus inicios en la década de los ochenta, no solamente las fórmulas ya consolidadas de las industrias del entretenimiento y sus estereotipos y representaciones de turno de lo que es infancia y su música, sino también los paradigmas tradicionales que por entonces comprendían, ilustraban y jerarquizaban el proceso de aprendizaje en la etapa infantil como un recorrido de lo “simple” a lo “complejo”, del dominio teórico antes del hacer y el ser. Es desde este punto de vista, y no desde una valorización por sí misma de lo complejo, que he puesto en evidencia -a veces de manera insistente y tediosa- la complejidad presente en la música de Mazapán, la cual aborda una diversa y amplia gama de tradiciones, períodos y estilos, un gran marco temporal, y, como es de suponerse, la utilización de una amplia y compleja gama de recursos y procedimientos. Esta música refleja no solo una riqueza formativa y estética, sino también una postura política por enriquecer y valorar a la infancia no como una mera “fase transitoria”⁴⁷, sino como una categoría particular, distinta y permanente en la estructura de cualquier sociedad.

⁴⁷ Qvortrup (1993). “Nine Theses...”

Bibliografía

- Alfageme, Erika, Raquel Cantos, y Marta Martínez (2003). **De la participación al protagonismo infantil. Propuestas para la acción.** Madrid: Plataforma de Organizaciones de Infancia.
- Ariès, Philippe (1992). **El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.** Madrid: Taurus.
- Castañeda, Claudia (2002). **Figurations. Child, Body, Worlds.** Durnham & London: Duke University Press.
- Claro, Samuel (1974). **Antología de la música colonial en América del Sur.** Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Comité Editorial (1973). "Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut", *Revista Musical Chilena*, 27 (121-1), pp. 119-21.
- Comité Editorial (2002). "Creación musical chilena", *Revista Musical Chilena*, 56 (197), pp. 92-98.
- Corbella, Juana (2002). "Bitácora de Actividades IMUC", *Resonancias* 6 (10): 97-114. *Cosas*. 1985. "Un premio para los niños", 30 de mayo de 1985.
- De la Fuente, Loreto, y Juan Carlos Poveda (2018). "Música e infancia en Chile. Discursos y estéticas en la música de Pin Pón, Mazapán, Cachureos y 31 minutos", *Revista Musical Chilena*, 72 (230), pp. 59-78.
- De Mause, Lloyd (1982). **Historia de la infancia.** Madrid: Alianza.
- Delgado, Buenaventura (1998). **Historia de la infancia.** Barcelona: Ariel.
- El Mercurio*. 1982. "Mazapán: Dulces Notas de Música...", 20 de septiembre de 1982.
- Fregoso Centeno, Anayanci, María Guadalupe García Alcaraz, y Laura Catalina Díaz Robles (editoras) (2016). **Mujeres, niños y niñas en la historia. América Latina, siglos XIX y XX.** Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Gaitán, Lourdes (2006). **Sociología de la infancia.** Madrid: Síntesis.

- González Poncela, Anna M. (2006). "Género y canción infantil", *Política y cultura*, no 26: pp. 35–68.
- Herrera, Martha Cecilia, y Yeimy Cárdenas Palermo (2013). "Tendencias analíticas en la historiografía de la infancia en América Latina", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40 (2), pp. 279–311.
- Jenks, Chris (2005). **Childhood**. London & New York: Routledge.
- Luco, Nicolás. 1981. "Todos somos músicos". *El Mercurio*, 28 de junio de 1981, sec. Revista del Domingo.
- Mazapán. 1988. *De Norte a Sur con Mazapán*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- — —. 2006. *Érase una vez...* Santiago de Chile: Autoedición.
- McPherson, Gary (ed.) (2016). **The Child as Musician: a Handbook of Musical Development**. New York: Oxford University Press.
- Osta, María Laura, y Silvana Espiga (2017). "La infancia sin historia: Propuestas para analizar y pensar un discurso historiográfico", *Páginas de Educación*, 10 (2), pp. 111–126.
- Qvortrup, Jens (1993). "Nine Theses about 'Childhood as a Social Phenomenon'", **Childhood as a Social Phenomenon. Lessons from an International Project**. Jens Qvortrup (editor). Viena: European Centre for Social Welfare Policy and Research, pp. 11-18.
- Rojas Flores, Jorge (2001). "Los niños y su historia: Un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía", *Pensamientocritico.cl. Revista Electrónica de historia*, no 1.
- Rojas Flores, Jorge (2016). **Historia de la infancia en el Chile republicano. 1810-2010**. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.
- Subercaseaux, Juana (1997). "El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica. Conversación con Juana Subercaseaux", *Resonancias*, 1 (noviembre), pp. 34–42.

