

María de la Luz Uribe y Charo Cofré: hacia una estética del disenso en la poesía chilena para la infancia durante los años setenta<sup>1</sup>

María de la Luz Uribe and Charo Cofré: towards an aesthetics of dissent in children's chilean poetry during the seventies

María de la Luz Uribe e Charo Cofré: por uma estética do dissenso na poesia para a infância chilena dos anos 1970

**Carola Vesely Avaria<sup>2</sup>**

**Andrea Jeftanovic Avdaloff<sup>3</sup>**



Carola Vesely Avaria / Andrea Jęftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Cofré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años setenta

Dossiê

**Resumen:** El presente trabajo se desarrolla en el campo de los estudios literarios, tomando como objeto de estudio la producción poética destinada a niños y niñas en Chile durante los años setenta, a fin de indagar en las posibilidades del lenguaje poético para tomar posición frente a sus contextos de producción y circulación. Para estos efectos, se profundiza en la obra de las creadoras chilenas María de la Luz Uribe y Charo Cofré, quienes desarrollaron durante el periodo un trabajo coral desde la poesía, la música y la visualidad (esto último gracias a la relevante participación del ilustrador Fernando Krahn), el que se materializa en la publicación del disco *Tolín, tolín, tolán* (1972). Considerado un hito sin precedentes en la historia de la música infantil chilena, esta producción hoy se actualiza gracias al trabajo de rescate patrimonial realizado por el sello chileno Monophone y su reciente reedición del álbum (2022) para conmemorar los cincuenta años desde su publicación. Así pues, a partir de la lectura crítica de algunos poemas cantados de la obra, este trabajo merodea en los entresijos de la memoria traumática y revisa las trayectorias de la creación poética destinada a niños y niñas durante el periodo dictatorial chileno, marcadas por la articulación de imaginarios transformadores sobre la infancia y la reivindicación de su carácter político a partir de estéticas del disenso que combinan lo fantástico, lo subversivo y lo neosubversivo, estableciendo un significativo diálogo con las nuevas generaciones. **Palabras clave:** poesía infantil; estéticas del disenso; dictadura chilena; memoria; fantasía.

**Abstract:** This study is situated within the realm of literary studies, specifically examining the poetic works created for children in Chile during the 1970s. The primary objective is to explore the potentialities of poetic language in actively positioning itself within the specific contexts of its production and circulation. For this purpose, we delve into the work of



Chilean creators María de la Luz Uribe and Charo Cofré, who collaborated during this period through poetry, music, and visual art (the latter, thanks to the significant contribution of illustrator Fernando Krahn), which materialized in the publication of the album "Tolín, tolín, tolán" (1972). Considered an unprecedented milestone in the history of Chilean children's music, this production has been recently revisited through the heritage preservation efforts of the Chilean label Monophone, which reissued the album in 2022 to commemorate its fifty years since publication. Therefore, through a critical analysis of selected sung poems from the work, this study delves into the intricacies of traumatic memory and reviews the trajectories of poetic creation for children during the Chilean dictatorship period, characterized by the articulation of transformative imaginaries about childhood and the assertion of its political nature through aesthetics of dissent that combine the fantastic, the subversive, and the neo-subversive, establishing a significant dialogue with new generations. **Keywords:** children poetry; aesthetics of dissent; chilean dictatorship; memory; fantasy.

Carola Vesely Avaria / Andrea Jeftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Cofré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años setenta



Los regímenes dictatoriales que marcan la historia latinoamericana reciente han llevado a problematizar una serie de concepciones sobre arte, subjetividad y memoria, en línea con los antecedentes establecidos por la experiencia del Holocausto, transformado en un *tropos universal del horror* (Huysen, 2002) que vemos reiterarse en la Latinoamérica de los años setenta y ochenta y 80. Estos procesos históricos recalcan el imperativo de rescatar los discursos de la memoria, incorporando la multiplicidad de voces que componen el tejido social y apuntando a la elaboración del trauma. En tal contexto se enmarca la presente investigación, que asume como objeto de estudio un corpus de voces tejidas por fuera de los discursos de la Historia oficial de Chile, orientadas a un grupo tradicionalmente invisibilizado y marginado de los procesos sociales, como son las infancias (Castillo; González, 2015; Duarte, 2012; Gaitán, 2006).

En concreto, este trabajo aborda un corpus de poesía infantil cuya circulación se enmarca en los primeros años de la dictadura chilena (1973-1990), en tanto su producción se desarrolla durante el periodo inmediatamente previo al golpe de Estado perpetrado en 1973 por el general Augusto Pinochet contra el presidente Salvador Allende, hito que da inicio a diecisiete años de dictadura. Este proceso histórico está signado por un régimen autoritario que ejerció la violación sistemática de los Derechos Humanos en contra de la ciudadanía, por medio de desapariciones forzadas, tortura, exilio y censura, a partir de principios emanados de la extrema derecha y la imposición de doctrinas económicas neoliberales. Como resultado de ello, los informes de Derechos Humanos, entre los que destaca el trabajo de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, arrojan cifras cercanas a las 30 mil víctimas de prisión política y tortura, casi tres mil ejecutados y más de mil detenidos desaparecidos. Junto con ello, más de 200 mil personas fueron exiliadas del país junto con sus familias, lo cual instala a este momento histórico como el proceso migratorio más masivo en la historia de Chile (Chile, 1991).

Reconocida como una de las más sanguinarias de Latinoamérica, la dictadura de Pinochet sigue siendo una herida abierta en el país, lo cual tiene su correlato en una importante producción de literatura infantil y juvenil actual planteada desde las posmemorias (Hirsch, 2015), así como en la reedición de producciones culturales para la infancia que se posicionan como hitos claves de aquella época y que hoy vuelven a salir a la luz para dialogar con las nuevas generaciones. Entre ellas destacamos la reedición en 2022 de la Colección Cuncuna (Ed. USACH), por medio de la cual la mítica Editorial Quimantú materializó su compromiso con la literatura para las infancias durante el gobierno de Salvador



Allende (1970-1973). Asimismo, se acaba de reeditar el disco *Tolín, tolín, tolán* (2022), al cumplirse cincuenta años desde su publicación original. Este álbum se constituye, precisamente, como el objeto de estudio del presente trabajo, que se propone como un gesto necesario para el rescate de la memoria en un contexto como el actual, en el que se conmemoran los cincuenta años de acaecido el golpe militar en Chile.

Este estudio se propone indagar en las repercusiones de este debate en la literatura producida para niños, adolescentes y jóvenes. “Hay siempre una política del arte”, propone María Teresa Andruetto (2018, p. 24) en consonancia con el amplio espectro de teóricos que han reflexionado sobre la relación arte-política, y a partir de ello formula una pregunta imprescindible: “¿hay reflexión sobre la política del arte en el campo de la literatura infantil?” (Andruetto, 2018, p. 24) El presente artículo pretende aportar a las reflexiones surgidas de esta pregunta, yendo un paso más allá de la idea de *tematización de la política* (como podría ser una literatura *sobre* guerra, *sobre* migraciones o *sobre* dictadura) y plegándonos a las propuestas de autores como Benjamin (1989), De Man (1998) o Rancière (2010), entre otros que piensan la política del arte incorporando como eje la dimensión estética del problema y tensionando las nociones de consenso para invitar al disenso. Siguiendo a Rancière (2010, p. 51),

[...] disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia [...]. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma por sobre la materia y la distribución de las capacidades e incapacidades.

Esta *reconfiguración de lo sensible*, esta transformación de los órdenes establecidos, daría origen a la experiencia emancipatoria de un receptor que se ve desafiado a articular sentidos inusitados y múltiples en lugar de consumir pasivamente certezas conceptuales. Para María Teresa Andruetto, quien toma de Rancière la noción de disenso, el giro político del arte tiene que ver con la ruptura estética, que hace a los receptores copartícipes del mundo creado, invitando a ver lo que era invisible desde ojos cotidianos, a poner en relación elementos que no lo estaban o, parafraseando a Shklovski (1917),



a *desautomatizar la percepción*. En esta línea, más que el realismo o el arte mimético, propone Andruetto que la ficción sería el campo en que se juega el disenso, la rearticulación de los órdenes naturalizados, la emancipación:

Arte y política se sostienen así uno a la otra como formas de disenso, independientemente de los anhelos que podamos tener los escritores o los ilustradores de servir a tal o cual causa, así el efecto de un libro reside más en la interpretación sensible que instituye que en el contenido y lo que llamaríamos política del arte consiste más que nada en hacer ver aquello que no era visto, en hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, en poner en relación aquello que no lo estaba con el objetivo de producir rupturas en el tejido de las percepciones. Ese es el trabajo de la ficción, no la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, tampoco la copia del mundo real, sino un trabajo que produce disenso, que socava lo real, lo fractura, lo multiplica de un modo polémico (Andruetto, 2018, p. 26).

Más adelante se revisará la noción de fantasía como concepto portador de este cometido que Andruetto entiende desde la ficción, en tanto revisaremos las nociones de subversión y neosubversión, de Alison Lurie (1989) y Laura Guerrero Guadarrama (2016), respectivamente, como modos de disenso. Por lo pronto, retomamos la pregunta esbozada anteriormente en torno a la existencia o no de reflexión política en el campo de la literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ), tomando como referencia el periodo histórico que nos convoca en este trabajo.

### **Antecedentes y actualidad del debate**

Es necesario en este punto dar cuenta del florecimiento que experimentó en Chile la producción y crítica de LIJ en torno a la memoria histórica de la dictadura a partir de 2013, año en que se conmemoraban los 40 años del golpe de Estado. Previamente a ello, el tema permaneció invisibilizado por décadas, tal como constata la “Carta abierta a la comunidad LIJ chilena”. Difundida profusamente en redes sociales en septiembre de 2013 bajo la firma de numerosos creadores, académicos y editores vinculados a este campo, la misiva hace un llamado de atención “sobre el silencio que estamos teniendo en este momento, sobre el absurdo lugar en el que nos estamos refugiando para no hablar del golpe”



(VV.AA, 2013 *apud* González, 2014, p. 32). Este panorama experimenta un giro significativo a partir de 2013 con la publicación de obras como *Niños* (2013), poemario de María José Ferrada, *Un diamante en el fondo de la tierra* (2014), libro álbum de Jairo Buitrago y Daniel Blanco Pantoja, novelas gráficas — género que cuenta a la fecha con un nutrido corpus sobre temas de memoria histórica— como *El golpe* (2014) de Nicolás Cruz y Quique Palomo o *Los años de Allende* de Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta (2015), así como las novelas *La bicicleta mágica de Sergio Krumm* (2013) de Marcelo Guajardo y *Matilde* (2016) de Carola Martínez Arroyo, entre otros. La lista se sigue engrosando hoy en día, en que ya se conmemora medio siglo desde el golpe de Estado que origina el proceso dictatorial chileno, dando cuenta de importantes avances en materia de producción de LIJ sobre el tema desde el contexto postdictatorial. Lo anterior se condice con significativos aportes críticos en la materia, como los trabajos de Macarena García González (2017, 2021), Denise Ocampo (2021) y Bernardita Muñoz-Chereau (2018),

Estas referencias se instalan en el campo de las posmemorias, concepto acuñado por Marianne Hirsh (2015, p. 19) para designar “la relación de la ‘generación de después’ con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que ‘recuerdan’ a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron”. Así, aunque estos avances vienen a saldar progresivamente las mencionadas cuentas pendientes con la memoria traumática en Chile, resulta sintomática la ausencia casi total de estudios que se hagan cargo del tema desde los testigos de primera generación, es decir, que aborden la producción de literatura para la infancia durante el periodo dictatorial y predictatorial. Al respecto, cabe mencionar el trabajo realizado por Carola Vesely y Andrea Jeftanovic (2021) en torno a la poesía para la infancia producida en contexto de prisión política en la dictadura chilena, aunque fuera de ello el panorama sigue lleno de silencios.

Interpelado por esa ausencia e instalado en un contexto de especial significado histórico al conmemorarse el año recién pasado año los 50 años del golpe militar en Chile, el presente trabajo nace del interés por relevar algunas voces literarias destinadas a los niños y niñas de los años setenta y ochenta que se nutren de las posibilidades expresivas de la poesía (en su cruce con el lenguaje de la música) para dar cuenta de la experiencia traumática de sus contextos de producción y recepción, correspondientes al contexto dictatorial y a la Unidad Popular. De este modo, se pretende explorar la dimensión político-estética de



estas voces mediante un análisis crítico que propone la fantasía creadora como modo de disenso y subversión de los órdenes establecidos.

Con este propósito, se establece como objeto de estudio el trabajo de dos autoras chilenas que crearon durante los años setenta una obra poético musical que proponemos como referente de la creación para niños en el contexto esbozado: el disco *Tolín, tolín, tolán* (1972). Compuesto por versos de la poeta María de la Luz Uribe (1936-1995) musicalizados por la compositora e intérprete Charo Cofré (1941), esta obra marca un hito en la historia de Chile a causa del éxito sin precedentes que marcó su aparición y que determinó su anclaje definitivo en el acervo simbólico de las generaciones que vivieron su infancia durante los años 70 y 80 en el país. El disco, además, adquiere especial actualidad por estos días a raíz de su reciente reedición en 2022, en conmemoración de los 50 años de su publicación original. Esta reedición estuvo a cargo del sello chileno Monophone Records, como parte de su trabajo de rescate del patrimonio sonoro y musical chileno y se propone como réplica de la obra original, conservando su formato en vinilo y su trabajo gráfico tan característico, a cargo del ilustrador Fernando Krahn (1935-2010).

La reciente publicación del disco tiene como antecedente dos trabajos previos de rescate. Por un lado, el proyecto llevado a cabo por el programa televisivo chileno *Tikitiklip* (2005), que propone una reinención del disco original a partir de nuevas versiones de las canciones a cargo de músicos nacionales contemporáneos. Este trabajo, encabezado por Alejandra Egaña y Paz Puga, combina las canciones con animaciones que rescatan motivos de la artesanía local de Chile en sus diversos territorios, y ha permitido aproximar la obra de Uribe y Cofré a las generaciones actuales de niños chilenos. Junto con ello, se cuenta otra reedición del disco que tuvo lugar durante 1979 en Italia. Publicada en el contexto de exilio de ambas autoras producto de la dictadura militar (por ese entonces Cofré se encontraba en Italia y Uribe en Barcelona), esta nueva aparición confiere al disco nuevas significaciones, en su afán de interpelar a los niños y niñas chilenos también desterrados, tal como lo consigna Soledad Bianchi (1981, p. 210) “Ahora, desde el destierro, [las autoras] repiten la experiencia volviendo a dirigirse con las mismas canciones a la infancia chilena que vive hoy lejos de su país. Como Charo lo expresa, ella quisiera hacer recordar a estos niños un tiempo (y, a veces, un idioma) que han quedado lejos”.

Al constituirse como parte fundamental de los imaginarios simbólicos transmitidos no solo a quienes vivieron su infancia bajo el contexto de la



Carola Vesely Avaria / Andrea Jęftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Cofré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años setenta

dictadura, sino también a los niños y niñas del exilio durante los años 80, así como a las infancias actuales por medio de los trabajos de rescate surgidos en los últimos años, el disco *Tolín, tolín, tolán* reclama la urgencia de desarrollar un trabajo investigativo en línea con la relevancia y actualidad que reviste. Los diez poemas cantados compilados en este álbum proponen interesantes trayectorias de la escritura poética destinada a los niños y niñas, todas ellas portadoras de concepciones de infancia que reivindican su carácter político. Este cometido se realiza, tal como se verá a lo largo de este trabajo, apelando a la fantasía, a la articulación de universos metafóricos que se posicionan ideológicamente frente a las tensiones sociales y políticas de su contexto de producción, así como al empleo de recursos estéticos que merodean en el ámbito del absurdo y la subversión de las jerarquías y órdenes convencionales.

### **Fantasía y subversiones: poemas cantados para niños despiertos**

El disco *Tolín, tolín, tolán* fue publicado en Chile en 1972 bajo el sello IRT y se compone por diez canciones de María de la Luz Uribe y Charo Cofré. Su aparición marca un hito en la historia de la cultura chilena, al proponer una perspectiva renovadora en relación a los modos en que se interpela a las infancias, legitimando a sus receptores y receptoras como sujetos inteligentes, activos y merecedores de propuestas de alta calidad estética y crítica. Junto con ello, el carácter de hito de esta producción está dado por la inusitada repercusión que esta tuvo en la audiencia al momento de su aparición, en tiempos convulsionados a nivel global y local, con una densa cortina de hierro dividiendo el mundo y con la amenaza latente del quiebre de la democracia en Chile. Así lo constata Juan Pablo Bastidas, uno de los fundadores del sello Monophone Records, a cargo de la reciente reedición del disco en 2022:

Este disco en su momento fue un súper ventas. Nosotros conversamos con Charo Cofré hace muy poquito y ella nos comentaba que nunca se esperaron ese éxito de ventas. [...] El disco fue publicado en 1972, tuvo un impacto mediático muy grande, fue muy popular, marcó a toda una generación dentro de la cual me incluyo (Ritoque FM, 2022)<sup>4</sup>.

El disco está planteado como un trabajo coral en el que confluye el genio de grandes artistas chilenos de reconocida trayectoria al momento de su

publicación: Charo Cofré, María de la Luz Uribe y Fernando Krahn. Esta tríada imprime la forma definitiva a un producto cultural de rasgos multimodales, dado el cruce que establece entre diversos lenguajes expresivos como son la poesía, la música y la visualidad. Así, al diálogo entre la dimensión lírica y musical establecido por el trabajo de Uribe y Cofré, respectivamente, se suma el trabajo visual realizado por Fernando Krahn, quien logró enfatizar el carácter único de esta obra por medio de la creación de una significativa portada [Anexo. Fig. 1] y de diez tarjetones ilustrados que llevan impresas las letras de cada una de las canciones del álbum [Anexo. Fig. 2]. La ilustración de la carátula se propone como una llamativa puerta de entrada al mundo ficcional de la obra, a través de la presencia de un numeroso grupo de niños y niñas montados sobre el lomo de un enorme animal de fantasía que mira directo a los ojos del espectador, como invitándole a la aventura. El intenso colorido de la portada del disco contrasta con el blanco y negro de los diez grabados que componen el folleto con las letras de las canciones. Esta también es una invitación: a cantar, a imaginar e incluso a colorear mientras emprendemos viaje a bordo del animal extraordinario, todo lo cual confluye en una apuesta clara hacia el protagonismo infantil, por medio de recursos que reclaman la interacción y participación activa de los receptores dentro el mundo fantástico que se despliega ante sus ojos y oídos.

“Tolín, tolín, tolán”, “El rey de papel”, “El tonto Perico”, “Viaje a Concepción”, “Arrurú”, “El soldado Trifaldón”, “La señorita aseñorada”, “Los gorrioncitos”, “Barco en el puerto” y “Don Crispín” son los títulos que componen la obra en su conjunto. Todas ellas historias versificadas que merodean los territorios de la imaginación y el humor por medio de un uso lúdico e inteligente del lenguaje que abunda en juegos sonoros, imágenes disparatadas, personajes de fantasía y asociaciones que se articulan en múltiples direcciones. La contraportada del disco contiene el siguiente texto de presentación:

Este es un disco para niños y viene a llenar un vacío en nuestra canción folclórica y nuestra literatura infantil. Si los niños no cantan y no experimentan el sabor y color de la música nuestra, difícilmente podrán apreciarla más tarde. Las canciones de gran musicalidad están hechas con cariño. Mezclan la ternura con la fantasía y cada una es un cuento en que los hechos mínimos y cotidianos de la vida están transportados a un plano de aventura. Y esa es la realidad de los niños (Uribe; Cofré, 1972).

La idea de poner el acento en la construcción de imaginarios pasados por el



prisma de la fantasía constituye un aspecto clave de los estudios sobre memoria en su vínculo con la literatura y la infancia. En este sentido, nos proponemos avanzar en la ruta trazada por Rossana Nofal (2006) en sus reflexiones sobre infancia y violencia política en la LIJ, quien asume la ficción, y en concreto la fantasía, desde su potencialidad para referir el horror, ejerciendo a una transgresión de *lo real* que permitirá reelaborar las memorias desde la vereda de la creación literaria, lo que complejiza y expande su alcance en relación, por ejemplo, con el testimonio:

La experiencia del horror es intransferible a los chicos sin un discurso velado. La fantasía y su acción violentamente transgresiva introducen una diferencia crucial en la inscripción de las memorias testimoniales de la represión, muchas de las cuales apelan al regodeo en el desastre y en la sinrazón como tono narrativo. [...] Frente a la posibilidad de textualizar los escenarios de la tortura y la represión clandestina, propongo una apuesta a la ficción para pensar otro orden de cosas. (Nofal, 2006, p.127).

En su apuesta de apelar a formas no representativas para transmitir la experiencia traumática, Nofal (2006, p. 117) propone la elaboración de mundos otros que a su vez hagan confluir múltiples memorias, verdades, presencias y ausencias. Esta perspectiva sobre la fantasía se presenta asociada a un rechazo rotundo “a las definiciones hegemónicas de lo real o lo posible”, idea que se vincula estrechamente con el concepto de subversión en la LIJ desarrollado por Alison Lurie. Esta noción apunta a un tipo de literatura *desobediente* que ha estado siempre presente en la historia de la LIJ, desafiando convenciones, replanteando los órdenes imperantes y rompiendo cánones. Para la autora, “debemos considerar la literatura infantil desde una óptica más seria por la faceta subversiva que contiene: porque sus valores no son los tradicionalmente convencionales del mundo de los adultos.” (Lurie, 1989, p. 13) De este modo, las obras subversivas de la LIJ serían aquellas que invitan a *poner del revés* las construcciones valóricas del mundo adulto, tomando una distancia de sus construcciones sociales y proponiendo modos *otros* de mirar el mundo dado por medio de la fantasía:

Estos libros, y otros como ellos, recomendados e inclusive famosos, nos transportan a la ensoñación, nos llevan a la desobediencia, a contestar, a escaparnos de casa y a guardar nuestros sentimientos



más íntimos, ocultándolos a los mayores que no nos comprenden. Ponen del revés todos los valores de los adultos, burlándose de sus instituciones, como la familia y la escuela. En pocas palabras, podemos decir que son subversivos, al igual que las rimas, burlas y juegos que yo he aprendido en los patios de recreo (Lurie, 1989, p. 12).

En diálogo con estas nociones de subversión, Laura Guerrero Guadarrama (2016) retoma las propuestas de Lurie para dar un paso más al acuñar el concepto de neosubversiones en la LIJ contemporánea. Esta noción, anclada en los paradigmas de la posmodernidad, consistiría en “trastornar lo trastornado, [en] ir más allá del ejercicio desestabilizador y cuestionador, más allá de lo permitido en la modernidad” (Guerrero Guadarrama, 2016, p. 110). Para la autora, el

[...] aspecto subversivo en la postmodernidad ha sido resignificado, como lo han sido los cuentos de hadas; la subversión afecta a la misma subversión; es así como podemos hablar de una neosubversión que cuestiona también lo cuestionado, que no admite el *regreso a la normalidad* de los personajes rebeldes, que maneja valores no convencionales y una visión de mundo que se burla de los presupuestos comunes (Guerrero Guadarrama, 2008, p. 42).

En esta línea, Guerrero enfatiza la transformación de un paradigma en que los personajes *desobedientes* de la LIJ subversiva, en conflicto con la autoridad, irreverentes y pícaros, finalmente siempre volverán al *status quo*, abandonando el sueño y la fantasía para regresar a sus roles tradicionales. No ocurriría lo mismo en el contexto de las neosubversiones. Al respecto, la autora traza una serie de rasgos posmodernos en la LIJ, en el contexto de la sociedad postindustrial y la crisis de los metarrelatos, entre las que se cuentan la irrupción de la noción de otredad (donde a menudo se presenta el adulto como el *otro* desde una perspectiva infantil), la literatura antiautoritaria, el humor (especialmente el sinsentido), la ironía y la contradicción y la presencia de relatos metaficcionales. Del mismo modo, la autora destaca la tendencia a un regreso al pasado de forma resignificada, planteando que “se retoman estrategias, temáticas, formatos, temáticas anteriores, como los cuentos de hadas y leyendas; se crean, reconstruyen o se fijan en una búsqueda de la memoria histórica común” (Guerrero Guadarrama, 2008, p. 41), la interacción de diversos lenguajes, que

Carola Vesely Avaria / Andrea Jeftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Cofré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años setenta



podemos entender desde la noción de multimodalidad, la intertextualidad, la interrelación entre realidad y ficción, siempre privilegiando la fantasía, la presencia de géneros literarios subvertidos, la polifonía textual, la presencia de estrategias lúdicas y subversivas para reposicionar el mundo de la infancia, la reivindicación de la imaginación y la fantasía en oposición al mundo adulto y un cuestionamiento de la jerarquía por medio del humor, lo carnavalesco y la ironía, entre otros recursos.

A la hora de revisar el corpus seleccionado para este trabajo, veremos cómo cobra presencia parte importante de los rasgos subversivos de Lurie y neosubversivos delineados por Guerrero.

### **María de la Luz Uribe y Charo Cofré: voces que salen del silencio**

La poeta María de la Luz Uribe y la cantautora Charo Cofré desarrollaron una labor que se encuentra en plena proliferación a principios de los años 70 y que cambia de trayectoria producto del exilio de ambas a partir del golpe de Estado de 1973. Este proceso está marcado poderosamente por la publicación del disco *Tolín, tolín, tolán*, que cobra el carácter de hito en la carrera de ambas creadoras al instalarse como referente fundamental del cancionero que marcó las infancias de los años 70 y 80 en Chile.

María de la Luz Uribe destaca por una amplia trayectoria orientada a la creación literaria para niños (y una más desconocida dirigida al público adulto), que tiene sus orígenes con anterioridad al golpe de Estado y que continuó desarrollándose hasta el final de sus días. Poeta, ensayista, dramaturga y docente, parte importante de su obra para niños fue realizada en conjunto con Fernando Krahn, compañero de vida de Uribe que cuenta a su vez con una destacada carrera en el campo de la ilustración y la LIJ. Esta dupla creativa tiene a su haber una prolífica producción que supera la treintena de publicaciones, entre las cuales destaca *Cuenta que te cuento* (1979), que reproduce en formato escrito parte de los poemas cantados de *Tolín, tolín, tolán* y que fue reeditada en 2010 como el primer libro de la editorial Libros de la Mora Encantada (Candeleda, España). Dentro de la extensa obra de la poeta chilena destaca, a su vez, *Doña Piñones* (1973), publicada por la colección Cuncuna de Editorial Quimantú, sello editorial de la Unidad Popular que instala el compromiso entre el gobierno de Salvador Allende y la democratización de la cultura. La colección Cuncuna marca un antes y un después en la historia de la LIJ chilena, al impulsar la publicación de propuestas literarias renovadoras, de bajo costo



Carola Vesely Avaria / Andrea Jęftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Cofré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años sesenta

y de alta calidad dirigidas al público infantil, como esta obra de Uribe, en un proyecto que fue interrumpido abruptamente por el golpe de Estado de Augusto Pinochet. En este contexto, es necesario mencionar y celebrar la reciente reedición en 2022 de cinco títulos de Cuncuna, que vienen a romper un silencio de medio siglo gracias al trabajo editorial e investigativo de Claudio Aguilera e Isabel Molina, en conmemoración de los 50 años desde la primera publicación de esta colección.

En cuanto a Fernando Krahn, conocidas son sus colaboraciones durante la década del sesenta en medios estadounidenses como *The New Yorker* y *The Reporter* (entre otros), así como en la chilena *Revista Ercilla* en años posteriores. Tras el golpe de Estado en Chile parte al exilio y se radica definitivamente en Barcelona, desde donde continuaría publicando en diversos medios europeos, entre los cuales destaca su labor como colaborador permanente en el periódico español *La Vanguardia*. Dentro de la extensa obra que Uribe y Krahn destinaron a las infancias destaca el poemario ilustrado *Cuenta que te cuento* (1979), parte de cuyos textos e ilustraciones ya formaban parte del álbum *Tolín, tolín, tolán*, así como *Cosas y Cositas* (1987) y *El viaje* (1995), entre muchas otras.

Por su parte, María Rosario Cofré constituye una figura reconocida como referente del canto *con sentido*, aquel camino trazado por Víctor Jara que se despliega de manera floreciente durante la Unidad Popular y que consistiría en una

[...] toma [de] conciencia de las posibilidades que involucra hacer música, lo cual, mezclado con un compromiso social y una militancia política, es un canto con sentido, con dirección; su labor no es comercial sino social, tiene algo que decir y por lo que cantar. La experiencia de la Unidad Popular demuestra que la música une y consolida lazos dentro de una sociedad, en esos años la experiencia estética de la música se hizo colectiva y sus letras son la voz para muchos (Carrasco, 2022, p. 504).

Como compositora e intérprete representante de la Nueva Canción Chilena, movimiento musical a través del cual “se intenta establecer un vínculo entre música y política, abordar el tema de la militancia en los años sesenta y setenta, las discusiones artísticas junto a la concepción de cultura y el rol que esta juega en el contexto mundial” (Carrasco, 2022, p. 492), la obra creativa de Cofré se enriquece a partir de un trabajo de recuperación de fuentes orales y



musicales del patrimonio cultural chileno iniciado en los años 60, en una labor transversalmente comprendida como continuadora de la forjada por Violeta Parra.

A partir de la publicación de su primer álbum de estudio, titulado *Charo Cofré* y lanzado en 1971 bajo el sello discográfico Peña de los Parra (a cargo de los hijos de Violeta Parra, Isabel y Ángel), Cofré desarrolla una nutrida obra musical destinada tanto al público adulto como al infantil, la que hoy forma parte clave de la memoria colectiva del país. Uno de sus trabajos más reconocidos para las infancias es, precisamente, *Tolín, tolín, tolán*.

A causa del golpe militar, Cofré se exilia en Italia junto a su marido Hugo Arévalo, folclorista y realizador audiovisual con quien forja además una prolífica pareja creativa que se materializa en varias obras, entre las que se destaca la publicación del álbum *Solo digo compañeros* (1975). En Italia la autora continúa desarrollando una obra ahora marcada por las nuevas circunstancias políticas y biográficas, lo que acentuará su aproximación a las raíces a partir de la experiencia del destierro. Tras varios discos dirigidos al público adulto, en 1985 publica *¿En dónde tejemos la ronda?* con poemas musicalizados de Gabriela Mistral.

### **Subversiones y juego sonoro**

Para efectos de este trabajo tomamos como base un poema cantado perteneciente al disco *Tolín, tolín, tolán*, cuya lectura se complementará con otras piezas del mismo álbum. Titulado “El soldado Trifaldón”, este poema cobra especial sentido atendiendo a sus contextos de producción y recepción, al proponer un relato en verso protagonizado por un militar. Las construcciones simbólicas que impregnan los discursos críticos de la segunda mitad del siglo XX en el mundo están marcadas por un rechazo generalizado a todo imaginario bélico, en respuesta a las agitadas circunstancias sociopolíticas gatilladas por la guerra de Vietnam, la persistencia de la Guerra Fría y las dictaduras latinoamericanas.

Ante este escenario, resulta apropiado interrogarse sobre la presencia del soldado Trifaldón como protagonista de este poema homónimo que versifica las aventuras de un ejército muy particular en su enfrentamiento, armas en mano, con el batallón enemigo. Introducida por un redoble de tambores que reproduce el espíritu heroico de una marcha militar, el compás binario de la composición marca una cadencia que se corresponde con la versificación del



poema, planteado en un metro clásico. En este caso, todos los versos rimados finalizan con el mismo sufijo, incorporando así la aliteración del sonido -ón para marcar un ritmo constante y repetitivo a partir de signos magnificados que subrayan el carácter hiperbólico de la épica militar. Esto se ve reforzado por la incorporación del recurso onomatopéyico presente en el verso “porom pom pom / el soldado Trifaldón”, que se alitera al final de cada estrofa, evidenciando a su vez el carácter lúdico de una composición que invita al juego como elemento primordial.

El uso de onomatopeyas, interjecciones y otros recursos sonoros tiene una presencia crucial en la totalidad de la obra de Uribe y Cofré. El propio título del álbum (*Tolín, tolín, tolán*), que corresponde al primer poema del conjunto, da cuenta de ello. Esta pieza versifica la historia de una pequeña niña que se va de paseo y decide quitarse los zapatos para transitar descalza, momento en el cual los zapatos cobran vida y comienzan a caminar, para luego correr escapando de la niña que intenta atraparlos, sin éxito. El poema “Tolín, tolín, tolán” está lleno de sonoros neologismos que se van aliterando en cada verso, como se puede ver a continuación: “Una niñita chiquitita tolita molita / salió de paseo un día tolín tolín tolán. / Se saca los zapatitos tolitos molitos / y va con los pies desnudos tolín tolín tolán”. En lo sucesivo, se repetirá este mismo recurso al final de cada verso (“tolito molito” y “tolín tolín tolán”), dando forma a un texto lúdico que invierte las jerarquías, por cuanto “los zapatos se sublevan frente a su dueña” (Bianchi, 1981, p. 210), frustrando así las expectativas de un paseo que finalmente es experimentado por ellos y no por la protagonista. En línea con esta subversión, el texto utiliza el recurso de la jitanjáfora, elemento identificado por Guerrero Guadarrama como parte de los atributos neosubversivos de la LIJ, articulada a partir de vocablos carentes de sentido aparente aunque de alto valor estético y poder evocador en base a su sonoridad.

Tomando como referencia los trabajos de Alfonso Reyes en torno a la jitanjáfora, Guerrero Guadarrama subraya la presencia del absurdo como influencia clave en esta forma poética y enfatiza el carácter emancipatorio de esta forma poética en el campo de la LIJ tradicional y contemporánea, atendiendo a “su rebeldía implícita, la crítica al mundo adulto, patriarcal, burgués y bélico que conduce a la duda, al cuestionamiento de los valores sociales y artísticos” (Guerrero Guadarrama, 2016, p. 66). Mediante el uso de este recurso, pues, el poema cantado “Tolín, tolín, tolán” otorga a la dimensión sonora del lenguaje poético un valor significativo proponiéndose, de este modo, como muestra del carácter subversivo de la obra de Uribe y Cofré.



Carola Vesely Avaria / Andrea Jeftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Coifré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años setenta

Algo similar ocurre en el poema “Don Crispín”, elaborado a partir de juegos sonoros que articulan la narración de las aventuras del personaje homónimo: “Don Crispín es bailarín / cantarín y saltarín / flaco como un tallarín / y usa un pelu peluquín”. La aliteración del sonido “ín” en prácticamente todas las palabras que componen el poema imprime un carácter lúdico, al tiempo que remite a un universo poético de lo leve y diminuto, en contraste la grandilocuencia de Trifaldón. Asistimos en esta canción a un universo chispeante que se encuentra atiborrado de imágenes de alto alcance poético. Don Crispín abre su maletín y extrae de él, cual sombrero de mago, un calcetín, aserrín y un peluquín, materiales con los cuales el personaje construye un *muñequín* que luego cobrará vida, para transformarse en el mágico compañero de juegos de Crispín en su paseo por “la plaza del Pin pin”. La canción abunda en recursos onomatopéyicos, como los del violín que hace *rin tin tin* mientras el personaje y su muñeco suben y bajan en el balancín, en tanto se articula una serie de elementos fantásticos, que tienen su remate en el vuelo que emprenden los personajes asidos a un volantín.

### **Una espada de chocolate: las posibilidades de la fantasía**

“El soldado Trifaldón / vive dentro de un melón / las pepitas amarillas / forman firme el batallón”. Así se nos presenta al protagonista de “El soldado Trifaldón”, cuyas huestes se enfrentarán a un “ejército de hormigas / en correcta formación”. Esta introducción llama a la reflexión sobre la presencia de dos elementos poderosamente cargados de significado en el contexto de producción de la obra: para caracterizar a los bandos enemigos de esta historia se escogen el color amarillo (de las pepitas de Trifaldón) y las hormigas (que componen el ejército antagonista). Al respecto, resulta pertinente atender a la connotación tradicionalmente asociada al color amarillo en el campo del debate político en Chile:

El origen del amarillismo está vinculado a las luchas sindicales. El ‘amarillo’ era aquel que se desmarcaba de sus compañeros y, por ejemplo, se oponía a la huelga acordada por el sindicato; ser amarillo es ser apatronado. Se emparenta con la traición, con la deslealtad de clase. [...] Por ello, desde “lo rojo” se trata de ‘amarillos’ a los que no adhieren a la causa o son desertores de ella. (Montealegre, 2022).



En el poema comentado, pues, el ejército de Trifaldón tiene como atributo el color amarillo de sus huestes que, leídas desde las acepciones discursivas de los años 70 chilenos, se representarían de manera crítica como parte de los grupos ideológicos contrarios a la Unidad Popular liderada por Salvador Allende. En contraposición a ello, el bando enemigo está representado por un *ejército de hormigas*, insectos sociales reconocidos por su sorprendente capacidad de articularse en comunidades altamente organizadas y jerarquizadas. En este sentido, la figura de las hormigas adquiere gran carga semántica en el contexto de producción de la obra, como metáfora de los grupos obreros que lideraban los procesos de transformación social encabezados por Salvador Allende. “¿De qué le sirve al humano / detenerse en las estrellas / cuando vemos que de pobres / está sembrada la tierra? // Declaro con humildad: / yo soy la hormiga vecina / que contemplaba las rosas / separando las espinas” (Parra, 1972), reza una canción que la cantautora Isabel Parra, hija de Violeta, publicó como sencillo el mismo año en que vio la luz *Tolín, tolín, tolán*, esbozando de manera clara la vinculación cultural entre las hormigas y las clases populares con sus demandas de justicia social.

Esta disparatada historia en verso insiste en la dislocación, contradicciones e inversiones de sentido al instalar al soldado Trifaldón como líder de un ejército que se representa armado con una espada y una escopeta muy particulares: “Su espada es de chocolate / su escopeta es de turrón / de caluga es el sombrero / del soldado Trifaldón”. Pese a la *dulzura* que reviste esta configuración poética del personaje, resulta provocador el giro que se produce cuando tal *dulzor* se transforma en detonante del conflicto central de la historia, dando cuenta otra vez de las subversiones del sentido. De este modo, el *ejército de hormigas* intercepta súbitamente a las tropas de Trifaldón, encabezado por “un capitán gruñón” que se dirige a su par enemigo: “Deme todo lo que sea / dulce, agridulce o dulzón’, / dice la hormiga furiosa / al soldado Trifaldón.” La ira de la hormiga se expresa mediante el descabellado gesto de exigir el enemigo la entrega de todas sus posesiones dulces, en el marco de un universo disparatado que permite considerar esta ocurrencia como algo plenamente normal. Algo similar ocurre cuando “Trifaldón mira su espada / su escopeta, el batallón” y solo entonces repara en que “todo es dulce lo que lleva”, por lo que emplaza al capitán enemigo -con la grandilocuencia acostumbrada-, enrostrándole que se encuentra ante “el gran regimiento / del soldado Trifaldón”. Así, le ordena que se detenga “pero el capitán hormiga / sin más le da un coscorrón / y cae de espalda al suelo / el soldado Trifaldón.”



La imposición de la fuerza y la conducta irreflexiva de la hormiga capitana contrasta con el temple de Trifaldón, que ha optado por el diálogo a la vez que maneja códigos de honor inconcebibles para el enemigo. Sin embargo, resulta interesante la evolución que experimenta el personaje a continuación pues, tras caer al suelo derrotado, al instante se levanta en un gesto heroico, desenvainando su espada y provocando “[...] un gran chichón / a la hormiga capitana”. Tamaña gesta en respuesta a la violencia de la hormiga provoca carcajadas en las pepitas del soldado Trifaldón, cuya figura se engrandece a partir de la atmósfera épica que logran configurar los versos y de la utilización de expresiones como el epíteto “valiente como un león”.

Los cambios de trayectoria en la conducta de Trifaldón no se detienen ahí. Alejado de toda configuración arquetípica, luego de plantearse como un líder democrático que se ve *obligado* a usar la fuerza como gesto defensivo, los versos siguientes dan luces sobre un atributo que añadirá complejidad al poema. Las pepitas ríen a carcajadas celebrando la estocada de su líder, “pero Trifaldón las calla / viendo que un gran lagrimón / está llorando la hormiga. / Y el soldado Trifaldón / se acerca, toma a la hormiga / y luego le pide perdón”. Este inesperado gesto subvierte las lógicas de una historia planteada desde el hasta las últimas consecuencias por defender sus intereses, al tiempo que adquiere interesantes significaciones a la luz de su contexto de producción.

Tanto durante el gobierno de Allende como en años previos, los grupos de izquierda chilenos se habían puesto como uno de sus objetivos estratégicos conseguir el apoyo de sectores de las FF.AA para concretar el proyecto revolucionario, acompañadas por un discurso legitimador del carácter democrático y constitucionalista de las FF.AA chilenas. En tal contexto, el soldado que pide perdón en el poema cantado de Uribe y Cofré adquiere especial sentido al leerse a la luz del convulsionado contexto sociopolítico del Chile predictatorial, apuntando a un discurso de paz y alianza entre los grupos militares y civiles. Algo similar es posible de vislumbrar en otra de las canciones del álbum, titulada “El rey de papel”. “Una tarde de paseo me tropecé con un rey / magnífico y elegante / pero todo de papel”, escribe María de la Luz Uribe para dar la bienvenida a una historia en verso que se articula a partir de los imaginarios clásicos de los cuentos de hadas, estableciendo así conexiones con una de las estrategias subversivas apuntadas por Guerrero, en relación a la recuperación de la memoria, en este caso a partir de una relectura de la tradición de los cuentos de hadas.

En esta canción tenemos como protagonista a una niña que, en línea con



Carola Vesely Avaria / Andrea Jeftanovic Avdaloff  
María de la Luz Uribe y Charo Coifré: hacia una  
estética del disenso en la poesía chilena para la  
infancia durante los años setenta

las claves de la fantasía, *tropieza* en su camino con un rey que le regalará su corona y la llevará, a lomo de una jirafa, a recorrer su majestuoso reino. La particularidad del relato está dada por la fragilidad de esta atmósfera mágica, donde todos los objetos y personajes que la componen son de papel. Al llegar al palacio, “lleno de torres, campanas y princesas papel”, la niña se alarma al ver a las diez hijas de este rey “tirando un largo cordel” para cerrar todas las puertas y ventanas. Entonces la protagonista se dirige al rey, quien la alerta sobre la terrible amenaza que asola al reino: “¿Por qué tanto cerrar puertas? Le pregunté a mi buen rey. / Ay hija mía, me dijo, somos todos de papel. / Si alguien quiere nos arruga, nos pueden hasta romper / o tirarnos o quemarnos porque somos de papel”.

Si nos situamos en el contexto de producción del poema, sorprende la delicadeza y precisión con que la metáfora del papel indica la fragilidad de un *reino* —de un país— que meses más tarde se transformaría en cenizas producto del bombardeo al Palacio de La Moneda. Junto con ello, resulta revelador el giro que adopta la historia hacia el final, pues la niña, la única presencia que no es de papel en este universo precario, toma la iniciativa y decide defender el reino echando mano a una idea tan disparatada como poética: “Entonces deme, le dije, deme rápido un pincel. / Tal vez yo pueda salvar a este reino de papel. [...] el rey me dio su espalda y escribí un gran cartel: / “Prohibido no se rompa porque todo es de papel”.” Este gesto permite identificar la asunción de un rol protagónico y agencial de la niña en medio de la crisis que asola a su entorno, dando cuenta de una evidente subversión de los órdenes establecidos, al apostar por el protagonismo infantil y reivindicar la condición de sujetos históricos de los niños y niñas en los procesos sociales (Castillo; González, 2015; Gaitán, 2006).

### **Subversiones y neosubversiones: acerca de los finales felices**

Tanto “El soldado Trifaldón” como “El rey de papel” abundan en elementos que dan cuenta de su faceta subversiva en relación con los imaginarios que articulan. Metáforas disparatadas, inversiones de sentidos y jerarquías, así como numerosas alusiones metafóricas a los discursos políticos de la época llenan en el tejido de estos poemas cantados, lo que responde a varios rasgos de la LIJ neosubversiva según las conceptualizaciones de Guerrero Guadarrama, como el antiautoritarismo, la ironía y la contradicción. Sin embargo, en el caso de Trifaldón, el gesto del perdón a la hormiga capitana por parte del militar



parece tensionar los paradigmas estrictamente subversivos. La misma Alison Lurie repara en que muchas obras de la LIJ que se presentan como literatura subversiva optan finalmente por finales felices que regresan la historia al *status quo*, al resguardo de los principios del mundo adulto, por medio de la transformación de los malos en buenos. En este tipo de obras,

[...] impera la idea de que el mundo de la infancia es más simple y natural que el de los adultos y que los niños aunque puedan tener defectos son, en general, buenos o pueden llegar a serlo. [...] [Así,] hay ocasiones en que incluso el tirano irascible o el chivato mentiroso llegan a reformarse y obtener perdón (Lurie, 1989, 15).

Esto es lo que ocurre entre Trifaldón y la hormiga, en un giro que Guerrero Guadarrama cuestiona al proponer que “en la neosubversión no hay regreso, no se trata de forzar un final feliz incoherente con la trama, por lo general se ofrecen alternativas nuevas o finales abiertos” (Guerrero Guadarrama, 2016, p. 14).

El final feliz del poema de Trifaldón invita, pues, a problematizar su condición subversiva en este sentido, alertando sobre el regreso de la historia a los órdenes convencionales de mundo. En contraste, el final de “El rey de papel” se presenta abierto. La amenaza está latente y la niña decide tomar acción, pero – al menos en el mundo ficcional– no sabemos qué ocurrirá. Lo anterior, sumado a otros aspectos, como la configuración de un rey que asume su vulnerabilidad o como la atribución de un rol protagónico a la infancia, aproximarían con mayor precisión este segundo poema a las propuestas neosubversivas delineadas a partir de Guerrero Guadarrama.

### **El despertar de la memoria: reflexiones finales**

A la luz de las lecturas realizadas en este estudio, es posible identificar la dimensión política de la obra poético musical de María de la Luz Uribe y Charo Cofré, instalada en medio de las tensiones que asolan el Chile de los setenta y que desembocan en el golpe militar de 1973 y la larga dictadura que lo sucedió. Desde este lugar de enunciación las autoras articulan una propuesta estética desafiante que se constituye como un caso excepcional en la historia de la LIJ chilena, ofreciendo a los niños y niñas de los años 70 y 80 en Chile un producto cultural que opera desde la lógica del disenso e instala la fantasía, la paradoja,



la ternura, el juego, el absurdo y la imaginación al centro de su quehacer. En lugar de recurrir a estrategias evasivas en pos de una mal entendida *protección* a la infancia, el trabajo de estas autoras asume el imperativo de propiciar el pensamiento crítico y la experiencia estética por medio de una LIJ de rasgos subversivos, que opera como agente de liberación y transformación.

A modo de reflexión final, resulta necesario reparar en la actualidad de la que dan cuenta estos poemas cantados en el contexto de un Chile contemporáneo marcado por las repercusiones políticas y sociales del *estallido social* de 2019, cristalizadas en la puesta en marcha de dos procesos constituyentes fallidos, que han terminado situando al país en un escenario de polarizaciones, pérdida de sentidos y de un progresivo avance de idearios conservadores, pese al carácter revolucionario, participativo y democrático del primer proceso constituyente. Este nuevo contexto resignifica y revaloriza en gran medida los estudios aquí proyectados. Indagar en torno a las poéticas de la memoria del Chile predictatorial desde la perspectiva de las creaciones literarias dirigidas a la infancia, adolescencia y juventud se vuelve hoy un propósito de suma actualidad para vislumbrar la reproducción de las fracturas del pasado y proyectar escenarios futuros. Valga este trabajo, pues, como un pequeño aporte hacia la reflexión en torno a las poéticas de la memoria en Chile desde una perspectiva que favorezca la elaboración de las memorias del futuro a partir de una conciencia que incorpore y legitime la multiplicidad de voces que componen el tejido social, con especial énfasis en las infancias como agentes participativos y protagónicos.

### Referencias

¿EN DÓNDE tejemos la ronda?. Interprete: Charo Cofré. Compuesto: Charo Cofré y Gabriela Mistral. *In: ¿EN DÓNDE tejemos la ronda?: poemas de Gabriela Mistral*. Interprete: Charo Cofré. Columbia: CBS, 1985. 1 cassette.

AGUILERA, Claudio; MOLINA, Isabel. *Colección Cuncuna: La revolución del libro infantil chileno*. Santiago: Editorial USACH, 2022.

ANDRUETTO, María Teresa. *Resistencia*. Buenos Aires: Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina, 2018.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.



BIANCHI, Soledad. Notas de discos. *Araucaria de Chile*, [s. l.], v. 13, p. 210-217, 1981.

BUITRAGO, Jairo; BLANCO PANTOJA, Daniel. *Un diamante en el fondo de la tierra*. Santiago de Chile: Amanuta, 2014.

CARRASCO, Karina. Unidad Popular durante la Guerra Fría: una aproximación desde la experiencia de la Nueva Canción Chilena. *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani*, Bologna, v. 14, n. 1, p. 487-516, 2022.

CASTILLO, Patricia; GONZÁLEZ, Alejandra. Infancia, dictadura y resistencia: hijos e hijas de la izquierda chilena (1973-1989). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Colombia, v. 13, n. 2, p. 907-921, 2015.

CHARO Cofré. Intérprete e compuesto: Charo Cofré. Santiago de Chile: Peña de los Parra, 1971. 1 LP.

CHILE. Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: Gobierno de Chile, 1991.

CRUZ, Nicolás; PALOMO, Quique. *El golpe*. Santiago de Chile: Pehuén, 2014.

DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998.

DUARTE, Claudio. Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción. *Última Década*, Santiago, v. 20, n. 36, p. 99-125, 2012.

FERRADA, María José. *Niños*. Santiago de Chile: Grafito Ediciones, 2013.

GAITÁN, Lourdes. *Sociología de la infancia*. Buenos Aires: Síntesis, 2006.

GARCÍA GONZÁLEZ, Macarena. *Enseñando a sentir: Repertorios éticos en la ficción infantil*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021.

GARCÍA GONZÁLEZ, Macarena. Narrando la dictadura a la infancia. Imágenes que trafican significados. *Catedral tomada*, Pittsburgh, v. 5, n. 9, p. 84-108, 2017.

GONZÁLEZ, María José. Literatura infantil chilena y dictadura: ¿un silencio elocuente? *Revista Había una vez*, Santiago de Chile, n. 17, p. 31-37, 2014.

GUAJARDO, Marcelo. *La bicicleta mágica de Sergio Krumm*. Santiago de Chile: SM, 2013.

GUERRERO GUADARRAMA, Laura. La neo-subversión en la literatura infantil y



juvenil, ecos de la posmodernidad. *Ocnos*, Cuenca, v. 4, p. 35-56, 2008.

GUERRERO GUADARRAMA, Laura. *Neosubversión en la LIJ contemporánea: Una aproximación a México y España*. México: Universidad Iberoamericana, 2016.

HIRSCH, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: FCE: Instituto Goethe, 2002.

LURIE, Alison. *No se lo cuentes a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989.

MARTÍNEZ, Carola. *Matilde*. Buenos Aires: Norma, 2016.

MONTEALEGRE, Jorge. Sobre el amarillo y otros colores. *El Mostrador*, Santiago, 14 jul. 2022. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2022/07/14/sobre-el-amarillo-y-otros-colores/>. Acceso em: 15 fev. 2023.

MUÑOZ-CHEREAU, Bernardita. Representations of dictatorship in contemporary Chilean children's literature. *Children's Literature in Education*, [s. l.], v. 49, n. 3, p. 233-245, 2018.

NOFAL, Rossana. Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas. In: JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana (ed.). *Subjetividad y figuras de la memoria..* Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. p. 111-129.

OCAMPO, Denise. Literatura infantil y juvenil antiautoritaria en América Latina. Contrastes entre la literatura y la escuela al representar la realidad. *Literatura: Teoría, historia, crítica*, Bogotá, v. 23, n. 2, p. 167-191, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

REYES, Carlos; ELGUETA, Rodrigo. *Los años de Allende*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.

RITOQUE FM: entrevista sobre la reedición del disco *Tolín, tolín, tolán* de la gran Charo Cofré. Entrevistado: Juan Pablo Bastidas. Entrevistador: Óscar Rosales. Valparaíso: Ritoque FM, 15 nov. 2022. *Podcast*. Disponible em: <https://ritoquefm.cl/podcast-entrevista-sobre-la-reedicion-del-disco-tolin-tolin-tolan-de-la-gran-charo-cofre/>. Acceso em: 15 fev. 2023.



SHKLOVSKI, Víctor. El arte como artificio. In: TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1991. p. 55-70.

SOLO digo compañeros. Interpretes e compuesto: Charo Cofré y Hugo Arévalo. Milán: I Dischi Dello Zodiaco, 1975. 1 LP.

TIKITIKLIP: Con elenco artesanal. Dirección de Alejandra Egaña y Paz Puga. Santiago de Chile: Ojitos Producciones, 2005. Videoclips.

TOLÍN, tolín, tolán. Compuesto: Charo Cofré y María de la Luz Uribe. Santiago de Chile: IRT, 1972. 1 LP.

TOLÍN, tolín, tolán. Compuesto: Charo Cofré y María de la Luz Uribe. Santiago de Chile: Monophone Records, 2022. 1 LP.

URIBE, María de la Luz. *El viaje*. Madrid: SM, 1995.

URIBE, María de la Luz. *Cosas y Cositas*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

URIBE, María de la Luz. *Cuenta que te cuento*. Barcelona: Juventud, 1979.

URIBE, María de la Luz. *La Doña Piñones*. Santiago de Chile: Quimantú, 1973.

VESELY, Carola; JEFTANOVIC, Andrea. Los reinos de la infancia: imaginarios del poder dictatorial en la poesía chilena para niños durante los años setenta. *Literatura: Teoría, historia, crítica*, Bogotá, v. 23, n. 2, p. 19-46, 2021. Disponible em: <https://doi.org/10.15446/lthc.v23n2.94881>. Acesso em: 2 fev. 2023

## Notas

<sup>1</sup>Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación postdoctoral titulado 'Abramos todas las jaulas para que vuelen como pájaros': versos y cantos para niños durante la dictadura chilena, desarrollado en el Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile con el patrocinio de la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación. Universidad de Santiago de Chile, USACH. Proyecto POSTDOC\_DICYT. Código 031951JA\_POSDOC, Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación.

<sup>2</sup>Dra. Carola Vesely Avaria / Universidad de Santiago de Chile / [carola.vesely@usach.cl](mailto:carola.vesely@usach.cl) / <https://orcid.org/0000-0002-6134-4566>.

<sup>3</sup>Dra. Andrea Jeftanovic Avdaloff / Universidad de Santiago de Chile / [andrea.jeftanovic@usach.cl](mailto:andrea.jeftanovic@usach.cl) / Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3655-1667>.

<sup>4</sup>Entrevista sobre la reedición del disco *Tolín, tolín, tolán*.