



UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

INSTITUTO
DE MÚSICA

Mazapán: el imaginario sonoro del folklore latinoamericano en la infancia chilena

Benyamil Giacaman Terraza

Profesora Daniela Fugellie

Seminario de grado

Interpretación Superior

6 de diciembre de 2021

Índice

1. Introducción	3
2. Estado del arte	4
3. Marco conceptual y metodología	5
4. Mazapán y su contexto histórico	7
5. El mundo de Mazapán	9
6. Conclusiones	19
7. Bibliografía	20

1. Introducción¹

En la década de 1980, el grupo musical Mazapán, dedicado a un público infantil, consigue gran popularidad a lo largo de Chile. Sus canciones, con una riqueza en contrapuntos, instrumentos, voces y géneros musicales, inundan el imaginario sonoro de niños y niñas; niños que hoy son adultos y cuyos hijos e hijas, sobrinos y sobrinas aun disfrutan de “Carnavalito del Ciempiés” (1980) o “Una Cuncuna Amarilla” (1982), tal como ellos lo hicieron.

Todos nos sabemos alguna canción de Mazapán, ya que nos ha acompañado desde la infancia, formándonos incluso como futuros músicos, sin que ese fuese el interés de la agrupación. Y gracias a su magnífico y vasto repertorio, distinguimos desde la viola da gamba a un charango, bombos y onomatopeyas, fantasía y espiritualidad, canciones con instrumentación clásica y con instrumentación folklórica latinoamericana, trasladándonos desde los salones de baile europeos hasta al altiplano andino o a los bosques de Chiloé.

Es por eso que su música con raíces folklóricas latinoamericana no sólo es para jugar y saltar, sino además nos entrega una pincelada de colores y sonidos folklóricos, educándonos e identificándonos, desde su imaginario sonoro, como niños y niñas latinoamericanas.

De estas observaciones, surgen las siguientes interrogantes que serán abordadas en la presente investigación.

- Preguntas de investigación

1. ¿Quién es Mazapán?
2. ¿Cuál era el rol del folklore latinoamericano en la escena musical chilena de la década de 1980 y cómo se vinculó Mazapán con este interés por el folklore?
3. ¿Cuál es el imaginario sonoro del folklore latinoamericano que Mazapán promueve en la infancia chilena desde la década de los 80s?

¹ La idea de realizar este trabajo nace de mi experiencia en el curso Problemáticas de la Música de la PUCV, donde realicé un trabajo final sobre este tema (Giacaman, 2020). Agradezco, a su vez, al profesor Juan Carlos Poveda (UAH) por la ayuda que me brindó y por su increíble amabilidad.

- Objetivo general

Visibilizar el aporte del grupo Mazapán en su labor educativa e identitaria para la infancia chilena, específicamente en su aporte de difusión del folklore latinoamericano y su construcción de un determinado imaginario sonoro del mismo.

- Objetivos específicos

Analizar la discografía del grupo Mazapán a fin de identificar y analizar su repertorio con características del folklore latinoamericano.

A partir de canciones seleccionadas, analizar en términos musicales la propuesta de un imaginario sonoro del folklore latinoamericano difundida por el grupo Mazapán.

2. Estado del Arte

Las investigaciones sobre el grupo Mazapán son escasas, sin embargo, otras publicaciones nos permiten indagar sobre música infantil y folklore y la labor educativa hacia la infancia.

En primer lugar, Mondaca (2019) define y establece diferencias entre música infantil y música para la infancia. La primera se refiere a canciones que se transmiten oralmente entre los niños y la segunda es creada por adultos dirigida a niños. Poveda y de la Fuente (2018) abordan, desde diferentes puntos, posibles determinaciones sobre música infantil: popular urbana, pedagógica, de tradición oral y comercial. Meza (2018), asimismo, presenta la problemática de la ambigüedad del género de la música infantil, expresando que no hay una definición clara, sino ejemplos de lo que podría ser considerado como tal. Por su parte, Epelde (2011) expone sobre la importancia del folklore en la música infantil, no obstante, la investigación aborda el folklore y la música infantil española.

En segundo lugar, a propósito de la censura hacia la música de índole folklórica por la dictadura de Pinochet, González (2015) nos permite entender el boom andino que se vivió desde la década de 1970 y lo que significó para el quehacer musical con carácter folklórico en el país. Por su parte, Donoso (2012) nos entrega una visión detallada sobre las dificultades y ventajas del quehacer folklórico chileno en el periodo de dictadura, desde la censura a la

música de índole andina, hasta el folklore campesino o huaso oficialista y el folklore del sur de Chile. Además, exhibe la resistencia de los folkloristas y del movimiento Canto Nuevo frente al régimen.

En tercer lugar, encontramos escritos sobre el mercado audiovisual. Durán (2012) nos entrega vasta información sobre la televisión en Chile en dictadura, sin embargo, no habla sobre Mazapán ni su programa Masamigos (1983-1984). Y, por su parte, Meza (2018) presenta la problemática sobre lo que significó que los canales de TV universitarios mutaran a canales de TV privados en la década de 1970s y la repercusión que tuvo ello en los programas infantiles.

Respecto a Mazapán en los medios de comunicación, Poveda y de la Fuente (2018) destacan la masificación de la música de Mazapán gracias a los programas de televisión de los cuales participaron, reforzando el género de la música infantil. También resaltan la importancia de conocer la realidad social y cultural de la época y exhiben una imagen de la infancia en Chile, la cual fue mutando desde los años de 1960s mediante las políticas públicas, la televisión y la música, y enfatizan en el “imaginario colectivo y la memoria, tanto como formato sonoro y visual” (Poveda y de la Fuente, 2018).

Por último, Meza (2018) comenta sobre los orígenes de Mazapán y de sus integrantes y la vigencia que aún tienen como agrupación, además entrega un análisis de la canción “La vaquita loca” (1980). Por su parte, Mondaca (2019) presenta a Los Creadores Infantiles de Chile (CRIN), del cual Mazapán es parte y, asimismo, destaca la visión de música para la infancia de Mazapán. Desde otro ángulo, Poveda y de la Fuente (2018) enfatizan que la música de Mazapán presenta una lírica diferente a otra música infantil de la época, en las cuales invitan a los infantes a jugar y a crear y, mediante el análisis de letras de sus canciones, ilustran el mundo onírico y educativo que Mazapán entrega.

3. Marco conceptual y metodología

A continuación, definiremos tres conceptos claves para el entendimiento de esta tesina: música infantil, música para la infancia y música de raíz folklórica.

En primer lugar, la música infantil, según Mondaca, son aquellas “canciones que son transmitidas oralmente entre las y los infantes. Esto ha conllevado muchas veces a que dichas canciones sufran transformaciones, generando varias versiones de una misma melodía y/o letra que circulan al mismo tiempo en lugares distintos” (2019, 7). Del mismo modo, Meza señala que:

en la bibliografía académica se prefiere el término “canción tradicional infantil” para referirse a música infantil de corte tradicional. Por ejemplo, Martín, entiende por canciones infantiles “tanto las que se cantan a los niños [...] como las que los niños crean y recrean asociándolas a sus juegos y experiencias vitales...”. Vélez, en tanto, señala que “canción infantil” se refiere a “aquellas expresiones musicales de la tradición oral apropiadas y representadas por los niños, sin que esto quiera decir que fueron hechas para y/o por ellos” (2018, 82).

Para efecto de esta tesina, esta definición no será parte del concepto.

En segundo lugar y como contraparte, tenemos “la música para la infancia, música creada por adultos, destinada intencionalmente a los infantes. Esta categoría puede dividirse en dos subcategorías: música para que los infantes interpreten y música para que los infantes escuchen.” (Mondaca, 2019, 8). En la primera subcategoría encontramos obras como *6 canciones infantiles* (1926) de Pedro Humberto Allende o *Mi amigo el piano* (1947) de Elena Waiss, en el ámbito docto. En el ámbito popular y folklórico resaltamos a la agrupación Los Grillitos de Graneros, dirigida por Miguel Gutiérrez, agrupación formada por niños y niñas que se dedica a difundir e interpretar el folklóre de la zona centro del país desde 1968 hasta la actualidad.

En la segunda subcategoría, música para que los infantes escuchen, se cataloga a Mazapán, sin embargo, quisiera hacer la salvedad de que la música compuesta por Mazapán también podría ser interpretada, pues cantar es interpretación. Concebir que solo se interpreta con instrumentos es un error. A su vez, Mazapán piensa el repertorio para que los niños y niñas jueguen, con un profundo tratamiento musical, creando estilos y sonoridades no antes escuchadas en música para la infancia: contrapunto, diversidad de estilos e instrumentos, segundas y terceras voces, personajes mitológicos e imaginarios, etc. Sin embargo, la agrupación también presenta canciones infantiles de tradición oral en su repertorio, tales

como “Alicia va en el coche” y “Arroz con leche”, no obstante, para la finalidad de esta tesina, sólo consideraremos repertorio compuesto por ellas y con raíz folklórica.

Por último, se entenderá como música de raíz folklórica toda aquella música original que contenga características de la música de tradición oral. En este trabajo, abordaremos el folkllore latinoamericano, por consecuencia, toda la cual abraza instrumentos como el charango, el cuatro, la zampoña, la guitarra, el pandero, bombos, o ritmos y estilos como la samba, la refalosa, vals chilote, *huayno*, cueca, tonadas, etc.

Con estos términos claros, procedo al desarrollo de la investigación. En primer lugar, presentaré al grupo Mazapán, quiénes son sus integrantes, cómo surgieron y los hitos más importantes en su carrera. En segundo lugar, estableceremos el contexto histórico en el cual surgieron y qué sucedía con el quehacer musical en Chile en esa época. Por último, presentaré la discografía y, de cada álbum, clasificaré las canciones con raíz folklórica. Seleccionaré cuatro canciones y analizaré su texto, su estilo y su instrumentación con el fin de establecer cuál es el imaginario folklórico que ellas promueven.

4. Mazapán y su contexto histórico

Mazapán es una agrupación dedicada a la música infantil, formada en 1979 por siete estudiantes de pedagogía en música y concertistas de la Universidad Católica: Carmen Lavanchy, Cecilia Echeñique, Michelle Salazar, Lulú Curcuera, Cecilia Álamos, Verónica Prieto y Victoria Carvallo. Su repertorio abarca canciones infantiles de tradición oral y composiciones propias de diferentes géneros, como rock, pop, folkllore, cumbia, música de tradición escrita, entre otras, mediante texturas contrapuntísticas, polirritmias, heterometría, diferente uso de instrumentos, etcétera (Poveda y de la Fuente, 2018).

A lo largo de su carrera, han publicado 10 álbumes y sus canciones se han difundido por casete, discos, radio e, incluso, televisión, musicalizando el programa *El rincón del conejo TV* (1981-1982), de Televisión Nacional; luego, en su propio programa llamado *Masamigos* (1983-1984), transmitido por el canal de la Universidad de Chile, Teleonce, y, por último, con el programa infantil *Mazapán* (1985) de Televisión Nacional (Poveda y de la Fuente, 2018). Sus integrantes se desempeñan como compositoras, arreglistas, cantantes e

intérpretes de una alta variedad de instrumentos, tales como la flauta, la guitarra, el charango, el metalófono, la zampoña, la viola da gamba, percusiones y otros.

Su labor no sólo ha sido entretener a los más pequeños, sino también generar en los niños y niñas las herramientas para “estimular la sensibilidad frente al mundo” (Durán, 2012, 130), mediante la creatividad, la imaginación, la expresividad emocional y el sentido estético. Así también lo retrata Michelle Salazar en una entrevista al diario *The Clinic* (2015) sobre el primer programa que protagonizaron, *Masamigos*: “era un programa de calidad para que desarrollaran su creatividad e imaginación”, en el cual exhibían sus canciones e ideaban actividades para los niños mediante el juego y el arte, sin concursos ni dibujos animados, a diferencia de otros programas infantiles de la época.

Hasta la actualidad, la agrupación continúa vigente y con su formación original, a excepción de la cantautora Cecilia Echeñique, quien se retiró en 1990.

El contexto histórico en el cual el grupo tuvo sus inicios fue en plena dictadura militar de Augusto Pinochet, quien, en septiembre de 1973, dio un golpe de estado contra el gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende. Con ello, se intentaba borrar el legado de la izquierda chilena y liberar a Chile del marxismo por medio de la represión, censura e, inclusive, graves atentados contra los derechos humanos. En el ámbito cultural y musical, Pinochet anhelaba un folklor representante de los ideales del régimen. Conforme a esto, lo criollo y la estética del huaso, de la zona centro del país, encarnaron los verdaderos valores tradicionales y conservadores que la dictadura reconocía como “una auténtica y originaria identidad nacional” (Donoso, 2012, 7), y que, a su vez, era relacionada con el colonialismo hispano y del Chile agrario del siglo XIX (Donoso, 2012). Esta cultura criolla era opuesta a la cultura y folklor con que se identificaba al gobierno de Allende: el “americanismo de izquierda” (González, 2015, párr. 26), la música de carácter andino y la Nueva Canción Chilena, los cuales simbolizaban la lucha social de los movimientos obreros del país y de Latinoamérica.

En consecuencia, el régimen, en un comunicado oficial transmitido por TVN, censuraba la música de raíz andina y prohibía los tres instrumentos más usados por los músicos de la época: el charango, la zampoña y la quena (González, 2015) y, subsiguientemente, quienes representaban a la Nueva Canción Chilena e, incluso, algunos folkloristas fueron perseguidos, exiliados o asesinados por la dictadura.

De esta forma, las agrupaciones ligadas a esta nueva concepción de folklore nacional fueron respaldadas y apoyadas por el gobierno militar de Pinochet, como Los Huasos Quincheros (fundado en 1947), quienes encarnaban la fiel imagen de patrón de fundo. Por otro lado, el folklore del sur de Chile tampoco suponía una amenaza para el régimen, pues su sonoridad campesina no aludía a los movimientos de izquierda. Sin embargo, Juan Pablo González (2015), nos manifiesta un “boom de la música andina”, post golpe militar, surgiendo grupos como Illapu en 1971, Barroco Andino en 1974 o cantautores del Canto Nuevo, considerado la continuación de la Nueva Canción Chilena.

Así pues, la música con sonoridades andinas resonaba nuevamente en conciertos, en las radios y en televisión, esta vez, respaldados por el oficialismo. Por tanto, González (2015) afirma:

Es evidente entonces que la censura no era a los instrumentos andinos en sí mismos, sino que a lo que esos instrumentos podían tocar y representar. La música barroca no fue censurada y tampoco lo fue la música andina de apariencia autóctona de grupos como Kollahuara e Illapu (...). El problema era la música de los artistas orgánicos – parodiando a Gramsci – de la Unidad Popular. (párr. 21)

Consecuentemente, podemos sostener que la música andina, la música folklórica de la isla de Chiloé o de la Patagonia, de Tierra del Fuego y el folklore campesino podían mantenerse en la escena musical del país, siempre que no contaran con contenido político o que no expusieran ni criticaran las prácticas barbáricas del régimen de Pinochet.

5. El mundo de Mazapán

Antes de proseguir con el análisis, quisiera resaltar el mundo de Mazapán, es decir, su particular concepción del infante y de la música para la infancia. En primer lugar, las integrantes, en su mayoría pedagogas, perciben al niño como un ente receptor activo, que no sólo es “capaz de asimilar un amplio y complejo conjunto de estímulos, sino también de crearlos y recrearlos por medio de su cuerpo y su imaginación” (Poveda y de la Fuente, 2018, 68). De esta manera, nos presentan una musicalidad variada, desarrollando diversas formas y recursos musicales: texturas contrapuntísticas y homofónicas, polirritmias y heterometrías, escalas modales y una multiplicidad de timbres y sonoridades complejas, gracias a la gran

variedad de instrumentos empleados en su repertorio, además de una gran diversidad de estilos y géneros, desde arreglos de música de tradición oral, música de tradición escrita, mayormente renacentista y barroca, rock, pop, composiciones con raíz folklórica, bossa nova, etc.

Por otro lado, la dialéctica y lírica de la agrupación abunda en un mundo onírico e imaginario, donde los objetos inanimados y animales cobran vida, con personalidades propias del ser humano, como también personajes que aluden al infante, a su realidad y a su entorno. Esto se enmarca dentro de un espectro donde el niño es capaz de sentir todo tipo de emociones y sentimientos: amistad, amor por sus padres, espiritualidad, melancolía, identidad, ecología, responsabilidad, flojera, alegría, enojo, pena, etc., pues Mazapán “aborda con profundidad el mundo interior del niño” (Poveda y de la Fuente, 2018, 68) y, a pesar de que el aprendizaje está presente en sus canciones y video-clips, como también fue en sus programas de TV, éste es desde la concepción del infante, priorizando el juego, la fantasía y los cuentos, pero lleno de diversos y complejos estímulos y emociones.

Todo este mundo sonoro y fantástico se encuentra en 10 álbumes, de los cuales sólo destacaré las canciones con raíz folklórica latinoamericana, por lo que compete a esta tesina. Agradezco la amabilidad del profesor Juan Carlos Poveda por facilitarme el siguiente listado.

Álbum	Año	Canción
<i>Cuentos y canciones infantiles</i>	1980	6. Carnavalito del Ciempiés (Lavanchy) 7. El Portal de Belén (Tradicional. Arr. Lavanchy)
<i>A la ronda...</i>	1981	A7. Refalosa de los animales (Lavanchy) B5. Mazamorra del poroto coscorrón (Lavanchy) B7. Payas del rezongo (Salazar)
<i>Yo me expreso. Canciones para oír, sentir y jugar.</i>	1982	Sin repertorio con índole latinoamericano
<i>¡¡Vengo a convidarte!!</i>	1983	1.5. ¡Ay! Martín (Salazar)
<i>Saltemos Bailemos</i>	1984	2.2. Carola la caracola (Lavanchy)
<i>Esta noche bailaré</i>	1986	1.4. Villancico del Burrito (Tradicional Argentino)

		1.6. Villancico de los Reyes Magos (Trad. Argentino) 1.7. Naranjas y Limas (Trad. Mexicano) 2.5. Esta noche bailaré (Canción Afroperuana, recopilada por Miguel Claro)
<i>La nave espacial</i>	1987	2.8. Miren como el sol (Echeñique)
<i>De Norte a Sur</i>	1988	1. Cordillera 2. Limón de Pica 3. Te Pito O Te Henua 4. Remolino de papel 5. El cactus 6. Don Pepe, el vendedor 7. El organillero 8. Augenio y Roberta 9. El tren del Almendral 10. Cueca de la fruta 11. Chapecao de Segundo 12. ¿Les cuento? 13. Girón y su refalosa 14. Una dola... 15. Corre el anillo 16. La madre loable 17. Canción araucana 18. Trastrasera del vecino
<i>Los Instrumentos</i>	1989	Sin repertorio con índole latinoamericano
<i>Érase una vez</i>	1991	Sin repertorio con índole latinoamericano
<i>Tía Mirlí</i>	1995	10. Umu-é 12. Che-Che-Kole 14. Quirquincho
<i>Mr. Pugh</i>	2001	8. Aillaquillén 14. Manos y pies
<i>Canta Aleluya Alelú</i>	2003	11. El Cura de la Parroquia (Arr. Lavanchy)

<i>Los juguetes del niño</i> <i>Jesús</i>	2004	Sin repertorio con índole latinoamericano
<i>La ballena Filomena</i>	2018	3. ¿Qué había en la verde colina? (Prieto) 4. Titiriti (Álamos)

Con el fin de tener una perspectiva amplia sobre la sonoridad folklórica que la agrupación nos presenta, seleccionaré cuatro canciones de distintos periodos: “Carnavalito del Ciempiés” (1980), “Refalosa de los animales” (1981), “Limón de Pica” (1988) y “¿Qué había en la verde colina?” (2018).

Comenzaré con “Carnavalito del Ciempiés”, que forma parte del primer álbum llamado *Cuentos y canciones infantiles*, grabado en 1980 por EMI Odeon. La música y letra son de la integrante Carmen Lavanchy, quien también desempeña la labor de dirección del conjunto.

En primer lugar, tal como el nombre indica, la canción hace referencia a la danza carnavalito, un subgénero del *huayno*, caracterizada por su tempo binario, su melodía pentatónica en modo menor, carácter alegre y festivo, el uso de instrumentos andinos y, por supuesto, su ritmo de trote.² Precisamente, “Carnavalito del Ciempiés” cuenta con aquellas características: tempo en 2/4, melodía pentatónica menor en “La”, uso de charango y bombo, carácter alegre y festivo y el distintivo ritmo de trote. Asimismo, la flauta soprano es tratada como quena, es decir, evoca un sonido andino y emplea ornamentaciones típicas de ésta: apoyaturas y bordaduras y, a su vez, podemos resaltar el distintivo trémolo en el charango. Por otra parte, emplea recursos armónicos típicos de la música andina, tales como la correlación entre modo menor y modo mayor, respectivamente I y III grado y la armonización del VI grado. En el caso de la progresión I-V-I del final, en la voz de la soprano, la sensible se encuentra en la última corchea del tiempo débil, alteración que sólo aparece en este momento, la cual resuelve a la corchea del tiempo fuerte del siguiente compás, además del uso de la figuración rítmica de síncope, características del folklore andino.

² Ferrier, C. (2010). 2. El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo XX. In *El Huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Institut français d'études andines.

Final



Ejemplo 1: Apoyaturas en la flauta, evocando al sonido de una quena. Síncopas. Sensible solo al final.³

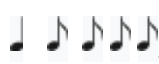
Con respecto al texto, en primer lugar, destaco que se llame Carnavalito, pues de inmediato alude a una variante del folclor andino, a pesar de la ambigüedad del término, pues podría aludir a cualquier tipo de carnaval; sin embargo, su música nos sitúa en el altiplano andino. El texto utiliza el recurso de la prosopopeya, una figura literaria que atribuye cualidades o acciones propias del ser humano a animales u objetos. En este sentido, “Carnavalito del Ciempiés” nos presenta al personaje del ciempiés y de cómo sus otros amigos animales lo han ayudado con su vestimenta.

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>Carnavalito del ciempiés
mueve sus patitas siempre de a diez
baila que baila sin un traspié,
baila al derecho, baila al revés.</i></p> | <p>3. <i>Usa ponchito de algodón
que hizo su amigo al moscardón,
grande le queda el pantalón
se lo ha prestado el león.</i></p> |
| <p>2. <i>Usa botita de charol
que hizo su amigo el caracol,
en el ojal lleva un jazmín
que se lo dio el puercoespín.</i></p> | <p>4. <i>Su chaquetita de París
se la ha traído la perdiz,
y una corbata que encargó
al ruiseñor se le perdió.</i></p> |

En segundo lugar, “Refalosa de los animales” fue grabada por EMI Odeon en 1981 e incluido en el disco *A la ronda...* En este disco conviven muchas sonoridades diferentes, como el famoso “Caracol Agustín”, canción que evoca a una melodía medieval; “Mazamorra del poroto coscorrón”, canción tonada y “Danza”, canción similar a un baile barroco, por

³ Partitura tomada de: <http://scoremusical.blogspot.com/2016/01/partituras-mazapan.html>

mentonar algunos. Pues, definitivamente, Mazapán no escatima en explorar las riquezas sonoras que cada niño puede recibir.

Como su nombre indica, “Refalosa de los animales” alude a la danza de la refalosa, también llamada zamba refalosa o resbalosa, popular en el siglo XIX desde Coquimbo hasta Chiloé, especialmente en Santiago y alrededores. Por sus pasos saltados, su vivacidad y coreografía, se cree que deriva de la zamba o de la zamacueca, provenientes de Perú, y se baila en pareja suelta e independiente. Respecto a su estructura, “predomina la copla octosílaba con intercalación de estribillo después del 2º y 4º verso, con rima múltiple donde sobresale la consonante en los versos pares”.⁴ Musicalmente, se distingue por su métrica en 3/4 o 6/8, además del *ritardando* al inicio del estribillo. Efectivamente, esta canción está en 6/8 y en las estrofas cuenta con el distintivo rasgueo de la guitarra con la figuración rítmica , conocido como “chapecaos”, el cual luego es ratificado por las palmas, recurso indispensable en este repertorio folklórico. Además, se distingue el *ritardando* previo al coro, justo en las últimas dos corcheas del tiempo débil del compás. A su vez, podemos destacar la hemiola en el compás 7 del estribillo, característico del folklore latinoamericano.



Ejemplo 2: Hemiola en la frase “yo no lo”. Figuración rítmica del “chapecaos” en las palmas.

Partitura facilitada por Juan Carlos Poveda.

Respecto a su texto, podemos destacar su estructura de copla octosílaba con rima múltiple en los versos pares. Asimismo, la intercalación del texto AA BB Estribillo es parte fundamental de la refalosa, a pesar de que generalmente se encuentran intercalados como AB

⁴ Artículo “Refalosa”, en: *Memoria Chilena*. Bailes Folklóricos de Chile. Biblioteca Nacional. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92451.html> (s/f).

AB Estribillo. Además, hay que enfatizar la expresión “¡Zapatea’o, mi alma!” entre estrofas y estribillo, escuchado en otros ejemplos de refalosas de diversos folkloristas, como “Doña Javiera Carrera” y “La refalosa e los diablos” y la exclamación final “¡Ouija!”, perteneciente a la identidad campesina huasa de la zona centro sur del país.

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>La chanchita con el burro</i>
 <i>Se pusieron a resbalar</i>
 <i>La chanchita preocupada</i>
 <i>No se quiere ensuciar</i></p> | <p><i>El burro muy educado dice</i>
 <i>Te voy a enseñar</i></p> |
| <p><i>Estribillo</i>
 <i>Refalosa de los animales</i>
 <i>De la granja de don José</i>
 <i>¿Dónde aprendieron el baile?</i>
 <i>Eso yo no lo sé</i></p> | <p>3. <i>La gallina y el caballo</i>
 <i>Se pusieron a resbalar</i>
 <i>La gallina le dice al oído</i>
 <i>No te vaya yo a pisar.</i></p> |
| <p>2. <i>La chanchita con el burro</i>
 <i>Se pusieron a resbalar</i></p> | <p>4. <i>La gallina y el caballo</i>
 <i>Se pusieron a resbalar</i>
 <i>El caballo que sabe mucho</i>
 <i>Le enseñó a cacarear</i></p> |

En tercer lugar, “Limón de Pica” fue incluido en el álbum *De norte a sur*, grabado por EMI Odeon en 1988 y cuya música y letra son de J. Tapia y C. Espinoza, con arreglo de Carmen Lavanchy. En el libro ilustrado de este álbum, complemento del disco, encontramos el prólogo de Fidel Sepúlveda (2005), quien expresa:

Mazapán recoge el sentido de Chile, del norte, del centro, del sur. Este sentido lo ha escrito en partitura abierta y precisa la voluntad creadora de la naturaleza en contrapunto con la vocación de pertenencia del hombre. De esta forma esta obra de Mazapán la podríamos calificar de “materiales para la identidad”, materiales estilizados transfigurados en afán de transferir su afán a la infancia. (3)

En efecto, Mazapán, en este disco, intenta plasmar identidad y multiculturalidad, comprendiendo todo el territorio nacional, para que niñas y niños “conozcan un poco más a sus parientes” (2005, 4). Este intento de folklore infantil asume la responsabilidad de estimular la identidad, pertenencia y pluralismo cultural en el imaginario sonoro de los niños y niñas de Chile.

En términos musicales, la sonoridad de esta canción alude a un *huayno*, uno de los géneros musicales de la cultura andina, el cual se caracteriza por el tempo predominantemente binario, una melodía pentatónica en modo menor, uso de instrumentos andinos y ritmo de trote.⁵ Rápidamente, reconocemos al inicio de la canción al charango, el cual toca arpeggios en galopas, figura rítmica específica del trote, y al bombo como base rítmica. Luego, en lo que podríamos considerar el estribillo, aparece el *sikus* o zampoña, siempre en el tiempo débil del compás. A su vez, el charango cambia su textura galopante para tocar su singular trémolo. La melodía está en la escala pentatónica menor en “La”, sin alterar la séptima, manteniendo su estructura modal. Armónicamente, nuevamente encontramos la convivencia entre el modo menor y modo mayor y el uso armónico del VI grado. Por otro lado, al final de cada estribillo, el *sikus*, que venía a destiempo del compás, toca la nota “Mi” en la segunda corchea del compás y resuelve a “La” en la negra del segundo tiempo siguiente, rasgo de la sonoridad andina. Asimismo, debemos resaltar los cambios de métrica entre 3/4 y 2/4, los cuales encontramos en el repertorio andino.

Charango

Bombo

A1-A2-A3

Voz 1 [la] [Mi] [la] [DO] [SOL] [DO] ,

Vi-vo so-lo en el de-sier-to, na-da hay al-re-de-dor,

Charango

Bombo

Ejemplo 3: Cambio de métrica de 3/4 a 2/4⁶

⁵ Ferrier, C. (2010). 2. El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo XX. In *El Huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Institut français d'études andines.

⁶ Partitura tomada de: <http://scoremusical.blogspot.com/2016/01/partituras-mazapan.html>

The musical score consists of three staves. The top staff is for Zampofia, the middle for Charango, and the bottom for Bombo. The Zampofia staff has a key signature change from DO to MI and a 'Ritardando' marking. The Charango staff features a galop pattern. The Bombo staff has a rhythmic pattern of x's.

Ejemplo 4: Corcheas en tiempo débil del compás y resolución V-I. Arpeggio de galopas en el charango⁷

Por último, la canción hace referencia a la comuna de Pica, en la región de Tarapacá, lugar conocido por su cultura precolombina y por sus cítricos, entre ellos, el limón de pica. Esta canción, al igual que las demás, utiliza el recurso de la prosopopeya en la primera estrofa y estribillo, pues es el limón de pica quien nos cuenta su historia, sin embargo, en las otras dos estrofas, quien canta es una persona ficticia que va camino a conocer la comuna de Pica y su particular cítrico.

1. *Vivo solo en el desierto
nada hay alrededor,
sólo veo sol y cerro
sin un poco de verdor.*

3. *Caminando, caminando,
ya me acerco llegaré
a esa tierra donde vives,
mucho jugo tomaré.*

Estribillo
*Pica, Pica es mi tierra,
Pica, Pica me llamo yo,
Pica, Pica mi jugo puro,
vivo donde pica, pica el sol.*

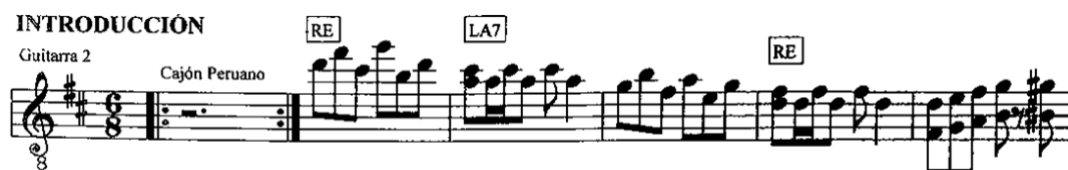
4. *Hola, hola, limoncito
qué chiquito tú te ves,
amarillo y refrescante,
de tu jugo tomaré.*

Para finalizar, “¿Qué había en la verde colina?” o también conocida como “La verde colina” forma parte del último álbum lanzado en 2018, *La ballena Filomena*, 14 años después del último disco. La letra y música es de Verónica Prieto y el arreglo es de Rodrigo Apablaza

⁷ Partitura tomada de: <http://scoremusical.blogspot.com/2016/01/partituras-mazapan.html>

y la misma compositora. Esta canción posee rasgos propios de la tonada chilena, género musical folklórico similar a la cueca chilena, la cual se caracteriza por su acompañamiento, generalmente, de guitarra, además de la utilización de la hemiola. Su estructura poética puede ser libre, con o sin estribillo, pues, a diferencia de la cueca con la cual comparte el ritmo, no se baila.⁸

En “¿Qué había en la verde colina?” se escucha en primer lugar el cajón peruano, instrumento folklórico por excelencia, y el pandero, para marcar el pulso de la canción, los cuales poseen la relación de tres contra dos, perteneciente al folklore de la zona centro. Le sigue la guitarra, la cual establece la tonalidad con los característicos arpeggios descendentes, con la configuración rítmica . Luego, una vez iniciada la estrofa, la guitarra rasguea y emplea el distinguido chasquido o apañado, sin embargo, en la cuarta y quinta estrofa, la guitarra explora con adornos propios de las sonoridades folklóricas campestres, casi como si se tratase de un arpa. Conjuntamente, podemos destacar la hemiola en la frase “y una gallina”, la cual siempre es el final de cada estrofa, excepto en la última, cuya frase es “la sonatina”.



Ejemplo 5: Arpeggios descendentes en la guitarra. Partitura facilitada por Juan Carlos Poveda.



Ejemplo 6: Hemiola en el final de estrofa.

⁸ Artículo “Tonadas”, en: *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92451.html> (s/f).

En cuanto al texto, éste es simple y no alude a nada que se interprete como identitario de alguna zona del país, sin embargo, debemos destacar la libertad estrófica, sin estribillo, de la que goza, la cual alude a un juego de palabras, onomatopeyas, repeticiones y memoria, representativo del repertorio infantil, como “Había una rana cantando debajo del agua”. Este tipo de canciones invita a seguir jugando y memorizando a través de la suma de más animales que cada niño y niña pueda conocer.

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>En la verde colina,
había una gallina.
¿Qué había en la colina?
Una gallina.</i></p> | <p>4. <i>En la verde colina,
había un sapo.
¿Qué había en la colina?
Un sapo, un pato, un pavo y una
gallina.</i></p> |
| <p>2. <i>En la verde colina,
había un pavo.
¿Qué había en la colina?
Un pavo y una gallina.</i></p> | <p>5. <i>En la verde colina,
había un gato.
¿Qué había en la colina?
Un gato, un sapo, un pato, un
pavo y una gallina.</i></p> |
| <p>3. <i>En la verde colina,
había un pato.
¿Qué había en la colina?
Un pato, un pavo y una gallina.</i></p> | <p>6. <i>¿Qué había en la colina?
La sonatina.</i></p> |

6. Conclusiones

Mazapán, indudablemente, nos presenta e introduce en un vasto espectro de sonoridades y estilos, todos dignos de análisis, pues sus canciones gozan de una variedad tímbrica, complejidad compositiva, diversidad de tópicos, multiculturalidad e identidad, que nos adentran en el maravilloso mundo que ellas han creado. Si bien los análisis que acabo de hacer son sólo una pincelada del asombroso repertorio que poseen, tanto de raíz folklórica como otros, nos demuestran que su visión del niño es tan compleja como sus canciones, niños capaces de escuchar, recrear, jugar, pensar y cantar todo tipo de estímulos, sonoridades, voces y armonías, capaces de reconocer todo tipo repertorio, con una visión actual y moderna hacia

los infantes y hacia la música para la infancia: interactiva y lúdica, fomentando la imaginación y la creatividad.

Ellas han sido claras, su música no es sólo para pequeños, sino también para grandes, quienes crecieron escuchando sus canciones y hoy llevan a sus hijos y sobrinos a sus conciertos y cantan a viva voz melodías que nos transportan y tocan lo más delicado de nuestro ser. Yo lloro cada vez que escucho “Quirquincho” (1995), canción que nos cuenta sobre el surgimiento del charango, pues además de tener una letra profunda, cada nota que toca el charango, como si fuesen lágrimas cayendo, acarician mi imaginario sonoro y la nostalgia del ayer.

Mazapán ha logrado llevar una sonoridad folklórica latinoamericana a muchos niños y niñas de Chile, generando un gran impacto para la identidad y el imaginario sonoro y cultural que ellas han fomentado desde su creación, inmortalizado en la memoria personal y colectiva de quienes gozan de su música. Por esto, podemos reconocer diferentes ritmos e instrumentos de raíces folklóricas, acercándonos a historias y culturas de los distintos territorios que gozamos en un país tan largo como Chile, de manera lúdica y cercana, sin ser condescendiente con los niños y niñas respecto a lo que ellos pueden adquirir y recrear, además de reconocer identidad originaria, que hoy juega un rol importante para los pueblos originarios y la visión de la sociedad chilena hacia ellos. Es de suma importancia, a su vez, comprender que Chile es un país multicultural, con aspectos folklóricos de muchas culturas: España, Mapuche, Aymara, Quechua, Afrodescendientes, por nombrar algunos, los cuales ellas han logrado captar con bastante precisión.

Sólo queda agradecer a cada una de ellas, pues han marcado un antes y un después en el género música para la infancia y en los corazones de muchos niños, niñas y adultos.

7. Bibliografía

- Bickford, T. (2012). Children's music. *Grove Music Online*. Consultado de <https://webproxy.uahurtado.cl:2208/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002227978>
- Donoso, K. (2012). Folkloristas contra la dictadura. Reinterpretaciones del repertorio tradicional popular chileno en la resistencia social a Pinochet 1973-1989. Consultado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_11/donoso_mesa_11.pdf

- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet* (LOM Ediciones. Primera Edición ed.). Consultado de https://www.academia.edu/3575394/R%C3%ADe_cuando_todos_est%C3%A9n_tristes._El_entretenimiento_televisivo_bajo_la_dictadura_de_Pinochet
- Epelde, A. (2011). La Interculturalidad en La educación a través De La Música Infantil. *DEDiCA Revista De Educação E Humanidades (dreh)*, nº1 (marzo), 273-92. Consultado de <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i1.7170>.
- Ferrier, C. (2010). 2. El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo xx. In *El Huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Institut français d'études andines. Consultado de <https://books.openedition.org/ifea/6206?lang=es#:~:text=La%20estructura%20musical%20del%20huayno,estructura%20musical%20simple%20y%20flexible%20>
- Fuentes, M. (2017). Géneros musicales y masificación del folklore. Consultado de https://www.pucv.cl/uuaa/site/docs/20171005/20171005170733/generos_musicales_y_masificacion_del_folklore.pdf
- Gallo, M. (2011, 11 de octubre). Michelle Salazar, integrante de Mazapán: “Salimos de la TV porque no quisimos cantar en los jardines de la Lucía Hiriart”. *The Clinic*. Consultado de <https://www.theclinic.cl/2011/10/11/salimos-de-la-tv-porque-no-quisimos-cantar-en-los-jardines-de-la-lucia-hiriart/>
- Giacaman, B. (2020). “Carnavalito del ciempiés” y “Limón de Pica”: sonoridades andinas en el imaginario sonoro de niños y niñas en la dictadura. Trabajo final para el curso Problemáticas de la Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- González, J. P. (2015). Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1973-1980). Consultado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/67810?lang=es#quotation>
- Meza Bernstein, F. (2018). De vaquitas locas y profesores distraídos: modelos de televisión infantil y música en los programas televisivos chilenos Masamigos y Cachureos en la década del ochenta. *Revista Musical Chilena*, 72(230), 79-102. Consultado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/52268/54953>
- Mondaca, A. (2019). Música para la infancia en Chile: un acercamiento a su caracterización a través de las iniciativas integrantes de CRIN. *Revista Átemus*, 4(7). Consultado de <https://analescfm.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/54125/56915>
- Ponce, D. (s. f.). Mazapán. Consultado de <https://www.musicapopular.cl/grupo/mazapan/>
- Poveda Viera, J., & de la Fuente Labbé, L. (2018). Música e infancia en Chile. Discursos y estéticas en la música de Pin Pon, Mazapán, Cachureos y 31 minutos. *Revista Musical Chilena*, 72(230), 59-78. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/52267/54952>

Partituras y discos

Mazapán. (1980). *Cuentos y Canciones Infantiles* [CD]. Santiago, Chile: EMI Odeon

Mazapán. (1980). *Carnavalito del ciempiés* [partitura]. Consultado de <http://scoremusical.blogspot.com/2016/01/partituras-mazapan.html>

Mazapán. (1981). *A la ronda...* [CD]. Santiago, Chile: EMI Odeon

Mazapán. (1981). *Refalosa de los animales* [partitura].

Mazapán. (1988). *De Norte a Sur* [CD]. Santiago, Chile: EMI Odeon

Mazapán. (1988). *Limón de Pica* [partitura]. Consultado de <http://scoremusical.blogspot.com/2016/01/partituras-mazapan.html>

Mazapán. (2005). *De norte a sur con Mazapán* (5.a ed.). Santiago: Editorial Universitaria. Consultado de https://books.google.cl/books?id=jlraDB34Y_4C&pg=PA2&lpg=PA2&dq=de+norte+a+sur+mazapan+libro&source=bl&ots=thq_cvxiFZ&sig=ACfU3U2Ofpgjo2zOJ8rssdmzMA-U67zIsA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjggoiM07nqAhVZGbkGHcJsCb0Q6AEwBHoEC_AoQAQ#v=onepage&q=de%20norte%20a%20sur%20mazapan%20libro&f=false

Mazapán. (2018). *La ballena Filomena* [CD]. Santiago, Chile.

Mazapán. (2018). *¿Qué había en la verde colina?* [partitura].