

sociohistóricos; sino que, además, anticipa modalidades del estudio de la letra de canción que hoy han ganado espacio y desarrollo en los estudios culturales y literarios.

Gabriel Meza Alegría
 Universidad Alberto Hurtado, Chile
 gmeza@uahurtado.cl

BIBLIOGRAFÍA

CLÜVER, CLAUS

2007 "Intermediality and Interarts Studies", *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (editores). Lund: Intermedia Studies Press, pp. 19-38.

COLOMBA, DIEGO

2011 *Letras de rock argentino: Géneros, estilos y transposiciones (1965-2008)*. Londres: Omniscryptum / Editorial Académica Española.

GARRAMUÑO, FLORENCIA

2015 *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JUAN MIGUEL

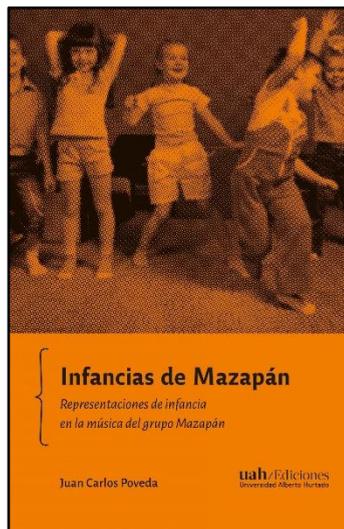
2007 *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia.

Juan Carlos Poveda. *Infancias de Mazapán. Representaciones de infancia en la música del grupo Mazapán*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023. 157 pp.

"Se abre el ropero mágico". Con esas palabras Juan Carlos Poveda comienza la introducción de su libro, el que se propone responder la interrogante de cuáles son las representaciones de la infancia que se pueden identificar en el trabajo artístico del grupo musical chileno Mazapán.

Si bien el grupo cuenta con más de cuarenta años de trayectoria, tiene catorce álbumes de estudio, giras por Latinoamérica y Estados Unidos, premios y reconocimientos, el autor asegura que no existe una producción académica que haya abordado la relevancia del trabajo de la agrupación. Esta cuestión convierte a Mazapán en un objeto de estudio interesante no solo en sí mismo o el contexto en el que se desarrolló, sino que también en función del público al que estaba destinado: la infancia.

En cuanto al marco teórico, Poveda se posicionó desde dos tradiciones: la sociología de la infancia, particularmente, los postulados que entienden a las infancias como construcciones sociales que varían en función del tiempo, el medio y el contexto (Jenks, 2005); y la perspectiva histórica de la infancia de Jorge Rojas (2001; 2016). De aquí proviene el primer aporte del escrito: situar la necesidad e importancia de investigar temas relativos a la niñez de manera



interdisciplinaria, permitiendo que distintos lenguajes, especialidades y temáticas converjan en la discusión. En este caso, la musicología, la sociología y la historia.

Metodológicamente se explicita la utilización de varias técnicas y aproximaciones al problema planteado. En particular: 1) revisión de la literatura académica; 2) trabajo de archivo, tanto audiovisual de los programas *Masamigos* (C11, 1983-1984) y *Mazapán* (C7-TVN, 1985) y periodístico (archivos de prensa, revistas, documentos e imágenes), como propiamente musical (álbumes de estudio); y 3) realización de entrevistas semiestructuradas a las integrantes de Mazapán, el ingeniero en sonido de la banda y el profesor de música Manuel Donoso.

Estos elementos dan cuenta de una aproximación cualitativa bastante completa y con amplio material disponible para su posterior análisis. Se debe destacar la muy buena utilización del material de archivo; además de usarlo, se invita a revisar y escuchar ciertas referencias musicales y audiovisuales. No obstante, también hay una falta de detalle, por ejemplo, en la cantidad de entrevistas (o si se entrevistó más de una vez a cada integrante de la agrupación), su duración, cuáles fueron los tópicos consultados, la modalidad de las entrevistas o qué se utilizó en el análisis y qué se dejó afuera.

Cerrando el apartado, Poveda divide el libro en tres capítulos, cada uno aludiendo a una representación de la infancia, y un cierre. El primer capítulo, *La infancia compleja*, comienza planteando que, desde el mundo adulto, se tiene una concepción de la música infantil que se materializa en la composición y ejecución de fórmulas que priorizan la repetición y la simplificación de todos sus apartados (en tanto melodía, uso de instrumentos, desarrollos temáticos, propuestas rítmicas, etc.).

En este panorama musical las integrantes de Mazapán vieron una oportunidad de hacer algo distinto y pedagógico: entender a los niños y niñas como individuos capaces de asimilar un amplio abanico de estímulos musicales, es decir, elaborar un tipo de música que resultaba elaborada, y no convencional para lo que se entendía por música infantil.

Bajo esta idea, el autor identifica que Mazapán se apropió de diversas manifestaciones musicales, entre ellas la cultura musical estadounidense, latinoamericana, esclava, africana, música antigua o tradiciones musicales de la zona norte, centro y sur de Chile. En este espectro de culturas y géneros musicales hubo una utilización de diversos instrumentos (violas, clarinetes, guitarras eléctricas, etc.), elementos rítmicos (polirritmias, tejidos contrapuntísticos, etc.) y propuestas armónicas (disonancias, elementos bitonales, entre otros).

En otro nivel de análisis, las letras de las canciones muestran que los tópicos desarrollados también fueron diversos, tomando elementos de la fantasía o el medievalismo; la ecología y el reino animal; la familia, el cuidado o la amistad, por nombrar algunos. Se debe destacar la importancia del desarrollo y legitimación de canciones que abordaban temáticas como la frustración, la rabia, el miedo o la tristeza, cuestiones que no siempre son aceptadas o permitidas en la infancia. En ese sentido, el mundo de Mazapán, en ocasiones, estaba habitado por personajes de fantasía, como espantapájaros o basureros que se quejaban, pero siempre en un contexto educativo, incentivando la imaginación y sensibilización respecto al autoconocimiento, así como depositando una confianza ciega en las niñas y niños, en tanto receptores e intérpretes del mensaje.

Como fruto de este análisis, Poveda considera este legado musical como una representación de la infancia compleja, entendiendo a los niños como sujetos capaces de recibir, jugar e interpretar distintos estímulos musicales. A propósito de esta argumentación surgen algunas preguntas: ¿es la complejidad musical un signo de la complejidad del sujeto al que alude?, es decir, ¿la cantidad de géneros musicales o elementos rítmicos desarrollados nos hablan de la complejidad que tiene la infancia? Ante ello emergen algunas ideas: 1) precisar que la representación de la infancia en la agrupación no es compleja en sí misma, sino más bien, la música desarrollada por Mazapán es la que resulta compleja debido a su construcción, tópicos y elementos utilizados; y 2) que la música de Mazapán amplía lo que se entiende por infancia y música infantil, lo que permite que cada niña y niño, sus familias y oyentes en general, construyan una categoría de infancia más amplia, diversa y holística a nivel descriptivo, cuestión

que contribuye a complejizar la mirada sobre los dos conceptos señalados (infancia y música infantil).

El segundo capítulo, *La infancia televisada*, se sale de lo propiamente musical para abordar algunos aspectos de los medios de comunicación y las posibilidades que brindan estos espacios para las infancias. En este apartado el autor reflexiona sobre la tensión que surge entre entender la televisión como un espacio para el entretenimiento y la televisión como un espacio formativo.

Tomando como base que Mazapán estuvo en la televisión entre 1981 y 1985, el capítulo parte con un breve recorrido histórico de la televisión chilena. Con esta base, si bien hacia 1980 se emitían más de cuatrocientas horas semanales de programación, el autor asevera que la literatura especializada evidenciaba una carencia o falta de calidad en esta, lo que se acentuaba en los programas dirigidos hacia el público infantil, quienes destinaban cada vez más horas a ver televisión.

Esta crítica se hacía patente en la literatura especializada debido a la responsabilidad social que le asignaban a los medios de comunicación, ya que eran entendidos como agentes socializadores de niñas y niños. Independientemente de esta crítica, Poveda es cauteloso al señalar que estos pronunciamientos tenían una concepción conservadora sobre la niñez, considerándolos como televidentes pasivos e incapaces de tomar distancia, interpretar y discriminar lo que estaban viendo y oyendo.

Se debe señalar que esta carencia no significaba una inexistencia de programas, puesto que desde sus inicios la televisión chilena tuvo espacios infantiles en su programación. Ejemplos como *Teletatro del cuento Calaf* o *TVgrama infantil* muestran este énfasis en lo educativo y el servicio público que brindaba la televisión en sus primeros años. El problema acaeció en los años ochenta, pues poco más del 5% se destinaba a programación infantil. Estos espacios estaban copados por producciones foráneas de dibujos animados (particularmente de Estados Unidos y Japón), los que eran cuestionados por su contenido violento. Hubiese sido interesante haber abordado cuáles eran esos dibujos animados emitidos durante el periodo señalado, ya que, independientemente del nivel de violencia que podían contener, estos también abordaban temáticas “complejas” o poco convencionales para ese público¹. Asimismo, niñas y niños podían ser críticos con el contenido emitido.

En este contexto, Mazapán llegó a la televisión en 1981, contribuyendo al espacio *Yo me expreso: la expresión creadora del párvulo* transmitido en C13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Luego participaron componiendo y compartiendo su música para *El Rincón del Conejo T.V.* en C7. Aun cuando el rol de Mazapán en este periodo era mucho más limitado, su participación en estos proyectos fue premiada por el Premio Consejo Nacional de Televisión en 1981.

Un punto de tensión en este capítulo es la crítica que hacían las integrantes de Mazapán a los demás programas infantiles de la época. Su postura estaba en oposición a programas como *El show de los Bochincheros*, donde se incentivaba la participación de los niños a base de gritos y concursos similares a los del público adulto. Tampoco estaban de acuerdo con programas que utilizaban música disco, eso sí, sin mencionar cuáles eran los elementos que no compartían con este tipo de música.

El momento para hacerse cargo de estas deficiencias y limitaciones en la programación llegó en 1983, con la creación del programa *Masamigos*. Este programa se basó en canciones, juegos, *sketches*, talleres de manualidades, narración, recreación de cuentos, notas educativas, apreciación estética (literatura, artes visuales y música) y una apuesta por las visualidades. Incluso algunos segmentos estaban protagonizados por niñas y niños.

En ese sentido, Fernando Barraza (1984) tildó a *Masamigos* como un “antiprograma infantil”, debido a que rompía con todos los estándares y cánones convencionales que tenían los

¹ Por mencionar un caso, se transmitió en Chile, en esa época, la serie animada japonesa *Marco: De los Apeninos a los Andes*, que desarrolla la tristeza e incertidumbre del personaje principal como producto del desconocimiento del estado y ubicación de su madre.

programas destinados al público infantil. En efecto, no obstante la representación específica de la niñez televisada, se generó un espacio catalogado como seguro, que permitió que los niños se formaran y entretuvieran con el contenido emitido.

Hacia 1985 surgió la posibilidad de emigrar a Televisión Nacional de Chile, lo que traía más recursos y la posibilidad de llegar a más telespectadores como producto de la cobertura del canal. Así nació el programa *Mazapán*, de transmisión diaria y con un resumen el fin de semana. Sin embargo, estando en la cúspide de su popularidad, *Mazapán* fue cancelado luego de que sus integrantes se negaran a participar de un evento de CEMA Chile, institución que tenía como cara visible a María Lucía Hiriart Rodríguez².

De esta manera, este capítulo muestra la tensión que emana del rol que pueden asumir, ya sea de carácter formativo o enfocado en el entretenimiento, los programas de televisión dirigidos hacia el público infantil. En ese sentido, se puede comprender que *Mazapán* entró a disputar una posición intermedia en este terreno, nunca olvidando su rol formador –lo que también puede interpretarse como una postura política que se distanció de otros experimentos televisivos–, pero tampoco desprendiéndose de su faceta de entretención. Una lectura de esta relación es que no son excluyentes, por el contrario, ambas facetas son indisolubles; en la medida que aparezca una se va sumando la otra³. No se debe desconocer que, insertas en el mundo de las comunicaciones, operan en conjunto ante la atenta mirada de los espectadores.

Por último, el tercer capítulo, *La infancia protegida*, aborda el lugar que tuvo en el imaginario social el trabajo desarrollado por *Mazapán*, tanto en sus programas de televisión como en sus discos de estudio. El punto de partida de este capítulo es la idea de una infancia que se desenvolvía en un mundo musical lleno de delicadeza, magia, naturaleza, belleza, etc. en contraposición con las desigualdades, injusticias y violencias del periodo de la dictadura militar.

Para identificar este lugar y sus significados, Poveda vuelve sobre los estudios de la infancia en dictadura para contextualizar la diversidad de experiencias por las que pasaron niñas, niños y adolescentes, destacando que aún no existe acuerdo acerca del número de situaciones en que estos fueron objeto de represión o el alcance de los delitos que hasta ahora han sido considerados (Rojas Flores 2016; Sáez Flick 2003).

Con base en esto, el autor plantea que *Mazapán* se convirtió en un espacio protegido para la infancia mediante una representación de esta, desenvuelta en un mundo que evitaba las asperezas de la realidad circundante. Poveda defiende esta idea a partir de elementos desarrollados en el primer y segundo capítulo, particularmente las ideas de legitimidad de emociones y sentimientos; y la producción de un espacio audiovisual libre de violencias. Además, agrega que la protección también tuvo que ver con la dimensión espiritual que se ofrecía por medio de la retórica católica; con el ánimo de alertar y proteger a niñas y niños del consumo desmedido; y con la no adultización de la industria del entretenimiento.

Más allá de esta dimensión espiritual, se destaca su relación con la naturaleza, el imaginario bucólico e imágenes de la vida cotidiana. Respecto de la dimensión del consumo, ante la intensificación del mercado de productos y servicios destinados al segmento infantil, *Mazapán* se dirigió hacia su público advirtiéndoles que no se dejaran engañar, que solo necesitaban sus ganas de jugar; en otras palabras, volver sobre la experiencia y no sobre las materialidades. Por último, *Mazapán* puso en cuestionamiento qué era una música adecuada para la infancia, distanciándose, por ejemplo, de las temáticas relacionadas con el amor adulto.

Si bien hay diversas razones para considerar su trabajo como un espacio protegido para desenvolverse, este no estuvo exento de críticas por parte de algunas personalidades de la sociedad, quienes veían en *Mazapán* una representación de la niñez del barrio alto, acomodada económicamente, neutral a nivel político y homogénea culturalmente. En otras palabras, de

² Esposa de Augusto Pinochet Ugarte (N. del E.).

³ Un programa que tiene en su base un carácter formativo también puede entretener, así como un programa enfocado en el entretenimiento también puede tener una cuota formativa.

acuerdo con estos críticos, hubo una intención de representar una cierta realidad de la infancia, una entre muchas otras.

Hacia el cierre del capítulo se intenta poner en práctica esta noción de espacio protegido haciendo converger los argumentos dados con los relatos de diversas personalidades y entrevistas extraídas de tesis de grado. Si bien el intento es válido, hay que destacar que este subapartado, metodológicamente hablando, requiere de otro material empírico que permita poner en tensión la crítica de la representación que emerge del trabajo de Mazapán⁴. A nivel de la recepción que pudo tener el público de Mazapán, hoy adulto, aparecen algunas preguntas pertinentes en función de la argumentación del capítulo como: ¿cuáles son las percepciones de los adultos que vieron y crecieron con Mazapán en los ochenta?, ¿las canciones se asemejaban a sus realidades?, mirando en retrospectiva ¿les hacían sentido las canciones y sus programas?, ¿cómo se sentían cuando escuchaban sus canciones?, ¿cuál fue el aporte de Mazapán al día a día de la niñez en dictadura?, ¿cómo era el encuentro intergeneracional (padres/madres/cuidadores - hijos) alrededor de Mazapán?

Por último, a propósito de la utilización de un testimonio y la comparación que se hace entre la niñez de antes y la de hoy, es clave no perder de vista lo que pueden ser espacios o categorías claves a la hora de estudiar a niñas, niños y adolescentes en la actualidad. La niñez, como cualquier otro sujeto, ha experimentado cambios en el último siglo, por ende, desvalorizar lo que hoy pueden ser estrategias de convivencia entre niños, como lo son las comunidades de videojuegos, no le hace justicia al resto del análisis. ¿Qué dirían los niños acerca de la utilización que hacen de estas tecnologías y espacios? y más allá, ¿cuáles son las razones para utilizarlos, hipotéticamente, en exceso? Quizás también sienten algo de protección en esos espacios.

Cerrando el ropero mágico, en alusión al cierre que hace el texto, más allá de algunas interpretaciones y comentarios metodológicos, el libro de Juan Carlos Poveda es un insumo necesario que pone en valor las concepciones e ideas con las que nos relacionamos con la infancia en tanto sociedad, en este caso mediante la exposición de tres representaciones de la infancia en la música de Mazapán. Este esfuerzo cobra mayor importancia situándolo en su contexto interdisciplinario, tomando elementos de la musicología, la historia y la sociología. Como se abordó en la reseña, algunas de las posibilidades analíticas que presenta el texto son la apertura de líneas de investigación y preguntas relevantes al quehacer de la musicología nacional que tensionan dimensiones socioculturales fuertemente arraigadas en la sociedad chilena, como lo que se entiende por “música infantil”. En este libro el análisis musical y cultural brindan esa posibilidad.

Felipe Pérez Carvalho

Antropólogo Social, Universidad de Chile, Chile

felipe.perez@uchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

BARRAZA, FERNANDO

1984 “Oasis en un desierto: programa infantil *Más amigos*”, *Mensaje*, 326 (enero-febrero), p. 65. Disponible en: <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/14203> [acceso: 26 de octubre de 2023]

JENKS, CHRIS

2005 *Childhood*. Londres y New York: Routledge.

⁴ Requiere de fuentes primarias. De todas formas, es un buen indicio el hecho de que el autor también sea consciente de las limitaciones de este apartado.

ROJAS FLORES, JORGE

2001 “Los niños y su historia: un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía”, *Pensamiento crítico.cl. Revista electrónica de historia*, 1, pp. 1-39.

2016 *Historia de la infancia en el Chile republicano. 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.

SÁEZ FICK, ÁGUEDA

2003 *Por los niños y niñas, nunca más*. Santiago de Chile: Opción.

Silvia Herrera Ortega. *La canción política en Sergio Ortega*. Santiago de Chile: RIL editores, 2023, 387 pp.

No es justo iniciar la reseña de este libro sin antes reconocer el valioso trabajo realizado por la musicóloga Silvia Herrera Ortega, la que, con más de ochenta y cinco años —y “porteña de corazón”—, continúa activa en el campo de la investigación musical. De hecho, recién el año pasado ella osó publicar *La canción política en Sergio Ortega*. Ortega fue un destacado compositor chileno con una importante trayectoria internacional. Son casi 390 nutridas páginas, las cuales merecen ser leídas con especial dedicación, en tanto se deben al resultado de un trabajo riguroso y profundo, que incluso permitió a la autora plasmar su tesis doctoral de musicología.

Detrás de esto, como suele ocurrir, hubo un importante equipo de apoyo, tal como la propia investigadora lo reconoce al comienzo del libro, en sus palabras de “Agradecimiento” (p. 13). De partida, para ella fue clave la colaboración de Sophie Geoffry-Duchaume, esposa de Sergio Ortega, y de su hijo Chañaral, pues ambos la acogieron generosamente en su casa de Pantín (localidad contigua a París), permitiéndole ingresar al archivo personal del compositor. Allí Herrera investigó durante dos meses en forma ininterrumpida y pudo acceder a un riquísimo material de primera fuente. Tan solo esto ya da cuenta de la potencia que tiene su libro, en tanto se nutre de contenidos generados por el propio compositor (apuntes, manuscritos, partituras, cartas, proyectos, etc.).

Entrando en materia, valga primero aclarar que el apellidado “Ortega” es una simple coincidencia, pues entre la rama genealógica de Silvia Herrera Ortega y Sergio Ortega Alvarado no existe ninguna relación. La autora conoció al compositor por iniciativa propia, cuando él vino a Chile en 2003 especialmente para el reestreno de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (versión ópera, 1998). Al respecto, Silvia explica que siempre se sintió motivada a investigar temas que aún no estuviesen trabajados, de tal manera de contribuir a llenar los diferentes vacíos que existen —hasta hoy— en la historia de la música chilena. En especial, a ella le interesaba estudiar la generación de vanguardia de los años sesenta (del siglo XX). Así llegó a interesarse por el compositor con el que, confiesa, se sentía ideológicamente identificada.

Precisado lo anterior, referirse a Sergio Ortega —su vida, su obra, su exilio y trayectoria— no es nada fácil, pues él fue un músico multifacético, que se desenvolvió con toda naturalidad y creatividad tanto en la música de tradición oral (popular) como de tradición escrita. Gracias a

