

Música e infancia en Chile.
Discursos y estéticas en la música de Pin Pon,
Mazapán, Cachureos y 31 minutos
Music and childhood in Chile.
Discourses and aesthetics in the music of Pin Pon,
Mazapán, Cachureos and 31 minutos

por

Loreto de la Fuente Labbé
Centro de Investigación Avanzada en Educación (CIAE)
Universidad de Chile, Chile
loreto.delafuente@ciae.uchile.cl

Juan Carlos Poveda Viera
Instituto de Música
Universidad Alberto Hurtado, Chile
jpoveda@uahurtado.cl

La música popular construye y difunde concepciones respecto de los grupos sociales y las personas. En el caso de la infancia, las canciones interpretadas en programas televisivos como *Pin Pon* (1965-1974, 1991-1992); *Masamigos/Mazapán* (1983-1985); *Cachureos* (1983-2008) o *31 minutos* (2003-2005, 2014), las que han sido difundidas masivamente en la televisión pública, constituyen casos que, a nuestro juicio, son representativos para graficar, desde la perspectiva de lo musical, una panorámica de estas concepciones.

De este modo, asumiendo que en Chile la música infantil no ha sido profusamente abordada como objeto de estudio musicológico tomando en cuenta los conceptos y herramientas entregadas tanto por la musicología como por las ciencias sociales, este escrito se constituye como un esbozo exploratorio y primario configurado en torno a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los relatos acerca de infancia que construye la música infantil difundida mediante programas de televisión? ¿Qué referentes y recursos musicales se utilizan en la construcción de esos relatos? ¿Qué conexiones existen entre aquellos relatos identificados en la música infantil con los cambios socioculturales experimentados por la infancia en Chile?

Palabras claves: Música infantil, infancia, *Pin Pon*, *Mazapán*, *Cachureos*, *31 minutos*.

Popular music builds and disseminates ideas about social groups and individuals. In the case of children, the songs performed on television programs such as Pin Pon (1965-1974, 1991-1992); Masamigos/Mazapán (1983-1985); Cachureos (1983-2008) or 31 minutos (2003-2005, 2014); which have been massively disseminated through public television, are cases which, in our opinion, are representative to graph, from the perspective of music, an overview of these concepts.

Revista Musical Chilena, Año LXXII, julio-diciembre, 2018, N° 230, pp. 59-78

Thus, assuming that children's music in Chile has not been widely addressed as a musicological object of study, and taking into account the concepts and tools delivered by both Musicology and Social Sciences, this text is constituted as an exploratory and primary sketch which is configured around the following questions: What are the stories of childhood that builds children's music broadcast through TV shows? What references and musical resources are used in the construction of these stories? What connections exist between those accounts identified in the children's music with the cultural changes experienced by children in Chile?

Keywords: *Children's music, childhood studies, Pin Pon, Mazapán, Cachureos, 31 minutos.*

INTRODUCCIÓN: LA MÚSICA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO INFANTIL

Como indican Pinto y Salazar en el prefacio del quinto volumen de su *Historia Contemporánea de Chile* (2002), tradicionalmente se ha asumido que la formación de sujetos sociales y actores históricos de una sociedad es tarea y responsabilidad de adultos. En esta labor, el rol de los niños y jóvenes consistiría en su obligación y disposición a ser “arcilla” a modelar por la “sabiduría” de los adultos. Esto por medio de grandes instrumentos modeladores –evidentemente administrados por adultos– como la familia, el Estado, la Iglesia y el mercado. En este proceso dominado por un régimen “adultocéntrico”, no se modelarían “identidades satisfactorias”, porque lo que se trasluce de dicho proceso sería una “inyección” en la formación identitaria de niños y jóvenes de las propias tensiones, contradicciones y deficiencias estructurales del mundo adulto, configurando así un proceso patológico que termina siendo asumido por niños y jóvenes.

Assumiendo nosotros una postura crítica frente a las dinámicas de construcción de la infancia denunciadas por Pinto y Salazar, nos preguntamos cuáles son los roles que la cultura, y en especial la música, cumple en estos procesos. Entendiendo la música como un fenómeno cultural, asumimos que esta es capaz de construir y difundir concepciones en grupos sociales y personas. En lo que a infancia respecta, han existido diversos ejemplos de intérpretes, compositores y agrupaciones de “música infantil” que dan cuenta de esta afirmación. Desafortunadamente, más allá del espacio ofrecido en la *Revista Musical Chilena* a escritos pertinentes al vínculo entre música, infancia y educación, la musicología en Chile no ha abordado hasta el momento a la infancia como un campo de estudio específico, perpetuando por medio de la indiferencia cierta calidad de subalternidad de este sector en nuestro medio académico y social.

A partir de la realidad expuesta, concebimos este escrito como un esbozo exploratorio y primario que pretende constituir –junto con otras incipientes investigaciones acerca del tópico– un aporte a la reflexión académico-musical de la infancia en Chile¹. Para este fin, consideraremos como principal objeto de estudio la música interpretada y difundida de forma masiva por la televisión abierta en los programas *Pin Pon* (1965-1974, 1991-1992), *Masamigos/Mazapán* (1983-1985), *Cachureos* (1983-2008) y *31 minutos* (2003-2005, 2014). Este corpus musical, basado principalmente en el género canción y constituido tanto de música original como de adaptaciones, constituye, a nuestro juicio, una muestra representativa del contenido musical –con sus respectivos complementos literarios, performáticos y visuales– que reforzó las concepciones de infancia contenidas en estos programas televisivos. Ahora bien, el interés puesto en la televisión como criterio para enmarcar los objetos de estudio

¹ Nuestro interés por escribir este texto radica en la constatación de la ausencia de reflexiones desde la musicología y las ciencias sociales acerca de la música infantil, sus discursos y estéticas, y su expresión como fenómeno social y cultural. Adentrarse en el análisis de las canciones infantiles y de la propuesta estética de cada uno de los intérpretes seleccionados permite visualizar y comprender cómo y cuánto han evolucionado los significados asociados a la infancia en Chile en el último tiempo.

obedece a la importancia que esta poseyó en las generaciones infantiles de los años setenta y ochenta, denominadas por Durán “las primeras generaciones televisivas del país”².

De este modo, considerando la canción como unidad de análisis y tomando en cuenta los conceptos y herramientas entregadas por la musicología y las ciencias sociales, planteamos una reflexión en torno a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los relatos acerca de infancia que se construyen y plasman en la música de los programas infantiles de la televisión chilena? ¿Qué referentes y recursos musicales se utilizan en la construcción de esos relatos? ¿Qué conexiones existen entre aquellos relatos identificados en la música infantil con los cambios socioculturales experimentados por la infancia en Chile?

1. APROXIMACIONES CONCEPTUALES

Si bien desarrollar un estado del arte en torno a las conceptualizaciones respecto de “música infantil” es un propósito que escapa de los objetivos de este escrito, planteamos que un primer acercamiento a los diversos medios que en Chile se han referido a dicho tópico –academia, prensa escrita, industria musical– es suficiente para constatar que no se ha afrontado la tarea de definir un marco conceptual en torno a estas músicas. Respecto de la academia, ha existido una aproximación a la música infantil en los estudios acerca de folclore, considerándola una manifestación más dentro del ámbito de la tradición oral (cantos tradicionales, juegos, etc.), o bien, dentro el ámbito pedagógico, donde es posible mencionar el espacio dado por la *Revista Musical Chilena* a escritos de educadores o investigadores como Laura Reyes Donoso³; Catalina Spinetto, Laura Rubilar y Carmen Santelices⁴; Cora Bindhoff o Elisa Gayán⁵, por nombrar solo algunos.

En virtud de lo recién expuesto, se deduce que no contamos en el contexto chileno con una producción académica de base para un objeto de estudio tan amplio y complejo como es la música infantil. No obstante, existen dos enfoques desde los que abordaremos lo que entendemos en este escrito como música infantil. Una de ellas alude a la música infantil como expresión humana inserta en una cultura y tiempo determinados, y la otra, hace referencia a su calidad de género musical dentro de la música popular. Ambas definiciones están interrelacionadas, por lo que en este artículo las abordaremos simultáneamente.

Si bien podemos aproximarnos al fenómeno musical desde perspectivas muy diferentes, la más habitual es considerar la música como arte, lo que conlleva entenderla en términos de la estética y dentro de una dinámica contextual determinada por diversas corrientes estilísticas configuradas por medio de la historia. En consecuencia, nos encontraremos con definiciones de la música como el “arte de combinar rítmicamente los sonidos con el fin de expresar emociones o sentimientos”⁶, la “sucesión de sonidos modulados para recrear el

² Durán 2012: 111.

³ Reyes, L. (1946). La enseñanza musical en las escuelas. *Revista Musical Chilena*, 2 (12), pp. 25-27.
——— (1947). Educación Musical: Audiciones corales de escuelas primarias. *Revista Musical Chilena*, 2 (17-18), pp. 31-32.

⁴ Spinetto, C., Rubilar, L., & Santelices., C. (1961). Educación Musical: “La Educación Musical en el Grado Parvulario”, trabajo de Comité Realizado para el Primer Congreso de Educación Musical. *Revista Musical Chilena*, 15(75), pp. 59-63.

⁵ El ingreso de los nombres de estas dos autoras en el buscador de la *Revista Musical Chilena* arroja una gran cantidad de resultados. En efecto, se aconseja tan solo el ingreso de las palabras “Educación Musical” para vislumbrar una considerable presencia del tópico en la historia de la Revista.

⁶ Definición obtenida del *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de Julio Casares (ed. 1948, citada en Martí 2000: 10).

oído” o el “arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”⁷. No obstante, consideramos que una perspectiva tradicional como la recién planteada no considera los aspectos sociales, históricos y contextuales de las producciones musicales, resultando además incompatible con toda performatividad sonora que no se enmarque dentro de una concepción tradicional de arte. Por esta razón, entenderemos lo “musical” desde una perspectiva cultural, lo que implica dejar de centrar la atención en el “producto musical estricto” –en este caso la “obra musical”, generalmente contenida en la “partitura” como soporte escrito– para concentrarse en los “aspectos dinámicos de la cultura relativos al fenómeno musical, tomando además en consideración aspectos extramusicales que son, no obstante, imprescindibles para comprender el universo sonoro organizado”⁸.

En esta primera asimilación de la música infantil dentro de un enfoque cultural, es posible indicar que el modelo de música infantil con el que trabajaremos se enmarca dentro de lo que se entiende por música popular urbana, considerando los tres aspectos contemplados por González y Rolle (2007) en su estudio del desarrollo de la música popular en Chile: mediatización, masividad y modernidad. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, mediante la industria cultural y la tecnología. Masiva, pues llega a millones de personas –entre ellas niños y jóvenes– en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Y moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente⁹. En este sentido, estos autores indican que la música popular ha alcanzado en el siglo XX el grado de masividad que la caracteriza debido al desarrollo de una industria “que se ha encargado de dar audibilidad social a una práctica musical preexistente, o bien, de proyectar consistentemente la surgida bajo su influjo”. Por lo demás, también señalan que la industria musical ha proporcionado los medios en donde esta música ha podido alcanzar “un significativo grado de ubicuidad”, generando una difusión “que corre por vías que son independientes de la memoria y de la aceptación inicial de una comunidad, principal forma de pervivencia de la música popular de tradición oral”¹⁰.

En la perspectiva de nuestro objeto de estudio, consideramos que los tres aspectos planteados por González y Rolle resultan determinantes en el proceso de construcción y difusión de estereotipos de infancia mediante la música. En este sentido, la música infantil resultaría mediatizada y masiva, porque la industria y la tecnología han sido factores centrales en su difusión y llegada a un amplio y transversal público infantil, juvenil e incluso adulto. Al respecto, es importante señalar que con anterioridad a los años sesenta la música infantil tenía un pequeño espacio de difusión en las radios, pero luego emprendió un vínculo simbiótico con la televisión y los medios audiovisuales que perdura hasta hoy. *Pin Pon*, *Mazapán*, *Cachureos* y *31 minutos* tuvieron su correlato televisivo en programas propios dirigidos al segmento infantil, cuestión que, pese a las diferencias estilísticas, otorgó una unidad performática a esta música y la reforzó como género musical. Estos espacios televisivos constituyeron en su momento las principales vías de difusión y masificación de las canciones infantiles, contribuyendo a que estas llegaran simultáneamente a diferentes públicos y quedaran en el imaginario colectivo y la memoria, tanto en un formato sonoro como visual. Todo esto conecta también con el carácter moderno de la música infantil, ya

⁷ Ambas definiciones obtenidas de <http://lema.rae.es/drae/?val=música>

⁸ Martí 2000: 45.

⁹ González y Rolle 2007: 26.

¹⁰ González y Rolle 2007: 173.

que al igual que otros géneros de la música popular, las canciones infantiles están insertas en una cultura y son un vehículo de expresión de las inquietudes y sensibilidades latentes de la cultura moderna.

En virtud de lo recién expuesto, una aproximación académica más específica a nuestros materiales musicales de análisis es la ofrecida por el etnomusicólogo estadounidense Tyler Bickford, especializado en estudios pertinentes a infancia y medios –especialmente música y cultura digital–, quien en el comienzo de su entrada “Children’s music” del *Grove Music Online* indica:

La historia de la producción y comercialización de grabaciones musicales dirigidas a niños, puede caracterizarse por una tensión entre los objetivos de la educación y los del entretenimiento, junto con el rol de protectores y curadores jugado por las compañías disqueras, los padres y los educadores en la definición de una música “apropiada” para los niños. Desde sus inicios, la música comercial para niños se ha destacado por su integración de lo visual, lo narrativo y la inclusión de material en juguetes, películas, libros, y más tarde, en shows de televisión y multimedia¹¹.

Como veremos en este artículo, la evolución de la música infantil en Chile –vista mediante los referentes que hemos señalado– da cuenta de estas tensiones internas del género que señala Bickford: en un caso prevalece el afán educativo y en otro priman los criterios artísticos; otro caso responde principalmente a una lógica comercial y otro constituye un híbrido de todas estas propuestas. Esa diferenciación no es arbitraria ni obedece únicamente a las preferencias estéticas de sus autores. Cada uno de los referentes a analizar se inserta en un contexto histórico y social determinado, y los imaginarios sociales que prevalecen en cada momento influyen en la configuración de esos referentes musicales, dando forma a sus elementos sonoros y a sus universos lingüísticos.

2. IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE INFANCIA

¿Cuáles son los imaginarios sociales que prevalecen en los distintos momentos históricos en que se desarrollan las propuestas musicales que analizamos en este artículo? Si bien dar respuesta a esta pregunta no es el objeto de este artículo, es importante tener en cuenta el contexto en que se insertan estos casos e identificar algunos de los principales significados que va adquiriendo la noción de infancia al transcurrir el período histórico en que estos se desarrollan. Aproximadamente, desde fines de los años sesenta, período en que aparece *Pin Pon* como programa de televisión, Chile atravesó cambios sociales y culturales que transformaron las relaciones sociales y, con ello, la experiencia de la infancia. Jorge Rojas en su *Historia de la infancia en el Chile republicano 1810-2010* (2010) describe algunos de estos cambios y su repercusión en la vida cotidiana de niños y niñas. A grandes rasgos, se trató de transformaciones en la estructura de las familias y en el estatus de la mujer, que derivaron en una reducción de la tasa de natalidad y en nuevos patrones de crianza. Se trató también del fenómeno de la penetración de la cultura del consumo, con una gran presencia de los medios de comunicación masivos, las redes sociales y la tecnología; de la expansión y diversificación de la oferta educativa formal, y del crecimiento de la industria cultural y del mercado dedicado a la infancia.

¹¹ Bickford 2016.

Para la infancia, estas transformaciones se manifestaron en cambios en las formas de relación padres/hijos y adultos/niños, en la experiencia escolar con la extensión de los años de escolaridad, y en las pautas de ocupación del tiempo libre con la diversificación del mercado de bienes y servicios orientados a la población infantil (juguetes, espectáculos, y programas y canales de televisión), y con el acceso a información de manera autónoma por Internet.

En el plano de los significados sociales asignados a la niñez, Rojas Flores menciona la difuminación de las fronteras cronológicas entre el mundo infantil y el mundo adulto, y el debilitamiento de representaciones modernas de la infancia, como integración social vía familia y escuela, y valores como inocencia, juego y fantasía. Según este autor, estas representaciones abundaban en la producción cultural dedicada a la infancia de los años sesenta:

En la gran mayoría de los casos, las canciones para niños, la poesía y el teatro infantil se planteaban como reflejo de la inocencia, el candor y un instrumento para transmitir valores considerados insustituibles. El amor a la patria, a la madre, a la naturaleza, la solidaridad y el respeto al desvalido estuvieron presentes en las obras que circulaban en los años sesenta, casi completamente desligadas de la contingencia¹².

Este imaginario moderno de la infancia comienza a ser erosionado y los discursos que encontramos en las ciencias sociales, en la pedagogía y en el arte dan cuenta de ello. Ante esta idea de infancia emerge una niñez hija de una sociedad en la que, más que sentidos compartidos respecto de proyectos de vida, imperan la incertidumbre individual y la singularización de las biografías¹³. El hijo, en este escenario, pasa a ser el único vínculo imperecedero y la última alternativa a la soledad¹⁴. En esta sociedad emergen nuevas figuras de la niñez que conviven con las figuras “tradicionales” o que re-significan esas viejas figuras: el niño amenazado, el niño consumidor, el niño tecnologizado, el niño que no reconoce autoridad, el niño autónomo, el niño peligroso de la calle, el niño con derechos, el niño “hiperrealizado” y el niño “desrealizado”¹⁵.

Los casos que analizamos en este artículo entregan elementos que permiten enriquecer este análisis. Como señalamos al comienzo de este apartado, uno de los rasgos de la música popular es su capacidad para portar, expresar y transmitir las inquietudes y sensibilidades colectivas latentes en un tiempo y espacio determinado¹⁶. Si asumimos además que la música no puede ser analizada sin tener en cuenta el contexto social e histórico en el que ha sido creada, apreciada y recibida, debemos considerar a la música infantil como un producto cultural que refleja –tanto en sus elementos sonoros como en sus elementos lingüísticos– dinámicas sociales.

Pero la música y los demás productos de la cultura no solo están determinados por fuerzas sociales, sino que también construyen nuevas realidades. No solo reflejan un estado de cosas; también contribuyen a crear significados, ponen en circulación discursos, estéticas e imaginarios respecto de cómo se espera que sean las cosas. En el caso de la música infantil, este rasgo se acentúa, ya que los discursos en torno a la infancia que provienen desde la pedagogía y desde las políticas públicas abundan en mensajes respecto de lo que “está por ser”, respecto del potencial adulto contenido en el niño.

¹² Rojas Flores 2010: 566.

¹³ Martuccelli 2007; Sennett 2000.

¹⁴ Jenks 1996.

¹⁵ Terezinha y Fabris 2011.

¹⁶ González y Rolle 2005.

Los estudios en torno a la infancia desde distintas disciplinas de las ciencias humanas y sociales plantean múltiples preguntas y demandan nuevas aristas de investigación¹⁷. Acerca de lo infantil se sostienen muchas tesis y discursos, pero el diagnóstico de los estudios más recientes es que se observa e investiga empíricamente muy poco¹⁸. Lo infantil constituye un campo de conocimiento plagado de creencias y de “deber ser”. Las instituciones demandan ansiosamente respuestas y conocimientos que permitan crear y adecuar marcos y políticas que den cabida y sentido a este segmento “desconocido” de la población. Los sistemas educativos hacen evidente una deuda de ajuste a las nuevas dinámicas de relación con esta infancia. El arte, los medios, las industrias culturales y creativas, en cambio, parecen haber sido mucho más ágiles a la hora de ofrecer propuestas creativas orientadas a dotar de identidad, representar, entretener y educar a la niñez. Por esta razón, nos interesa llevar la mirada hacia la música infantil.

3. CUATRO RELATOS MUSICALES RESPECTO DE INFANCIA

Considerando a las canciones infantiles como testimonios de una época y sus ideas acerca de la niñez, así como también dispositivos capaces de moldear niños y niñas, y por esta razón, sujetos, retomamos las preguntas planteadas en la introducción de este escrito referentes a identificar los relatos de infancia que prevalecen en la música de programas infantiles de la televisión chilena y su conexión con transformaciones socioculturales ocurridas en Chile en las últimas décadas.

Para abordar estas interrogantes tomaremos cuatro casos que consideramos significativos en el transcurso de la música emitida en el marco de programas televisivos destinados al segmento infantil: *Pin Pon*, *Masamigos/Mazañán*, *Cachureos* y *31 minutos*. Tomando en cuenta la canción como unidad de análisis, consideraremos las herramientas otorgadas por el análisis literario en cuanto a los modos que estas canciones dan cuenta de una mutación en los relatos de infancia. Por otra parte, consideraremos el análisis musical para definir el contenido sonoro de dichos relatos.

Finalmente, aclaramos un detalle no menor: nuestra aproximación a los casos aludidos no se da desde la recepción de sus materiales musicales, sino desde la producción de los mismos, pues consideramos que es en este nivel en el que opera, en manos de adultos, la construcción y representación de las nociones y proyectos de infancia.

3.1. Uniformidad, repetición y simpleza en *Pin Pon*: la infancia como tránsito hacia la vida adulta

Pin Pon fue el primer programa televisivo del país dirigido al segmento infantil preescolar. Fue emitido entre 1965 y 1974, primero por Canal 13 Universidad Católica y posteriormente por Televisión Nacional de Chile. Luego de una larga interrupción en contexto de dictadura, lo que determinó también el exilio de Jorge Guerra Baeza (1942-2009) –actor que encarnó al personaje principal, el muñeco *Pin Pon*–, el programa volvió a producirse y transmitirse por Televisión Nacional de Chile entre 1991 y 1993.

En breves términos, el programa se desarrollaba a partir de la interacción del pequeño muñeco Pin Pon con un adulto, rol asumido por el arreglista y virtuoso pianista Valentín

¹⁷ Rojas Flores 2010; Carli 2006; Chávez, Vergara y Vergara 2010; Barrientos y Corvalán 1996.

¹⁸ En Chile, recién desde 2010 se implementa la Encuesta Longitudinal de la Primera Infancia (ELPI, JUNJI).

Trujillo Sánchez (1933-) entre 1965 y 1974, y por el actor José Secall Parada (1949-) entre 1991 y 1993. Del diálogo producido entre ambos actores se desplegaban entonces ciertas enseñanzas en torno al cuidado personal y la disciplina.

Desde el plano de lo sonoro, podemos afirmar que el lenguaje musical ocupó un rol fundamental en el desarrollo narrativo del programa. Eran los efectos incidentales tocados al piano por Trujillo los que marcaban musicalmente la aparición de Pin Pon, el anuncio de las canciones a interpretar, los estados de ánimo o el pulso de la acción en curso. Por otra parte, fue también Trujillo el responsable de caracterizar musicalmente los objetos imaginados en los diálogos con Pin Pon, así como de interpretar las improvisaciones, interludios, introducciones y cierres musicales, muy influenciados por la música popular estadounidense, específicamente por el cine musical, el *swing* y estilos como el del pianista, compositor y arreglista Scott Bradley (1891-1977).

Un tercer nombre que contenía la propuesta musical de Pin Pon fue el del arquitecto y músico Vittorio Cintolesi (1935-2015), autor de las canciones que se interpretaban en el programa, con excepción de “Me gusta comer”, “Un gatito blanco” y “Mi lápiz”, compuestas por Jorge Guerra y Marcelo Fortín, y de “Pin Pon”, canción principal del programa, la que tenía su origen en la tradición oral dominicana.

De este modo, junto con la adaptación de “Pin Pon”, canciones como “Método”, “Mi lápiz”, “Me gusta comer”, “Me gusta el sol”, “Carabús”, “Ene tene tú”, entre otras, fueron compuestas para ser interpretadas en el programa, siendo difundidas masivamente sobre todo desde 1970, cuando este pasa a manos del recientemente creado Canal de Televisión Nacional, por entonces con una mayor cobertura que el dependiente de la casa universitaria. No obstante, al parecer la industria musical no contemplaba aún el registro fonográfico con fines comerciales. En efecto, estas canciones fueron reinterpretadas, registradas y distribuidas comercialmente recién en 1993 por medio del disco *Cantas, canto, cantemos* producido por el sello Alerce, al que posteriormente se sumaron las nuevas producciones *De corazón a corazón* (1996) y *Limpiando el aire* (2000).

El concepto musical del corpus de canciones emitidas en Pin Pon resulta estilísticamente bastante definido –recordemos que la factura inicial de la mayoría de estas canciones dependió de un solo compositor–. Tímbicamente, como ya se dijo, la sonoridad se reducía a una voz acompañada al piano. En términos melódicos, como puede suponerse dentro de un género canción, este aspecto fue preponderante, concibiéndose melodías, a nuestro juicio, desde una concepción simplista del receptor infantil. Esto incidió en una construcción melódica con un reducido número de alturas y una conducción siempre dentro de un marco tonal en modo mayor. En este sentido, también se priorizaron estructuras simples y duraciones breves, las que en promedio no superaban un minuto por canción.

En definitiva, simpleza y repetitividad fueron recursos claves en la transmisión de los mensajes que estas canciones contenían. En términos discursivos las letras de las canciones de *Pin Pon* también dan cuenta de estos patrones de simpleza y repetición. El mundo que evocan estas canciones es el de las cuatro paredes de la habitación de este muñeco. Su entorno se amplía hacia la escuela, la familia y los amigos, y las letras de las canciones sitúan al niño no más allá de las fronteras que delimitan estos espacios.

Las canciones de *Pin Pon* llevan constantemente al niño al rol social que, de acuerdo con las convenciones de la época, se esperaba de la infancia: ir a la escuela, estudiar, “portarse bien” –supeditarse a las órdenes de los adultos y no “hacerlos enojar”–, lavarse, alimentarse, dormirse temprano, entre otros. Este afán educativo debe entenderse en un contexto social que comienza a instalar el tema de la infancia en el debate público, hecho que se refleja en la ampliación de la escolaridad primaria producida por la Reforma Educacional de 1965. El discurso político del momento hace referencia al niño y su bienestar como símbolo: “las esperanzas de un mundo más justo e igualitario se fraguaban de manera entusiasta

en torno a su figura, como símbolo del camino que se anunciaba¹⁹. El modelo educativo –de características aún bastante homogéneas, a base de una sola concepción de niño (el niño “normal”) y una forma de aprender– asumió también la inculcación de un rol cívico en el infante, el que se materializó en iniciativas como las llamadas “brigadas escolares de patrulleros de tránsito”.

Es en virtud del escenario recién descrito que se entienden frases “educativas” en las canciones de *Pin Pon* como “(...) Dibujar sin parar, aprender a sumar, aprender a escribir una carta a la mamá” (“Mi lápiz”), o “Si quieres hacer algo bien, necesitas mucho método, método, método, método, mé-to-do” (“Método”); o bien, otras enmarcadas en el tópico del autocuidado, como las referentes a la higiene personal: “Los niños porfiados se lavan los dientes así” –luego de esta frase se hace uso de un *glissando* ascendente y acelerado para musicalizar un desprolijo y acelerado aseo dental, seguido de una baja abrupta en el pulso para reforzar la ejecución de la siguiente frase–, “pero los inteligentes, entre esos estás tú, se lavan despacito después de cada comida” (“Tonky tonky”).

Las canciones de *Pin Pon* utilizan un lenguaje simple que cualquier niño pequeño, en cualquier contexto social, podría reconocer. No hay verbos complejos o que aludan a acciones que ocurren más allá del mundo de *Pin Pon* (comer, dormir, estudiar, obedecer), ni términos provenientes de esferas que tradicionalmente se asumen como lejanas al mundo infantil, como la política, la calle o el comercio.

En *Pin Pon* destaca el uso reiterativo del tiempo futuro: “Escribe sin parar y muy lejos llegarás” (“Mi lápiz”); y de actos de habla directivos: “Si tenemos un problema / O una gran dificultad / Lo que hay que hacer primero / Es pensar, es pensar, es pensar” (“Método”). Estos recursos dan cuenta de un relato que entiende la vida como un proceso que puede ser organizado racional y linealmente. En este relato el niño se sitúa en un tránsito hacia la vida adulta, y el cumplimiento de los deberes que le corresponden como niño, lleva asociada una recompensa.

3.2. Complejidad, plenitud y juego: la infancia como un universo paralelo en *Mazapán*

Mazapán es una agrupación artístico-musical actualmente vigente, formada a principios de la década de los 80 por siete estudiantes de música y educación musical: Carmen Lavanchy, Cecilia Echeñique, Michelle Salazar, Lulú Corcuera, Cecilia Álamos, Verónica Prieto, Victoria Carvallo. Su propuesta se configura a base de recursos y materiales visuales, kinestésicos y, por supuesto, sonoros, dentro de estos la música ha jugado un rol fundamental, concibiendo más de 15 producciones en estudio consistentes casi exclusivamente de composiciones originales de todas las integrantes de la agrupación.

En términos televisivos, luego de la utilización de la música de la agrupación en animaciones de *El rincón del Conejo TV* –programa transmitido por Televisión Nacional entre 1981 y 1982–, Mazapán contó con un espacio en el canal televisivo Teleonce (hoy Chilevisión) durante 1983 y 1984 con el programa *Masamigos*, y luego en 1985 en Televisión Nacional, con el programa *Mazapán*. Las composiciones difundidas en dichos programas están contenidas principalmente en las producciones discográficas *Cuento y canciones infantiles* (1980), *A la ronda* (1981), *Vengo a convidarte* (1983), *Saltemos bailemos* (1985) y *La nave espacial* (1987).

En comparación con la época de *Pin Pon* y su reflejo en las canciones de dicho programa, la propuesta musical en *Mazapán* resultaría más compleja, no solo por la formación académica más específica de todas sus integrantes –música y educación–, sino también

¹⁹ Rojas Flores 2010: 483.

debido a su concepción del niño como una entidad receptora que también es compleja. A diferencia entonces de una concepción única de niño en la que se suponía que este asumía un rol de receptor pasivo, dicha concepción se hace compleja ahora en virtud de un niño que no solo era capaz de asimilar un amplio y complejo conjunto de estímulos, sino también de crearlos y recrearlos por medio de su cuerpo y su imaginación. De esta forma, constatamos en la oferta musical de Mazapán una amplia variedad de estilos y géneros como *rock and roll*, *pop*, folclor de diversas procedencias, cumbia, *bossa nova* o música de tradición escrita –principalmente medieval, renacentista, barroca y contemporánea–; procedimientos y recursos como el uso de texturas contrapuntísticas y homofonías acórdicas, polirritmias y heterometría; aplicación de modos “antiguos”; estructuras variadas; efectos incidentales –sonoros y musicales– y onomatopeya; un amplio espectro tímbrico compuesto por instrumentos de diversas tradiciones, épocas y culturas; participación de destacados músicos nacionales en sus producciones; etc. En adición, es posible mencionar que la agrupación dispone actualmente de una cuidada colección de partituras editadas correspondientes a casi toda su producción discográfica.

En la propuesta musical de Mazapán se encuentra inserta también una gama de tópicos discursivos en las líricas de sus canciones y cuentos que, acorde con su propuesta musical, también resulta amplia y compleja: fantasía, melancolía, añoranza, ecología, reino animal y vegetal, afectividad, familia, amistad, autocuidado, educación, sentido ético, responsabilidad y esfuerzo, juego, entre otros. Si bien en Mazapán se mantiene la ingenuidad y la bondad como valores de la infancia, las letras de sus canciones amplían el universo de esta, introduciendo personajes que están fuera de las cuatro paredes del mundo de *Pin Pon* –por ejemplo, animales con personalidad o basureros que hablan–, apartándose del rol “educativo-cívico” propiciado en ese programa. En *Mazapán* está presente la intención de aprendizaje, pero desde una concepción del niño y desde una metodología totalmente distintas, donde prima el juego, los cuentos y la fantasía, siempre con un trasfondo apacible, pero a la vez, impregnado de emociones muy diversas. Las líricas de *Mazapán* abordan con profundidad el mundo interior del niño. No solo consideran el sentimiento de deber, el enojo, la alegría o la tristeza, sino también la introspección, la melancolía, la curiosidad, el miedo, el amor y respeto hacia la naturaleza, entre muchos otros sentimientos.

El marco temporal en el que se desenvuelve *Mazapán* es muy distinto al de *Pin Pon*. El período televisivo de la agrupación se desarrolla en contexto de plena dictadura. Pocos años antes, hacia 1978, comenzaba en el país la Teletón, y 1979 era declarado como el Año Internacional del Niño. Desde los setenta surgen muchas instituciones públicas y privadas de apoyo a la infancia –por ejemplo el Servicio Nacional de Menores (SENAME)–, y a su vez, empiezan también algunas reformas que implican el crecimiento de la educación privada, su diversificación y la segregación del sistema escolar. Según Rojas Flores, paradójicamente, el período en que más se enfatizaron los derechos de los niños coincidió con el período en que más se redujeron los derechos de los niños.

En pleno contexto social y político de dictadura, represión y conflicto, las letras de *Mazapán* muestran una infancia inscrita en un mundo onírico, cándido e ingenuo, conectada con el mundo exterior –más allá de las 4 paredes de una habitación–, pero por medio de la naturaleza y el universo, separada del mundo terrenal adulto por el velo del juego, los sueños y la magia:

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

Sube más, ven acá
 bailemos con las nubes,
 la ciudad duerme ya
 lejanas ves sus luces.
 (...).
 (“Has soñado”).

La infancia construida desde las canciones de *Mazapán* es cobijada, más que por la escuela y los adultos, por un mundo paralelo alojado en un plano sensible e imaginario distinto, habitado por personajes de fantasía como es el caso de “Sauce llorón”. Esta canción despliega su mensaje sumida en un mundo tímbrico totalmente nuevo en términos de música infantil nacional transmitida por televisión al incluir instrumentos como la *viola da gamba*, en este caso una tenor y otra baja, así como una amplia gama de instrumentos de percusión. Aquí, al igual que en muchas de sus otras canciones, sale a relucir la experiencia previa del grupo como conjunto de música antigua bajo el nombre de Cuarteto Fontegara:

(...)
 Soy un sauce llorón... rón... rón, pelo verde y chascón... cón... cón,
 Vivo en la orilla de un río tranquilo que baña mis pies.

El calor del verano invita a los niños que corren a mí,
 Yo les abro mis brazos y bajo mi sombra me cuentan sus sueños, su mundo feliz.

Tengo muchos recuerdos de cantos y rondas que han hecho aquí.
 Dormitando he cuidado sus juegos de reyes de coronas verdes, su mundo feliz.

Caso similar es el de “Caracol Agustín”, compuesta en tonalidad menor y enriquecida con una segunda voz y una línea melódica a cargo de una flauta dulce soprano:

Un día unos niños
 jugaban en el jardín
 con un caracolito
 llamado Agustín.

Y los niños le preguntan:
 caracol ¿a quién tú buscas?
 busco al agua, busco al sol
 y a los niños con amor.

Muchas de las canciones de *Mazapán* se inscriben en el tópico del mundo exterior, con canciones que construyen un universo paralelo de personajes y elementos del reino animal y vegetal, personificando animales, insectos y plantas: “El grillo”, “La jirafa resfriada”, “La cuncuna Marta Luna”, “La vaquita loca”, “El gusano gordiflón”, “La abejita”, “Ana la hormiga”, “Refalosa de los animales”, “Caracol Agustín”, “La Sra. Mariposa”, “Mi jardín”, “Una cuncuna”, “Mazamorra del poroto coscorrón”, “La chinita Margarita”, “Andrés, el Pez”, “Las Polillas”, “Francisca, una Avispa”, “Sauce llorón”, “Carola La Caracola”, “Tortuga Concha”, “El zoológico de Brasil”, por nombrar solo algunas.

Por otra parte, el “yo” del niño se transfiere a seres que nos llevan a una realidad paralela imaginada, la que alude al juego y lo apacible, donde aparecen jirafas resfriadas y

vacas locas junto con basureros que hablan y personajes del imaginario popular, así como el organillero o el vendedor de globos. No figuran referencias explícitas a la escuela, ni a las tareas, ni a deberes, pues estos están implícitos mediante el juego y del disfrute, todo en gran parte canalizado por la música. Ejemplo de esto es “Niños aburridos”, quizás el primer *rock and roll* nacional compuesto para niños:

Niños aburridos no puede ser,
 turu, turu, turu, turu, tu-tu,
 niños aburridos nada que ver,
 turu, turu, turu, turu, tu-tu,
 siempre en la vida hay tanto que hacer,
 no te aburras porque el tiempo vas a perder.

Tienes ojos, para ver y mirar, para ver y mirar
 tienes orejas, para oír y escuchar, para oír y escuchar,
 tienes manos, para jugar y armar, para jugar y armar,
 tienes piernas, para correr y saltar, para correr y saltar.
 (...).

Tienes cabeza, para imaginar y para pensar,
 tienes nariz, para oler y reconocer,
 tienes boca, para cantar y conversar,
 tienes cuerpo, para bailar y para jugar.
 (...).

Las canciones de *Mazapán* no solo retratan situaciones típicas en la vida del niño (como *Pin Pon*, quien “se va a la cama y se acuesta a dormir”), sino que también, por medio de recursos literarios como la poesía, la fábula y el cuento, relatan historias: “Una cuncuna”, “Negrito Sambo” o “El Rey Guillermo”. “Una cuncuna”, por ejemplo, narra el proceso de transformación de un personaje:

(...)
 ¿Por qué no seré como ellos?
 preguntaba mirando a los cielos
 ¿por qué me tendré que arrastrar?
 ¡si yo lo que quiero es volar!
 (...)
 ¡Ahora ya puedo volar
 como ese lindo zorzal,
 mariposa yo soy
 con mis alitas yo me voy!

“Una cuncuna”, quizás la canción más conocida de la agrupación, da cuenta del conflicto de identidad que esa transformación produce en el personaje y, con ello, lleva la afirmación del “yo” del niño (“por qué me tendré que arrastrar, si yo lo que quiero es volar”) a la canción infantil, por sobre el rol social.

3.3. Show, bullicio y humor: la infancia híbrida de *Cachureos*

Cachureos ha sido el programa infantil de mayor permanencia en la televisión chilena. Iniciado en 1983 –en paralelo a los inicios del período televisivo de *Mazapán*–, *Cachureos*

mantuvo sus transmisiones hasta el 2008 en diversos canales de televisión abierta y privada, lo que generó un notable arraigo en la memoria de varias generaciones.

Con una propuesta muy distinta a la de los dos casos anteriores, este programa se enmarcó en una dinámica similar a la del ya por entonces tradicional programa de variedades *Sábados Gigantes*, con bailes, concursos y notas informativas de diversos temas, concepto que para el caso del público infantil ya había sido instalado por otro programa, *Los Bochincheros*, transmitido entre 1976 y 1983.

Si bien las temáticas desarrolladas por *Cachureos* ofrecían, sobre todo en una primera etapa, contenidos educativos que apelaban a la imaginación de sus televidentes, el principal motor del programa fue siempre la entretención (con o sin afán educativo), condición que fue intensificándose a medida que el programa fue adquiriendo mayor presencia en la oferta televisiva. En su inicio, los principales personajes del programa eran niños reales que acompañaban al conductor, el cantante popular Marcelo Hernández Rosas (n. 1948), en distintas aventuras y situaciones. La canción de apertura del programa, compuesta por el trompetista uruguayo radicado en Chile, Daniel Lencina D'Andrea (1938-2017), transmite con claridad este afán original, donde se evoca un mundo de fantasía y curiosidad:

(...)

Nos subimos a un cohete,
nos bajamos de un avión,
y somos exploradores
dentro de un computador.

Somos investigadores
y audaces periodistas,
y a veces nos disfrazamos
para hacernos los artistas.

(...)

(“Llegó la hora”).

A medida que el programa fue evolucionando, estos niños pasaron a segundo plano, sobre todo hacia 1988, momento en el que se incorporaron nuevos personajes ficticios interpretados por adultos disfrazados (“Epidemia”, el “Gato Juanito”, entre muchos otros), los que fueron asumiendo cada vez un mayor protagonismo. La sucesión de canciones basadas en cada uno de estos personajes, en conjunto con la animación permanente de Marcelo y la aparición de coreografías interpretadas por jóvenes y atractivas bailarinas, se transformó en la marca del programa una vez que este se consolidó en la programación televisiva de los fines de semana. Los niños, en este esquema, figuraban como una audiencia receptora que gritaba, aplaudía, coreaba y agitaba manos y globos.

Con más de veinte producciones de estudio a su haber, la música del programa circuló, además de su ejecución televisiva, en casetes y discos compactos con un gran éxito comercial. Una diferencia fundamental con *Pin Pon* o *Mazapán* fue que *Cachureos* desarrolló una oferta musical en gran parte basada en versiones o adaptaciones de otros autores. Con excepción de la canción característica que abría el programa y algunas otras, las producciones discográficas de *Cachureos* recurrían ya desde su segunda producción *Cachureos 88* (1988), pero sobre todo a partir de la tercera, *Viva la vida* (1989), a diversos géneros y estilos de la música popular, como cumbia y sus proyecciones locales –Chile, México, etc.–; merengue; chachachá; repertorio de la Nueva Ola chilena; *axé*; *rock*; cuarteto; entre otros.

Otra particularidad de *Cachureos* radica en que las adaptaciones musicales para el programa, por lo general realizadas por su creador y líder, consideraron canciones con

temáticas originalmente muy alejadas del concepto tradicional de infancia. Es así como estas podían hablar de despecho amoroso, infidelidad o deseo sexual. En algunos casos, las letras originales eran modificadas, y en otros, permanecían prácticamente idénticas. Un ejemplo de lo recién planteado puede ser “Maldita sustancia”, canción del género “cuarteto” popularizada por el cantante y compositor cordobés Walter Olmos, la que expone una historia de drogadicción y decadencia, que para el caso de *Cachureos* fue versionada sin alteraciones a modo de “mensaje antidroga” para los niños:

(...)
 le ofrecieron de madrugada y no la puede dejar,
 esa maldita sustancia que a tantos hace volar,
 fue cayendo poco a poco y su familia triste está,
 porque él ya no responde, él solo quiere volar.

Deja de volar, que te estas matando,
 deja de soñar, a ningún lado llegarás,
 (...).

Ejemplos similares son “Clarito como el agua”, cumbia picaresca popularizada por el cantante argentino Antonio Ríos, la que tiene como tema central la infidelidad; “Sueño inalcanzable”, del grupo español de tecno-rumba Camela, que desarrolla el tema del desamor, considerándose para la versión de *Cachureos* una línea melódica del coro interpretada por una soprano y un coro infantil –con un estridente resultado–, además de una provocativa bailarina y cantante como objeto de deseo en el videoclip de la misma. Otro caso es “Beatiful Ones”, de la agrupación inglesa Suede, la que originalmente se refiere a diversos excesos de la juventud, pero que en el caso de *Cachureos* es totalmente reformulada como un homenaje a la tercera edad (“Los Ancianos”); por nombrar solo algunos.

No obstante, algunas temáticas clásicas de la música infantil, como los hábitos de higiene, también son abordados (“Haga pipí” o “Haga cacuca”, esta última una adaptación de la canción tradicional japonesa “Haru ga Kita” [“La primavera ha llegado”]).

Es así como las canciones de *Cachureos* traen nuevos temas al mundo infantil, proponiendo de manera implícita una mirada diferente de la infancia, donde así como cabían valores positivos como paz, amor y esperanza, que se repetían en canciones como “Las vocales”, también cabían los “antivalores”, las actitudes “no virtuosas” o simplemente las situaciones propias del mundo adulto. Por ejemplo, las canciones asociadas al personaje “Epidemia” dan cuenta de esta mirada híbrida hacia la infancia. A causa de que “Epidemia” fue uno de los personajes más populares de *Cachureos*, el universo de este personaje –el basural, la suciedad, el mal olor– se replicó en varias de las canciones del programa:

La novia de Epidemia se va a casar
 dicen que por cochino lo va a chutear
 (“Tarjetita de invitación”)

Epidemia,
 compañero súper fiel,
 cochinito y haragán,
 pero bueno como el pan.
 (...)
 Tranquilote y bonachón,
 todo sucio y corazón,

alegría y buen humor.
 (“Epidemia”)

Al fin encontré una grasosa
 Que me quiere y no es celosa
 (...)
 Desde que la vi,
 Me enamoré de ella,
 De sus uñas sucias
 Y su cabellera.

Le gusta mi basurero
 Y también mi vertedero
 En ella sí que encontré
 La dueña de mis olores.
 (...)
 (“Desde que la vi”)

El humor expresado en las historias de estos personajes defectuosos (“El profesor distraído” –popularizada anteriormente por el argentino Carlitos Balá–, “La mosca” –originalmente “Mosca na sopa”, del brasileiro Raul Seixas–), fue clave en las canciones de *Cachureos*. Incluso aparece la burla como recurso humorístico, donde unos personajes se ríen de los defectos de los otros. Por ejemplo, “Epidemia” es infiel, la mosca es asquerosa, el guatón es criticón y quiere ser famoso. Como bien lo dice su nombre, “Cachureos” retrata un mundo de personajes poco virtuosos y medio marginales, y exagera sus rasgos, construyendo un repertorio de canciones que hablan acerca de la infidelidad, la fealdad, la mugre, con un trasfondo de amistad y comprensión hacia estos personajes.

3.4. Contrastes, ambigüedad e ironía: las infancias diversas de *31 minutos*

31 minutos es un programa que tuvo sus primeras tres temporadas en 2003, 2004 y 2005, y la cuarta y última –al momento de este escrito– a fines del 2014, siempre transmitidos por Televisión Nacional de Chile (TVN). Como programa televisivo, este funcionó con una frecuencia semanal. No obstante, como resultado del gran éxito obtenido, la presencia social de *31 minutos* ha sido reforzada por diversos canales mediáticos (programas especiales distintos a la temporada oficial, apariciones en otros programas –como matinales o la Teletón–, internet, presentaciones públicas, entre otros), así como mediante una intensa promoción comercial (DVD, discos compactos, libros, poleras, gorros, peluches, accesorios escolares, aplicaciones, etc.).

La música emitida en *31 minutos* ha sido compuesta exclusivamente para el programa. En el proceso de creación destacan los nombres de los creadores Álvaro Díaz González (n. 1972) y Pedro Peirano Olate (n. 1972), del titiritero y guionista Daniel Castro Steinert (n. 1978), así como del músico popular Pablo Ilabaca González (n. 1976), anteriormente conocido por su participación en la agrupación Chanco en Piedra. Según Díaz, en un principio la música no fue considerada un elemento protagonista dentro del proceso de creación del programa. No obstante, la música compuesta originalmente para algunas secciones del programa –principalmente el “Ranking Top”– resultó un factor fundamental en el éxito y difusión del mismo, lo que motivó el lanzamiento de una producción fonográfica por temporada, primero en formato de disco compacto y recientemente también por la vía del *streaming*.

La propuesta musical de *31 minutos* resulta compleja y pone en tensión las categorías que conllevan los conceptos tradicionalmente asumidos de música infantil. Su configuración discursiva y estilística, en donde el humor juega un rol conductor, contempla recursos intertextuales, satíricos e irónicos, que involucran no solo a las generaciones infantiles sino también a las adultas. En este juego, la evocación de múltiples imaginarios y memorias hace compleja aún más la propuesta, conllevando una sonorización y musicalización que contempla la apropiación de diversos géneros, tradiciones y estilos: *hip hop*, ranchera, balada, folclor de diversas procedencias, bolero, teatro y cine musical, *rock*, *funk*, *new wave*, cumbia, electrónica, *jingles* publicitarios y televisivos, música de videojuegos, *ska*, *swing*, entre otros.

Si bien *31 minutos* contiene una gran cantidad de música incidental, consideramos que son sus canciones la principal unidad creativa en la propuesta musical del programa. Las temáticas de estas desbordan las categorías temáticas que hemos definido al desarrollar este análisis, no solo porque abordan muchos otros temas más, sino también porque estos tópicos son reinterpretados de tal manera que se pierde ese límite entre un tópico y otro. Por medio de la parodia, la ironía y el humor, *31 minutos* pareciera hacer una reinterpretación de los clásicos temas asociados a la infancia. Por ejemplo, los temas de higiene y cuidado personal se abordan desde la parodia (“Diente blanco no te vayas”, “Cómete tus vegetales”). Los temas de educación se abordan desde el cuestionamiento al sistema de evaluación que se desarrolla y legitima en la escuela (“Nunca me he sacado un siete”). También aparecen temas como el gobierno, la contaminación, la vida urbana, la televisión o el amor de pareja. Por otra parte, mediante personajes que relatan sus propias preocupaciones y dramas, introduce también temáticas que están más allá de lo concreto, las que constituyen más bien problemáticas sociales y existenciales: el fracaso (“Ríe”), los derechos de las personas (“Objeción denegada”), la afirmación de identidad (“Yo opino”), la diversidad y la discriminación (“Bailan sin cesar”) o la fama y la ambición (“El dinosaurio Anacleto”).

Las canciones de *31 minutos* hacen complejo el mensaje y proponen más de un relato sobre infancia. En efecto, se proponen diversas infancias, con límites difusos y ambiguos en relación hacia el mundo adulto. En este sentido, se incorporan también traducciones del mundo adulto desde una perspectiva de juego: se juega a ser periodista y realizar un noticiero, a ser superhéroes, personajes de fama, etc. Además, como ya se mencionó, en sus líricas hay guiños de todo tipo, que pueden ser descifrados por distintas personas, por adultos y niños. Al igual que en *Mazapán*, la infancia no se conceptualiza como un tránsito y una preparación para la vida adulta, sino como una etapa con valor en sí misma. Así, *31 minutos* se distancia del objetivo de asignar un rol al niño. De hecho, sus personajes parecieran no tener edad; son algo niños, algo adultos. Por otra parte, estos personifican estereotipos populares, como el periodista deportivo, la estrella de rock, el sujeto marginal, entre muchos otros, rompiendo así la concepción de la infancia como un momento de candidez e ingenuidad, introduciendo la “no virtud” en las representaciones acerca de infancia:

Ríe, ríe, aunque tengas pena solo ríe, ríe
ríe como hiena solo ríe, ríe
aunque no se pueda solo ríe, ríe
lleno de problemas agobiado y sin hogar.

Porque en la vida siempre
vas a fracasar, ja ja ja ja
porque mañana también estará nublado je je je je
porque no eres musculoso

porque no eres talentoso
 en la vida siempre vas a fracasar, ja ja ja ja.
 (...).
 (“Ríe”).

Si bien *Cachureos* ya había introducido estos mensajes híbridos en la música infantil, donde podían coexistir “valores” y “antivalores”, la propuesta de *31 minutos* introduce la ironía y la parodia como forma de relato, cuestionando los relatos clásicos respecto de infancia –portarse bien, estudiar, obedecer– y transformando las formas “no virtuosas” de ser en identidades válidas. Los personajes de *31 minutos* reafirman sus identidades diferentes, juegan con esas diferencias, pero no se burlan, no se avergüenzan de ellas, no las encasillan como defecto.

Las canciones de *31 minutos* reconocen distintos modos de ser (“Bailan sin cesar”) y cuestionan los paradigmas tradicionales de educación:

(...).
 Nunca un siete me voy a sacar,
 ¿por qué no ponen sietes por bailar en la escuela?

El sicólogo dijo dislexia
 el cura semilla del mal
 los padres que soy mala junta
 y el rector solo me quiere echar.
 Yo no quiero ser niño problema
 solo quiero de curso pasar
 salir como sea del colegio
 y por una moneda bailar
 (...).
 (“Nunca me he sacado un siete”).

El lenguaje de *31 minutos* no se enmarca en los márgenes tradicionales. Sus canciones amplían el vocabulario de los niños, toman palabras de distintas esferas y las mezclan en una misma frase. Los personajes hablan desde sí mismos, relatando experiencias y situaciones en primera persona singular:

Siento que mi vida va en un péndulo caótico,
 mi cabeza gira en una eterna rotación.
 Quiero atravesar ese campo electromagnético,
 pero una burbuja me impide la traslación.
 (...).
 (“Péndulo caótico”)

Yo opino de lo humano y lo divino / y a veces digo con tino mi opinión es opinar.
 Yo opino que el gobierno está en lo cierto / y también equivocado dependiendo de que lado. (...).
 Yo opino con criterio y elocuencia / y jamás pido clemencia si me acusan de demencia.
 Yo opino porque leo bien los diarios y los leo diario a diario para seguir opinando.
 Yo opino sin saber leer ni escribo nunca sé de lo que opino pero soy buen opinante.
 Yo opino con respeto a su persona y mi vida yo daría defendiendo su opinión.
 (“Yo opino”).

4. CONCLUSIONES

Hemos realizado un recorrido por la propuesta musical de cuatro proyectos difundidos por televisión abierta y destinados al público infantil, presentando cruces y antípodas que aportan algunos elementos para responder a las preguntas de establecimos al inicio de este escrito. En el primero de nuestros casos, *Pin Pon*, más allá de su compleja música incidental/cortinas musicales, propuesta simple, reducidos recursos y mensaje directo, se vislumbra una construcción de un proyecto de infancia, por así decirlo, “cívica”. Esta concepción y proyecto de infancia no contemplaría la participación directa del niño en el proceso creativo, sino que este más bien sería considerado como un receptor y reproductor pasivo. Luego tomamos el caso de *Mazapán*, en el que se constataría un rol más activo del niño, ya no como simple receptor sino como una entidad destinada a recrear y reconstruir con su imaginación y sensibilidad un producto musical complejo y académicamente enriquecido. Este proyecto, configurado en pleno contexto de dictadura, podría ser definido como una infancia por así decirlo “cautelada”. Posteriormente está el caso de *Cachureos*, el que se construye principalmente desde el paradigma de la entretención y evolución estilísticamente dentro de los márgenes de un modelo de televisión de mercado. Por ejemplo, *Cachureos* fue el único que introdujo publicidad de alimentos dentro del mismo programa –desde golosinas y gaseosas, hasta ropa, juguetes y otros productos–. Se podría decir también que *Cachureos* innovó en el género, introduciendo temas nuevos en el repertorio de música infantil, rompiendo en parte con la ingenuidad y candidez que veíamos en las canciones de *Pin Pon* y *Mazapán*, abordando, por ejemplo, temáticas como las relaciones de pareja, infidelidad, desamor, drogadicción, entre otros. Finalmente, tenemos el caso más actual, *31 minutos*, el que en similitud con *Mazapán*, evoca un imaginario más complejo donde el niño aparece como un receptor activo.

Respecto de referentes y recursos, las letras de las canciones infantiles entregan múltiples pistas para un análisis de relatos de infancia. Palabras, tiempos verbales, uso de figuras retóricas, muestran grandes diferencias entre los casos analizados. Mientras que *Pin Pon* recurre a un repertorio restringido de palabras y verbos, relatando un universo con márgenes abarcables, *Mazapán* y *31 minutos* amplían constantemente los recursos literarios, mostrando un mundo sin límites y posibilitando el juego y la imaginación en los niños. En cuanto a los recursos musicales, la presencia de diversas rítmicas y géneros o el uso de un amplio universo tímbrico, habla de la recepción que se espera de los niños. Las canciones de *Pin Pon* son para escuchar y cantar. Los niños aprenden una melodía y una letra simple. Las canciones de *Mazapán* son para escuchar, interpretar, cantar y jugar; las de *Cachureos* son para gritar y bailar, y en las de *31 minutos*, todo es válido: cantar, bailar, jugar, escuchar, bromear, parodiar, satirizar, molestar...

El análisis presentado sugiere nuevas preguntas respecto de la música infantil que dejaremos abiertas. Quizás, como planteamos en el primer párrafo de estas conclusiones, la principal de esas interrogantes recaiga en pensar en qué medida las transformaciones socioculturales influyen en la formulación de determinadas propuestas musicales –en sus propuestas musicales y en sus discursos– orientadas a los niños y niñas. Respecto de los relatos concernientes a la infancia, los discursos que se encuentran en las canciones infantiles dan cuenta de una evolución en las concepciones respecto de infancia. Si en *Pin Pon* puede entreverse una concepción de infancia como un estado pasivo en el que se adquiere progresivamente un rol social, en *31 Minutos* la infancia es mostrada como una categoría social en sí misma, que produce símbolos propios. Los niños, en las canciones de *31 minutos*, son personas que no solo tienen derechos, sino también los conocen y los reclaman. Resulta interesante ver cómo la música produce, se apropia de, o reinterpreta ideas que también están presentes en los debates políticos y sociales. En los tiempos de

Pin Pon, los discursos de política aludían a la universalidad de la categoría niño y a su bienestar como símbolo de porvenir. La propuesta de *31 minutos* se sitúa en un tiempo distinto al de *Pin Pon*. Si bien se sigue reconociendo el principio del “interés superior del niño”, la situación de los derechos de los niños y niñas en las décadas de los ochenta y noventa llevó a los teóricos sociales a hablar de la “desaparición de la infancia”, vale decir, de la difuminación de las fronteras entre el mundo adulto y el mundo infantil. Niños que viven problemáticas de niños, pero también “de adultos”: juegan, consumen, se estresan (estudiando), compiten, y acceden a todo tipo de información. Los relatos de *31 minutos* dan cuenta de este tipo de infancia.

Buscar posibles respuestas a las preguntas que nos hemos planteado no ha sido sencillo. Los casos analizados aportan múltiples referencias para responder a estas y a muchas otras preguntas de análisis musicológico y social, y es por eso justamente que no resulta tan simple acotar el análisis y sintetizar en pocas páginas.

Nuestro análisis deja pendiente la exploración de patrones del ámbito de lo performativo en la música infantil, que tienen mucho que decir respecto de las preguntas planteadas. Por ejemplo, la forma cómo son interpretadas las canciones. En *Pin Pon* canta un adulto que imita la voz de un niño-muñeco que canta siempre igual. En *Mazapán*, se trata de voces femeninas anónimas, a veces solas, a veces a coro. En *Cachureos*, en cambio, ya aparecen varios personajes, cada uno con una voz característica y exagerada, junto con la voz principal del conductor del programa. En *31 minutos*, la multiplicación de voces alcanza un punto de gran complejidad, llegando no solo a distintas voces, sino también a distintos intérpretes para cada canción.

Para finalizar, debemos reconocer que hay una dimensión que todavía queda fuera de nuestro manejo: más allá de las construcciones de infancia y las retóricas discursivas que se espera que los niños aprendan, las que constituyen construcciones propias de una racionalidad adulta, será finalmente la gestualidad o retórica musical la que resulta primeramente aprehendida por los niños y niñas, y será a esta a la que tendrán que apelar los futuros análisis que pretendan abordar la infancia en los códigos de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

BARRIENTOS BARRÍA, CLAUDIO Y NICOLÁS CORVALÁN PINO

1996 “Cosas de niños. Investigación de la experiencia histórica infantil en los procesos de modernización. Notas de discusión”, *Última Década*, núm. 4, pp. 1-5.

BICKFORD, TYLER

2012 “Children’s music.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web [Consultado el 10 Jun. 2016]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2227978>.

CARLI, SANDRA

1999 “La Infancia Como Construcción Social”, *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad*. Martha Amuchástegui et al, Buenos Aires: Santillana, pp. 1-6.

2006 *La Cuestión de La Infancia. Entre La Escuela, La Calle Y El Shopping*. Buenos Aires: Paidós.

CHÁVEZ, PAULINA, ANA VERGARA Y ENRIQUE VERGARA

2010 “Televidencia y vida cotidiana de la infancia. Un estudio de casos con niños y niñas de Santiago”, *Polis*, 9/26, pp. 371-396.

DURÁN, SERGIO

2012 *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2007 “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”, *Revista de Historia* núm. 157, pp. 31-54.

JENKS, CHRIS

1996 *Childhood*. London: Routledge.

MARTÍ, JOSEP

2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

MARTUCCELLI, DANILO

2007 *Lecciones de sociología del individuo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PINTO, JULIO Y GABRIEL SALAZAR

2002 *Historia Contemporánea de Chile V: Niñez y Juventud*. Santiago: LOM.

POSTMAN, NEIL

1996 *The Disappearance of Childhood* [1982]. Nueva York: Vintage Books.

ROJAS FLORES, JORGE

2010 *Historia de la infancia en el Chile republicano 1810-2010*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

SENNETT, RICHARD

2000 *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el Nuevo Capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

TEREZINHA, ELÍ Y HENN FABRIS

2011 “Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia”, *Revista Educación y Pedagogía*, 23/60 (mayo-agosto), pp. 89-99.

TROTTA, FELIPE

2011 “Criterios de calidad en la Música Popular. El Caso de La Samba Brasileña”, *Música Popular y Juicios de Valor. Una reflexión desde América Latina*, Rubén López Cano y Juan Francisco Sanz (coordinadores), Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, pp. 99-132.

PLATAFORMAS WEB:

<http://www.musicapopular.cl>

<http://www.youtube.com> (archivos en cuentas de canales televisivos)

DISCOGRAFÍA PRINCIPAL:

Cantas, canto, cantemos. Pin Pon. [CD] Alerce CAED 190, 1993.

Cuento y canciones infantiles. Mazapán. [CD] Emi 837615, 1980.

A la ronda. Mazapán. [CD] Emi 837614, 1981.

Vengo a convidarte. Mazapán. [CD] Emi 837609, 1983.

Saltemos bailemos. Mazapán. [CD] Emi 837611, 1985.

La nave espacial. Mazapán. [CD] Emi 837610, 1987.

31 minutos. 31 minutos. [CD], Aplaplac 263000, 2003.

31 canciones de amor y una canción de Guaripolo. 31 minutos. [CD], La Oreja/Aplaplac 263012, 2004.

Ratoncitos. 31 minutos. [CD], La Oreja/Aplaplac 263063, 2005.