Música, infancia y televisión en tiempos del ascenso de la Unidad Popular. El caso de la producción discográfica *Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis* (1970)[1]

Juan Carlos Poveda
Universidad Alberto Hurtado
jpoveda@uahurtado.cl

Jorge Rojas
Pontificia Universidad Católica de Chile
jrojaso@uc.cl

Resumen

Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis es una producción fonográfica con canciones del compositor y académico chileno Luis Advis (1935-2004) concebida desde su experiencia musicalizando *Las aventuras de Cachencho*, popular programa televisivo dirigido a la infancia, producido y transmitido por el canal de la Universidad de Chile entre 1968 y 1971. Desde los marcos teórico-metodológicos de la musicología y la historia de la infancia se abordan aquí las interrelaciones entre las canciones de dicha producción y las representaciones sociales de infancia del proyecto de la Unidad Popular. Junto con evidenciar la invisibilidad casi absoluta de estas composiciones en los trabajos sobre la figura y obra de Advis, se concluye que, si bien estas canciones reflejan la realidad social del período, estas lo hacen en clave de juego infantil y a través de un lenguaje musical libre, abierto y acentuadamente ecléctico, lejano a los esquemas o fórmulas de lo que por entonces se ofertaba a niñas y niños como "música infantil". Se contribuye así a contrarrestar, por lo menos en nuestra realidad más próxima, la débil presencia de la infancia en la producción musicológica y, peor aún, el inexistente debate musicológico sobre música y televisión.

Palabras clave: música e infancia; música y televisión; Unidad Popular e infancia; música chilena; compositores chilenos; DICAP.

1. Este trabajo es resultado del proyecto folio 728896, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Fondo de la Música, línea de investigación y registro de la música nacional, convocatoria 2024). Asimismo, esta investigación tributó y recibió apoyo del proyecto Fondecyt Iniciación 11230404, "Representaciones de infancia presentes en la música de programas infantiles transmitidos por la televisión chilena en Dictadura 81973-1989)" (Investigador responsable: Juan Carlos Poveda). Agradecemos los comentarios recibidos en el proceso de evaluación, así como la ayuda de José Manuel Rodríguez (Archivo audiovisual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos), Isabel Mardones (Cinemateca Goethe Institut-Chile), Marisol Guerra (viuda de Carlos Puccio), Eliecer Vilches Inostroza (exfuncionario del Canal 11), Patricio Wang, José Manuel Izquierdo, Daniela Fugellie, Eileen Karmy, Juan Pablo González, Vicente Larrea, Luis Albornoz y, de manera muy especial, a Mónica Carrasco y Roberto Cabrera, ambos actores del elenco original del programa *Las aventuras de Cachencho*. Reconocemos también el apoyo prestado por Francisca Martorell en el trabajo de búsqueda de archivo y por el estudiante Sebastián Ruiz en las labores de análisis y la transcripción musical realizada por estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigidos por la profesora Tania Ibáñez Gericke.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.56.6.
Fecha de recepción: 23-12-2024/ Fecha de aceptación: 29-04-2025.

Music, Childhood, and Television During the Rise of the Unidad Popular. The Case of the Record *Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis* (1970).

Abstract

Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis is a phonographic production with songs by the Chilean composer and academic Luis Advis (1935-2004) conceived from his experience musicalizing *Las aventuras de Cachencho*, a popular television program aimed at children produced and broadcasted by the University of Chile channel between 1968 and 1971. The present study employs the theoretical and methodological frameworks of musicology and the history of childhood to explore the interrelations between the songs of that production and the social representations of childhood of the Unidad Popular project. Along with evidencing the almost absolute invisibility of these compositions in the works on the figure and work of Advis, it is concluded that, although these songs reflect the social reality of the period, they do so in the key of children's games and through a free, open and markedly eclectic musical language, far from the schemes or formulas of what was then offered as "children's music." This research contributes to counteract, at least in our closest reality, the weak presence of childhood in musicological production and, even worse, the non-existent musicological debate on music and television.

Keywords: Music and Childhood; Music and television; Unidad Popular and Childhood; Chilean Music; Chilean Composers; DICAP.

Introducción y estado de la cuestión

Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis es una producción fonográfica de fines de 1970 con canciones del compositor y académico chileno Luis Advis (Iquique, 1935 - Santiago 2004).[2] Esta fue concebida a partir de su experiencia musicalizando *Las aventuras de Cachencho*, popular programa televisivo dirigido a la infancia, producido y transmitido por el entonces Canal 9 de la Universidad de Chile entre 1968 y 1971. En este, el personaje protagonista, Cachencho –concebido por el dramaturgo Jaime Silva (1934-2010) y personificado por el actor Fernando Gallardo (1942-2004)–, representaba a un niño popular y sus vivencias junto a su grupo de amigas y amigos. En el desarrollo de cada capítulo se interpretaban canciones de Advis, quien acompañaba y dirigía desde un piano ubicado fuera de cámara.

En complemento con lo anterior, *Cachencho en la playa* (en adelante *CP*) se enmarca en los inicios de la Unidad Popular, momento refundacional de la historia de Chile en el que la infancia, como suele suceder en proyectos de esta naturaleza, ocupó un espacio de importancia en su impulso transformador. Así, las niñas y niños de Chile no solo estuvieron presentes en la imaginería de dicho proyecto (Figura 1), sino también como principales destinatarias/os de sus campañas, algunas tan emblemáticas como el Programa Nacional de Leche.

2. La producción puede encontrarse en su versión íntegra (con diálogos y música), en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=60l5AyqzzHk&t=71s.

Por otra parte, hay que indicar que *CP* fue grabado y producido por el sello Discoteca del Cantar Popular (DICAP), epicentro discográfico del movimiento Nueva Canción Chilena y de la campaña y ascenso de la Unidad Popular a través del gobierno de Salvador Allende.

A pesar de la relevancia de los antecedentes expuestos, no existe al momento un estudio musicológico que aborde la producción discográfica aquí convocada. Quizás la particularidad de ser la única producción destinada a la infancia dentro del catálogo de la DICAP la ha dejado fuera en estudios que, por ejemplo, ponen su énfasis en la relación de dicho sello discográfico con el movimiento Nueva Canción Chilena (Miranda 2011; Schmiedecke 2012; 2014). Esta omisión también se extiende a trabajos que abordan la figura y obra de Advis de manera general (Gallegos 2006; González, Rolle, y Ohlsen 2009) o también particular, como el de Karmy, concebido en torno a la "cantata popular" *Santa María de Iquique* (2011). Un reflejo más revelador de esta omisión se constata en el número 16 de la revista *Resonancias*, dedicado a Advis con motivo de su reciente deceso, donde de los seis escritos, una entrevista y la editorial, tan solo el trabajo de Banderas Grandela menciona a *CP* en el contexto de la música escrita por el compositor para el mundo de la televisión (Banderas Grandela 2005, 17).

No obstante, se vislumbran matices en escritos como el editado por Maringer, Torrealba y Delgado (2016) dedicado a la producción *Canto al programa*, donde se menciona el aporte –no se especifica cuál– del actor Alberto Kurapel a la producción *CP*. Un poco más generoso es el libro de divulgación de Desiderio Arenas, *Advis en cuatro movimientos y un epílogo* (2012), donde se incluye el testimonio del músico Patricio Wang que hace referencia a *CP*. Wang llega aquí a plantear una semejanza entre *CP* y las emblemáticas composiciones *Santa María de Iquique* (1970) y *Canto para una semilla* (1972) por coincidir en un "mismo mundo armónico" y en "el mismo tipo de melodías basadas en cortas células rítmicas repetidas siguiendo el esquema armónico". Wang agrega que esa misma manera de enfrentar el proceso creativo de obras tan diferentes "dice mucho sobre la visión global de su trabajo como compositor, el que no necesitaba vestirse de una actitud para la ocasión o adoptar una a la moda, sino simplemente seguir una intuición personal" (citado en Arenas 2012, 47).

Una perspectiva complementaria a la literatura recién citada es la planteada por el cineasta Carlos Puccio (1954-1994) en su documental *Cachencho* (1983), donde, a partir de una breve retrospectiva al personaje en cuestión, aborda la experiencia de Fernando Gallardo en su exilio en República Democrática Alemana.[3]

En virtud de la realidad recién expuesta, y desde la perspectiva de los estudios musicológicos e históricos, este artículo plantea como objetivo identificar, evidenciar y evaluar las interrelaciones entre las canciones de la producción *CP* y las representaciones sociales de infancia que predominaron y entraron en disputa durante la Unidad Popular. Para este fin, desde una concepción de infancia como una construcción social (Gaitán 2006; Jenks 2005; James, Jenks y Prout 1998; James y Prout 2003; Qvortrup 1993), consideramos la transcripción y análisis de la "Introducción musical" y las diez canciones de *CP*. También revisamos prensa y revistas especializadas en televisión y espectáculos del período 1968-1971, así como de más de una veintena de libretos de Jaime Silva –incluyendo varios del programa *Las aventuras de Cachencho*– y diversos archivos personales –documentos, fotografías y otros– pertenecientes

3. Disponible en el Centro de Documentación Audiovisual (CEDAV) del Museo de la Memoria (Código de referencia: CL MMDH 00000037-000008-000008).

al actor Roberto Cabrera, integrante del elenco original del programa. También realizamos entrevistas semiestructuradas a Mónica Carrasco –también parte del elenco original– y al recién mencionado Cabrera, además de tomar contacto con otras figuras relevantes para realizar consultas específicas, entre ellas, dos diseñadores de DICAP a cargo del concepto visual de *CP*, Vicente Larrea y Luis Albornoz, así como uno de los músicos cercanos a Advis que trabajó con las canciones de la producción aquí aludida, Patricio Wang.

En virtud de lo expuesto hasta ahora, tenemos la convicción de que el estudio de una producción fonográfica como *Cachencho en la playa* constituye un aporte al estudio histórico y cultural de la infancia en Chile, contribuyendo a disminuir la débil presencia de la infancia tanto en la producción musicológica de dicho país (De la Fuente y Poveda 2018; Poveda 2022a; 2022b; 2023; 2024) como en el campo de la musicología histórica disponible en habla inglesa (Poveda 2024).

Infancia y televisión "infantil" en tiempos de revolución

La presencia de la infancia en el programa de la Unidad Popular con su promesa del medio litro de leche diario fue solo una muestra de la efectividad con que la izquierda asoció su impulso transformador a la figura del niño. Esto se había gestado a lo largo de los años sesenta, período que lo puso en el centro de varias políticas públicas, entre ellas la ampliación de la cobertura escolar y preescolar y la reforma del sistema judicial de menores, además del protagonismo político que expresaron las/los estudiantes secundarias/os.

Figura 1 / La infancia en la imaginería de la Unidad Popular.
Muestra de afiches del taller gráfico de los hermanos Antonio y Vicente Larrea.

En este contexto, el debate en torno a la infancia fue abierto en varios planos. Por ejemplo, se discutió en torno a una participación más activa de niñas y niños en actos públicos, a la formación escolar o el tipo de cultura a la cual debían tener acceso.

En sintonía con la idea de la infancia como una categoría social e histórica variable (Qvortrup 1993), dentro de la izquierda chilena de aquel entonces convivían distintas representaciones de infancia. Algunas más tradicionales y románticas, que defendían la preservación de un espacio propio y protegido donde la inocencia, la fantasía y la felicidad debían ser resguardadas. Otras más rupturistas y críticas, que buscaban una rápida integración de niñas y niños en su entorno social, eliminando barreras y transmitiendo valores nuevos, procurando asimismo su autorreconocimiento como sujeto social. La Unidad Popular no llegó a definir una posición oficial al respecto. De ahí el carácter abierto del debate.

El interés por niñas y niños, tan propio del siglo XX, se acentuó a partir de los años sesenta debido a la activación de proyectos de transformación estructural que necesitaban integrar a las y los niños al proceso, ya sea porque múltiples esferas de acción les afectaban directamente (educación, alimentación, justicia de menores) o porque su valor simbólico parecía útil para acentuar la idea de una sociedad futura. A esto se sumó un proceso de creciente protagonismo, que les ofreció mayor presencia en el gobierno estudiantil, los medios de comunicación y el consumo (Rojas Flores 2016, vol. 2, 123-76).

En términos de la cultura dirigida a la infancia, si bien la valoración del arte y la literatura destinada a dicho sector de la sociedad ya venía desarrollándose desde la década del veinte, la oferta se amplió notablemente con la masificación de la radio y los primeros pasos de la televisión que, para fines de los años sesenta, ya cumplía una década en el país con los canales universitarios (Canal 9, de la Universidad de Chile; 13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile; y 5, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), sumándose el Estado en 1969 con Televisión Nacional de Chile (Canal 7, TVN).

Nutriéndose de experiencias extranjeras como *Plaza Sésamo*, desde sus inicios la televisión chilena incorporó espacios para la infancia dentro de su programación. Un estudio como el de Hurtado, Edwards y Guilisasti (1989) permite constatar que, solo en lo que respecta al Canal 13 durante la década del sesenta se produjeron programas como *Teleteatro del cuento Calaf*, *Colorín colorado, Ahora a jugar, Telekinder* o *Pequeña biblioteca*. También *TVgrama infantil*, a cargo de mimos que interactuaban con los significados de las palabras; *El ABC del tío Jorge*, conducido por el dibujante Jorge Dahm (1923-1990), quien enseñaba a leer y escribir a través del dibujo; *Atelier infantil*, el cual promovía la fabricación de objetos en forma creativa usando materiales en desuso; *Clases alegres*, cuyo propósito era apoyar contenidos de Enseñanza Básica; *El arca del profesor Noé*, donde se abordaba la vida de los animales; *Cantos y rondas de mamita Clara*, programa de divulgación folklórica animado por la escritora y compositora Clara Solovera (1909-1992) o *Me lo contó un pajarito*, un "informativo especial para niños" (1989, 182). Como sostiene Durán, estos programas, de claro énfasis educativo, demuestran que desde muy temprano los realizadores de programas infantiles intentaron combinar, de distintas formas, educación y entretenimiento, esto en sintonía con la finalidad de "servicio público" de la televisión chilena en su etapa universitaria. Entretener y educar fueron, durante estos años, objetivos preferentes para la producción de programas infantiles. No obstante, como señala este autor, cada realizador/a tuvo sus propias y divergentes ideas acerca de cuál era la mejor manera de lograrlos (Durán Escobar 2012, 112).

En cuanto al Canal 9 –recordemos, el canal de *Las aventuras de Cachencho*–, la "hora de los niños" de mediados de 1967 incluía *Tachito y Cototo*, interpretado por Jorge Guerra y Fernando Gallardo –este último, recordemos, encarnaría al año siguiente a Cachencho– con canciones de Vittorio Cintolesi[4] (*La Nación* 9-8-1967; Cintolesi 2016, 50 y 73). Tras separarse, ambos siguieron proyectos distintos. Guerra se incorporó a Canal 13, al parecer en 1968, para integrarse al ya mencionado programa *Colorín colorado*, dirigido por Cristóbal Carmona, que incluía un segmento para preescolares en el que Guerra permaneció entre tres y cuatro años. Fue en ese espacio que el actor creó la sección "1-2-3", antecedente directo del legendario programa *Pin Pon* y del cual quedan pocos vestigios. En dicho segmento Guerra encarnaba a un muñeco que vivía en un castillo (S/i [*Teleguía* n°77] 1968, 44 y 46; Leal 1971; Politzer 1971; Hurtado, Edwards, y Guilisasti 1989, 181-182; Cepeda Herrera y Encina Martelli 2005, 95-101). Fue a partir de 1971 que el personaje se integra a Canal 7-TVN, ahora acompañado del ya ampliamente reconocido pianista Valentín Trujillo. Por su parte, a fines de 1968 Gallardo logró, junto al dramaturgo Jaime Silva, que Canal 9 aceptara su proyecto de *Cachencho*. Si bien no salían al aire el mismo día, *Pin Pon* y *Cachencho* comenzaron a rivalizar en popularidad.

Ambas propuestas compartían su interés común por integrar la música en su contenido. En efecto, una parte de su identidad quedó relacionada con sus melodías características. Además, ambos programas buscaban tanto entretener como educar.

En el origen de estos programas hubo una búsqueda sistemática basada en la observación: Jorge Guerra visitó los jardines infantiles para impregnarse de los juegos y la mentalidad de los niños preescolares. Por su parte, Gallardo y Silva prestaron atención a los juegos de niños en una plaza de población. Hubo también diferencias. *Pin Pon* se concentró en su individualidad, mientras *Cachencho* quedó indisolublemente asociado a un protagonismo colectivo, el de un grupo de amigos.

El componente de realidad y fantasía en ambos programas también los diferenciaba. Por entonces, varios intelectuales y gestores culturales debatían sobre el lugar que ambos elementos debían ocupar en la formación de los niños. La izquierda valoraba más el énfasis en la realidad circundante para integrar a todos en los problemas reales, algo que no dejaba excluidos a niñas y niños. Concebida así, la entretención tenía un componente formativo que debía propender a una temprana toma de conciencia. Sin embargo, no había consenso sobre la tensión que podía surgir entre esta tendencia realista y contingente, en contraposición a la tradición romántica, que buscaba exacerbar el desarrollo de la fantasía, alejando al niño de su entorno inmediato para protegerlo de los peligros y los dilemas propios de los adultos (Rojas Flores 2016, vol. 2, 159-163).

Con respecto a lo planteado en el párrafo anterior, Jaime Silva se ubicaba en una posición intermedia, donde el realismo estaba matizado con cierta dosis de fantasía. Así lo explicaba en una nota adjunta en la última página del guion de una de sus obras más emblemáticas, fechada el 4 de mayo de 1964:

4. Vittorio Cintolesi (1935-2015) fue un arquitecto multifacético, entre otras cosas creador de gran parte de las canciones emblemáticas del programa *Pin Pon*. A modo de homenaje, el 2018 la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD) inauguró el concurso de creación de música para la infancia que lleva su nombre.

> "NOTA. - "LOS GRILLOS SORDOS" corresponde a una forma de teatro para niños nueva en Chile pues, dejando de lado los temas tradicionales de la literatura infantil, intenta un planteamiento de problemas sociales que estén al alcance de la captación del público para el cual está dirigido.
>
> Enfrentar al niño con la realidad-actual-circundante; prepararlo, en cierto modo, para que más tarde sepa tomar una posición de conciencia frente a ciertos problemas y al mismo tiempo estimular su imaginación, es la línea buscada en este cuento. Se trata, pues, de juntar el mundo mágico con el mundo objetivo. Grillos y hormigas son, bien lo sabe el niño, personajes humanos. Y esta forma bajo la cual juegan en la fábula es la que les da la dimensión fantástico-poética. El autor".[5]

De este modo, la forma en que el arte debía vincularse al cambio social, y en particular a los procesos revolucionarios, era evidentemente objeto de debate. Para algunos, eso correspondía a una decisión personal y no debían establecerse directrices al respecto. Lo que había ocurrido en los países bajo la influencia soviética no era un buen ejemplo para los críticos del realismo socialista. Aunque las denuncias contra el estalinismo habían calado en algunas/os intelectuales, el ímpetu que provocó la Revolución cubana volvió a instalar el debate y las tensiones no se dejaron esperar.

Con la Unidad Popular en el gobierno, estas visiones encontradas se expresaron en, por ejemplo, la forma en que se promovió una revista para niñas/os como *Cabrochico* (Editorial Nacional Quimantú), de fuerte contenido político. Así también, mientras intelectuales como Armand Mattelart y Ariel Dorfman –vinculados al Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU)– promovieron una batalla frontal contra los productos Disney, otros como Bernardo Subercaseaux –por entonces comunista– cuestionaban una postura ultraizquierdista alegando que solo servía para abrir otro flanco contra el gobierno (Rojas 2016).

En este contexto, muchas/os músicos se sumaron al proceso revolucionario de distintas formas. Algunas/os integraron mensajes en las letras de las canciones para propagar las ideas del cambio social, sea de forma sutil o más directa. Otras/os lo hicieron participando en conciertos o encuentros masivos, suscribiendo declaraciones, levantando demandas gremiales o poniéndose a disposición de las organizaciones sociales. No obstante, no todas/os aceptaban de igual forma estos aportes.

Por ejemplo, podemos mencionar el caso de Charo Cofré (1950-), quien a pesar de su compromiso con el proceso y causa del proyecto de la Unidad Popular, se opuso a caer en el "panfleto" (García Correa 2022) y uniformar dicha postura con la, a nuestro juicio, predominante estética andina de la Nueva Canción Chilena. Es así como se entiende la sonoridad, los estilos y ritmos con que se concibió *Tolín Tolín Tolán* (1972, IRT), producción discográfica emblemática de la música popular chilena para la infancia, creada con el aporte de la educadora y escritora María de la Luz Uribe en las letras y el esposo de esta, el artista visual Fernando Krahn en las ilustraciones del disco. Si bien la musicalidad tradicional de *Tolín Tolín*

5. A no ser que se indique lo contrario, todas las alusiones y citas a libretos de Jaime Silva en este escrito provienen de la consulta a los documentos originales, facilitados y donados por Roberto Cabrera en entrevista realizada en su domicilio el 23 de mayo de 2024.

Tolán compartía la intención de los nuevos movimientos de la nueva canción latinoamericana de reivindicar la musicalidad campesina, las diez canciones que la componen evidencian un énfasis puesto más en la estimulación de la imaginación y la fantasía de niñas y niños que en la difusión de un proyecto político adaptado para ellas/os.

Esta distancia de Cofré con lo que ella llegó a considerar un "cliché" (García Correa 2022) le fue enrostrado por su entorno cercano. Esto se evidenció tras una entrevista que ofreció al periódico de derecha *El Mercurio* luego de ganar en febrero de 1973 la competencia folclórica del Festival de Viña del Mar con la canción de Julio Numhauser "Mi río". Para aclarar que no era una artista "apolítica" ni que estaba "descomprometida" del proceso tuvo que ser entrevistada en *Punto Final*, de tendencia izquierdista. Allí Cofré mencionó su participación en la concentración del estadio Santa Laura, a fines de 1971, con la presencia de Fidel Castro, quien le consultó por qué sus canciones no tenían un mensaje revolucionario directo como el resto de los artistas que se habían presentado. Ella le explicó que, en su opinión, la canción comprometida no tenía que ser un "panfleto" (Faivovich 1973, 12). Años después, ya en exilio en Italia, llegó a referirse críticamente al "abuso de compromiso, al punto de convertirlo en un cliché: poncho, puño en alto y charango. Eso nos ofendía bastante, jamás nos sometimos a ese esquema" (citada en García Correa 2022).

Esta dimensión política se hizo presente en el contenido del teatro, la literatura, el cine y las historietas, entre muchas otras expresiones de la creación artística, siendo objeto de discusión los límites de la propaganda y el compromiso político en relación con el arte. Otra dimensión que tensionaba el debate era el componente económico en todo esto. El interés político por canalizar la cultura, así como por el contenido posible de transmitir, despertó el apetito por la televisión debido a la enorme influencia que empezaba a tener, aunque esto implicaba recursos que no siempre estaban disponibles. El control de Canal 9 de la Universidad de Chile era complejo debido a que este no dependía solamente de su rectoría, sino también de un ente colegiado, el Consejo Normativo Superior. En una época fuertemente tensionada por las divisiones ideológicas y los proyectos excluyentes, los problemas no solo surgían por el contenido de la programación y el sentido que se le quería imprimir al canal, sino también por el tema económico debido al fuerte déficit que existía en su gestión. Todo esto se expresó al iniciarse el rectorado de Edgardo Boeninger en 1969. La designación de Jaime Celedón como director ejecutivo en enero de 1970 se vio frustrada debido a que no pudo ejercer su cargo por la resistencia del personal. Debió renunciar a los pocos meses y se mantuvo hasta que fue reemplazado por Carlos Sancho (Hurtado, Edwards y Guilisasti 1989, 366-379; Celedón 2001, 158-162).

Las aventuras de Cachencho

El programa *Las aventuras de Cachencho* se emitió por primera vez en diciembre de 1968, inicialmente como una sección del *Club Disneylandia* (Figura 2), programa conducido por Alberto Cañas –"Cañitas"– que también incluía la serie *El Zorro* (S/i [*Telecrán* n°4] 1969a; S/i [*Telecrán* n°6] 1969b, 43; [*Radiomanía* n°326] 1979, 23). El proyecto de teleteatro que dio origen al programa estuvo a la espera durante 1968, según recuerda Gallardo. En dos ocasiones, el comité a cargo de la programación lo aprobó, pero su realización fue postergada. Finalmente, *Las aventuras de Cachencho* comenzó a ser transmitido a fines de ese año (Calandrón [seud.], 1969).

Figura 2 / Publicidad del programa *Club Disneylandia* de 1970 (revista *Eva*, 14-8-1970. Extraído de Ferrer 2015, 61), espacio donde dos años antes debutaba el personaje Cachencho. Cabe señalar que por entonces el animador era Alberto Cañas ("Cañitas"), quien en 1970 es reemplazado por el actor Jorge Guerra debido a su emigración hacia fines de enero a Los Ángeles, Estados Unidos, para continuar trabajando en programas para la infancia (*La Nación* 1970).

A los tres meses de su emisión, el balance no podía ser más auspicioso. Era la sección que más recibía correspondencia y llamados de niñas y niños, quienes llegaban a invitar a los personajes a jugar y "tomar once".[6] Al parecer, esto se vio intensificado por el contenido e identificación con los diálogos del guionista Jaime Silva, quien le dio desde un comienzo un sello realista a las historias desarrolladas en el programa. En efecto, la trama se ambientaba en un barrio popular, en torno a una plaza, y reflejaba problemas reales, así como su capacidad para divertirse y

6. Localismo usado en Chile para denominar una merienda o comida ligera de media tarde.

crear un mundo de fantasía (Calandrón [seud.] 1969, 20). Aquí vemos un claro ejemplo de la interacción (negociación, dirán algunos) que a veces surge entre las representaciones adultas y las de los propios niños, haciéndose difícil identificar las fronteras (James y Prout 2003).

En un inicio, los personajes en escena eran una niña y dos niños, todos de siete a doce años: Cachencho, interpretado por Fernando Gallardo (1942-2004); Nano, por Roberto Cabrera (1945-); y Jimena, por Diana Sanz (1940-) (Figura 3). Según explicaba el director del programa, Fernando Valenzuela, se trataba de niños de clase media baja (Calandrón [seud.] 1969, 21).

En cuanto a la música esta cumplió un lugar destacado, surgiendo a los pocos meses el proyecto de grabarla en un disco (lo cual se concretaría, como veremos más adelante, recién en 1971). Un dato pertinente sobre esta afirmación proviene de la revista especializada *Teleguía*, donde se indica que niñas y niños pedían a los medios la transcripción de la letra de la canción característica del programa. Y la publicación cedió a la demanda: "La lá, la lá, tratemos de cantar, no pienses en tristezas es mejor cantar reír, bailar / La lá, la lá, también hay que reír. La lá, la lá, también hay que bailar / Si aprendes bien, sabrás por fin vivir, y entonces siempre estarás cantando, estarás riendo, estarás bailando, entonces siempre estarás sabiendo que eres muy feliz" (Calandrón [seud.] 1969, 21).[7]

Resulta fundamental señalar que el programa se concibió teniendo como respaldo una intensa agenda teatral desarrollada por Jaime Silva y el equipo de actrices y actores mencionado. Un primer antecedente para considerar aquí es *La princesa Panchita* (1958), obra destinada a niñas y niños escrita por un joven Silva de veinticuatro años que constituyó, además, el inicio de las colaboraciones de Luis Advis, quien, por entonces de veintitrés, se encontraba iniciando sus estudios de composición con Gustavo Becerra-Schmidt.[8] Un vínculo más directo para concebir un guion televisivo en torno a Cachencho fue la obra *Juego de niños*, estrenada en 1964. En esta obra los personajes eran seis. El protagonista era Mañungo, un niño "palomilla" (revoltoso), bueno para pelear y malo en los estudios, pero honesto y generoso. En efecto, Mañungo aspiraba a ser médico para curar gratis a las personas enfermas. Su antagonista era Marcelito, su primo, pulcro y estudioso. Nano era su amigo y tres niñas completaban el grupo: Alicia, Nuri y Gaby. Según indicaba el guion, la historia se desarrollaba en la "Plaza de una población en un barrio apartado" y las necesidades materiales se hacían presentes en los diálogos. Por ejemplo, en una parte de la historia Nuri no recibe un regalo en su cumpleaños porque su familia era pobre. Este tipo de elementos se repitieron en la versión para televisión. Según se relataba en marzo de 1969, Cachencho había comentado en uno de los episodios que no podía salir de vacaciones porque sus padres no tenían dinero, pero que también se podía "veranear" en casa. Los teléfonos sonaron en el canal. Varias niñas y niños lo llamaban para invitarlo a sus hogares (Calandrón [seud.] 1969).

7. Transcripción con modificaciones nuestras basadas en la versión ofrecida en la pista final de *Cachencho en la playa* ("Despedida").

8. La música de Advis para esta obra se encuentra publicada en el tercer volumen de los *Cuadernos de teatro* publicados por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, donde se incluyen también el libreto de la obra y tres estudios sobre el llamado "teatro infantil" (*Cuadernos de teatro* 1981).

Figura 3 / Primer elenco de *Las aventuras de Cachencho*: Fernando Gallardo (Cachencho), Roberto Cabrera (Nano) y Diana Sanz (Jimena). Fuente: Calandrón (1969, 20).

Como se mencionó al inicio de este apartado, el programa tuvo inicialmente tres personajes –Cachencho, Nano y Jimena–, pero esto fue variando con el tiempo. Los dos primeros permanecieron hasta el final, pero Jimena desapareció de escena, siendo reemplazada por Mónica, niña representada por Mónica Carrasco. Y casi en la misma época se agregó Marcelito (Carlos Graves).

La estructura del programa fue bastante estable, aunque con el paso de los años se sumaron nuevas secciones. Al contenido de cada episodio se agregó un momento de contacto con los telespectadores, en el cual Cachencho conversaba con la cámara. Esto incluía una sección de correspondencia y otra de entrevistas.

Todos los episodios transcurrían en la misma plaza, salvo unas pocas excepciones. Además del diálogo entre los protagonistas, el programa se iniciaba y terminaba con una melodía, aunque varias veces se intercaló una canción alusiva al episodio. El acompañamiento instrumental siempre era un piano. En la mayoría de las ocasiones Luis Advis, como músico, cumplía esta función fuera de cámara, aunque Roberto Cabrera afirma que, gracias a sus estudios musicales, él estuvo a cargo en algunas ocasiones.[9] Las canciones se ensayaban un poco antes de que se iniciara la transmisión, sobre todo los dos primeros años, cuando el programa se hacía en directo. Con posterioridad los capítulos comenzaron a ser grabados.[10]

9. Entrevista a Roberto Cabrera, 23 de mayo de 2024.

10. Hasta donde nos consta, no se conservan registros grabados del programa. A la dificultad para acceder a los archivos de los canales de televisión se suma el hecho de que, como explica el exfuncionario del canal, Eliecer Vilches Inostroza, en ese entonces los registros se realizaban en una cinta de carrete abierto de dos pulgadas, formato de alto valor para las posibilidades del canal que se vio obligado a reutilizarlas, borrando su contenido anterior. Asimismo –explica también Vilches Inostroza–, no existían por aquellos años dependencias refrigeradas para la mantención de estas cintas, altamente sensibles a la humedad y calor. Información obtenida a través de la comunicación personal por correo electrónico con Eliecer Vilches Inostroza el jueves 17 de abril de 2025.

Al comienzo, los episodios eran unitarios y no llevaban título. Con posterioridad se agregó un nombre, el que podía repetirse dando origen a una serie. En casi todos los casos la trama central era una aventura, una trama fantasiosa, de viajes estelares, lugares inhóspitos y peligro al acecho: "La montaña negra", "Cachencho espadachín", "La invasión secreta", "Cachencho 70", "El tesoro escondido". Sin duda, estas historias eran influenciadas por las seriales que se exhibían con gran éxito en los cines de aquellos años. A pesar de esta dimensión fantasiosa, en cada episodio había una fuerte carga realista ya que siempre se entendía que se trataba de niñas y niños jugando. Además, en torno a la trama se resaltaba la personalidad de cada personaje y las condiciones sociales en que estos vivían.

A fines de 1971 –último año de emisión–, *Las aventuras de Cachencho* incorporó algunos cambios acordados entre actrices/actores, el guionista y la dirección artística del canal. El protagonista pasó a ser un adolescente de dieciséis años, aunque se intentó no perder la audiencia más infantil. La ambientación se hizo más compleja ya que a la plaza del barrio se sumaron un almacén, el taller eléctrico y los hogares de algunos de los niños. Además, se buscó un nuevo director, Alberto Suárez. Los protagonistas ahora eran cuatro adolescentes, todos enamorados entre sí: Cachencho estaba interesado en Mónica (Mónica Carrasco), la cual estaba enamorada de Queco (Víctor Rojas), un personaje un tanto *hippie*. Y a Queco le gustaba Pati (Vilma González), recién llegada del sur. Esto significó la ampliación del elenco, que incorporó personajes adultos encarnados por Luis Alarcón, Cora Díaz y Carmen Bunster (S/i [*Ramona* n°2] 1971, 47; [*Telecrán* n°4] 1969a).

Finalmente, el programa dejó de ser emitido a fines de diciembre. Las razones para esa decisión no son muy claras y quizás intervinieron varios factores. El anuncio de los cambios en el contenido puede estar indicando cierto debate respecto a las expectativas que estaban surgiendo para llegar a un público más juvenil. Eso iba claramente contra el espíritu del programa, por lo menos de la idea inicial, enfocada en niñas/os y no en adolescentes. Roberto Cabrera recuerda el conflicto que existía con la rectoría de la universidad responsable del canal, recordemos en manos de Edgardo Boeninger, rector entre 1969 y 1973, año en que inicia su militancia en el Partido Demócrata Cristiano.[11] Al parecer, se decía que en el programa "todos eran comunistas". Según sus recuerdos, el fin del programa se relacionó con esa situación.[12] Sin embargo, el canal siguió en manos de una administración de izquierda hasta poco antes del golpe de Estado de 1973, por lo que no parece atendible que Rectoría haya podido imponer su posición en caso de que esta haya sido terminar con el programa. Es más, a partir de abril de 1972, tanto la Rectoría como el Consejo Normativo Superior quedaron controlados por la oposición, pero los funcionarios del Canal 9 rechazaron subordinarse a sus directrices. El problema presupuestario, como ya se indicó anteriormente, fue otro elemento conflictivo ya que el personal del canal no consideraba el déficit económico que se venía acumulando (Hurtado, Edwards y Guilisasti 1989, 366-79).

De este modo, todo indica que, finalmente, el aspecto financiero fue el más decisivo. En marzo de 1972 el horario de transmisión se redujo abruptamente, comenzando a las 19 h. Con ello, *El volantín* también salió del aire. El cambio fue muy abrupto porque en febrero todavía se emitía

11. Más referencias de Boeninger en: https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_biograficas/wiki/Edgardo_Boeninger_Kausel.

12. Entrevista con Roberto Cabrera realizada el 23 de mayo de 2024.

diariamente.[13] Un programa que se mantuvo, a pesar de la crisis, fue el de mayor audiencia, *Simplemente María*, telenovela peruana que se había transformado en todo un fenómeno de masas.[14]

El "juego musical" de Luis Advis

Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis es una producción fonográfica grabada y producida por el sello Discoteca del Cantar Popular (DICAP) a fines de 1970 en formato de disco long play (33 1/3 rpm), bajo el código de catalogación DCP-13 (Figuras 4, 5 y 6). Al igual que su anterior *Santa María de Iquique* (DICAP, 1970) y la posterior *Canto para una semilla* (1972), *Cachencho en la playa* se concibe como una gran composición dividida, en este caso, en once partes, a modo de una producción "conceptual". Se despliegan así once pistas –una "Introducción musical" y diez canciones con diálogos– que narran las vivencias e impresiones de un grupo de amigos compuesto por dos niñas y tres niños –recordemos, todos de clase media-baja– en un día de paseo a la playa. Tanto la música como los textos fueron escritos por Advis basándose en recursos y procedimientos ya utilizados en *Las aventuras de Cachencho*, programa que, como se indicó en el apartado anterior, se encontraba en su último año de producción y emisión.

En su contraportada se presentan fotografías del elenco actoral participante y, como la única producción del catálogo de DICAP destinada principalmente a la infancia, se incluyen también unas palabras del director artístico del sello –y figura esencial de la Nueva Canción Chilena–[15] Juan Carlos Carvajal Bascuñán (1947-2017), gracias a las que es posible constatar de manera más explícita cómo las construcciones –por cierto, adultas– de infancia obedecen a los períodos y contextos donde estas son concebidas (Jenks 2005; Gaitán 2006). En sintonía con los proyectos e ideales del período, Carvajal denuncia un "olvido" del "mundo infantil" por parte de las/los creadoras/es artísticos en Chile para luego reivindicar la fantasía y lo local, valorando este disco como "un canto a la amistad, la solidaridad y la confraternidad de los seres humanos":

> No hemos de analizar en esta presentación, el olvido que ha tenido el mundo infantil en la producción de nuestros creadores. Todos pasamos por esa dulce edad y tuvimos que cantar Fred De Jaques, Ding Dong Bell, Alohuette, etc., etc.
>
> Tenemos aún frescos los recuerdos de personajes como Santa Claus, Pinocho, Peter Pan, Peneca y tantos otros.
>
> Cachencho cobra vida en el Canal 9 de T.V. de la Universidad de Chile desde el año 1968, personificado por el actor Fernando Gallardo, en el popular programa "Las Aventuras de Cachencho", cuyos personajes creados por el Dramaturgo Jaime Silva salen decididamente a dar la gran batalla en la fantasía de nuestros pequeños y recuperar los [*sic*] que les pertenece.

13. Revisión de programación en periódico *La Nación*, 14 al 18 de febrero de 1972.

14. Revisión de programación en periódico *La Nación*, 6 al 10 de marzo y 3 al 7 de abril de 1972.

15. Agradecemos a Vicente Larrea por compartir su visión sobre Carvajal –a través de una entrevista telefónica realizada el 24 de octubre de 2024–, la cual nos permitió evaluar de mejor manera su rol e incidencia en el desarrollo del movimiento musical aludido.

> Lucho Advis toma todo este mundo, lo hace suyo y nos entrega este maravilloso Juego Musical "Cachencho en la playa", dando con ello un nuevo golpe sobre las conciencias de los que tan amigos de lo importado, se olvidan que nuestros niños tienen derechos a estar más cerca de su tierra.
>
> Que este álbum sea un canto a la amistad, la solidaridad y la confraternidad de los seres humanos, sean niños, sean "grandes".

También se acredita aquí el trabajo de diseño gráfico de los hermanos Víctor ("Vicho") y Antonio ("Toño") Larrea –este último autor de las fotografías de la contraportada–[16] y la ilustración de la carátula, realizada en témpera por Luis Albornoz,[17] todos ellos nombres clave no solo en la identidad visual de DICAP y la Nueva Canción Chilena, sino también de la gráfica chilena de fines de la década del sesenta y comienzos del setenta, esto por supuesto en un contexto cultural latinoamericano donde la reivindicación identitaria fue un componente fundamental para muchos movimientos sociales y artísticos.

Cabe señalar que no se acreditan los nombres de las y los músicos del ensamble instrumental acompañante. [18]

16. Comunicación vía correo electrónico con Vicente Larrea, 25 de octubre de 2024.

17. En la página 76 del texto *33 1/3 RPM. Historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973* (Larrea 2008) pueden apreciarse dos bocetos preliminares realizados por el mencionado equipo para la portada del disco en cuestión. Como indica Albornoz en comunicación personal vía correo electrónico (26-10-2024), en estos estudios previos también participaba la diseñadora Ximena del Campo.

18. No habría que descartar que en esta producción hayan participado algunas/os de las/los músicos que al año siguiente participaron en la grabación de las canciones de Advis interpretadas por Margot Loyola en el disco *Canciones del 900* (1972, DICAP): Eliana Valle (piano); Emilio Rojas (flauta dulce); José Goles (piano); Julio Escobar (guitarra y mandolina); Adrián Miranda (arpa); Hernán Inzunza (tormento); Esther Martínez (voz y guitarra); Jaime Torres (contrabajo); Joaquín Espaza (laúd) y José Ramírez (violín y batería).

Figuras 4, 5 y 6 / Portada, contraportada y caras del disco *Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis* (DICAP, 1970).

Una escucha general de *Cachencho en la playa* nos llevó a definir tres ideas que consideramos relevantes para este escrito. La primera tiene que ver con la propuesta tímbrica de esta producción.

En sintonía con la diversidad tímbrica de la música para la infancia producida por industrias como la fonográfica –con ejemplos tan relevantes de ese período como la sonoridad acústica y tradicional de *Tolín Tolín Tolán* de Charo Cofré (IRT, 1971), grabado con guitarra acústica y eléctrica (limpia), violín, flautas dulces, y percusiones (baquetas, escobillas y bombo)– o

la televisiva –de alcance aún poco masivo en el país, con casos como las populares canciones de *Pin Pon* interpretadas con voz y piano–, *CP* presenta un formato camerístico que incluye flauta traversa, piano, órgano, teclado electrónico, glockenspiel, guitarra acústica, güiro, cello y contrabajo. Todo esto en diálogo con voces de niñas/os –interpretadas por actrices y actores adultos– y sonidos de la costa central, como oleaje y gaviotas.

Dentro de esta identidad tímbrica –muy lejana, por cierto, a la sonoridad del folklore latinoamericano, tan frecuente en las músicas "adultas" simpatizantes con el proyecto y narrativa de la Unidad Popular– nos llama la atención el uso del glockenspiel, instrumento cuya sonoridad fue utilizada en composiciones de la tradición occidental escrita –en la cual se forma Advis– vinculadas con la infancia y la fantasía, como es el caso del *singspiel*[19] *La flauta mágica* (1791, W. A. Mozart); la *suite* para ensamble de cámara *El carnaval de los animales* (1886, Camille Saint-Säens); los *ballet* de P. I. Tchaikovsky *La bella durmiente* (1889) y, sobre todo, *El cascanueces* (1892) o el poema sinfónico *El aprendiz de brujo* (1897, Paul Dukas). Cabe añadir que estas connotaciones musicales relacionadas a la infancia y la fantasía fueron reforzadas en las décadas posteriores por el cine y la televisión. Luego de su uso en un pasaje de la "Introducción musical", el glockenspiel tiene una sutil entrada en el monólogo inicial de la "Canción de Cachencho" (lado A, pista 2), cuando el personaje describe, en tono de secreto y formato de monólogo, lo lindo de la playa donde está, declarando, no obstante, estar triste porque sus amigas y amigos no están ahí. En sintonía con lo anterior, el glockenspiel es usado en canciones de carácter más reposado, introspectivo y que evocan la inocencia y ternura infantil en temáticas asociadas a la observación de la fauna del lugar como "Vals de las gaviotas" (A4), "Perrito de aguas" (A6), "Canción del caracol" (B2) o la "Canción de los niños lejanos" (B4). En todos estos casos se reconoce, ya a través de la representación de una fantasía que nace desde el mundo real (A4, A6 o B2) o bien desde la imaginación de una sociedad más fraterna y justa (B2 y B4), una legitimación del mundo interior, emotivo y creativo de la infancia, siempre desde la representación de diálogos concebidos para ser desarrollados de manera independiente por personajes infantiles, a diferencia de, por ejemplo, *Pin Pon*, donde es un adulto (el pianista Valentín Trujillo) quien generalmente guía la acción del niño y la fantasía está reforzada en gran parte aprovechando la novedad y las posibilidades técnicas de la televisión.

Una segunda idea que consideramos relevante aquí tiene que ver con el eclecticismo estilístico presente en *CP*. Si bien puede resultar evidente que la sonoridad de ensamble de cámara y los estilos musicales de la producción resultan lejanos a la recurrente y alineada estética andina del cantar de la izquierda de aquellos años, creemos que más que una música sin compromiso político, se evidencia aquí tanto la versatilidad del trabajo creativo de Advis, así como la apertura de DICAP y su director artístico Juan Carvajal de incluir en el catálogo del sello propuestas distintas a las tendencias predominantes.[20] En términos de música para la infancia, no se percibe una intención de definir un perfil específico de música para este sector de la sociedad, como sucedía, por ejemplo, en las canciones de *Pin Pon*, las cuales evidenciaban un cuidadoso formato compuesto por un lenguaje musical sencillo, breve y un mensaje, por

19. Género alemán de la música escénica similar al operático, pero que combina diálogos cantados y hablados.

20. Entre estas apuestas alejadas de la línea más conocida de DICAP podemos mencionar dos producciones en las que Advis participó con gran protagonismo. La primera, *Istros (Danai canta a Neruda)* (1969, DCP-02), producción de la cantante y académica griega Danai Stratigopoulou donde Advis participa como arreglista y director. La segunda, la ya mencionada producción *Canciones del 900* (1972, DCP-42), compuesta de canciones de Advis y la interpretación de Margot Loyola.

lo general, aleccionador (De la Fuente y Poveda 2018, 66-67). Aquí más bien se constata, de manera más acentuada que en otras obras de Advis, un eclecticismo que se evidencia de canción en canción, en las que se utilizan diversas disposiciones vocales –canciones para solista, dúos y quintetos–; distintas conformaciones instrumentales; el despliegue de diversos géneros y estilos populares –pasodoble, vals, polka, balada, marcha– en diálogo con recursos y procedimientos provenientes de la tradición occidental escrita –por ejemplo, el uso de texturas contrapuntísticas–. Es este un mundo musical originalmente concebido y destinado para el mundo adulto que es aquí adaptado para la infancia.

Parte del mencionado eclecticismo de Advis en *CP* lo podemos encontrar, por ejemplo, en las sutiles apropiaciones del lenguaje operático de Mozart en el "Quinteto del tren" (A3). Como puede apreciarse en las Figuras 7 y 8, el inicio de una famosa aria de *Don Giovanni* se inicia con un pulsativo acorde de tónica –Re mayor– en estado fundamental que dialoga con un arpegio ascendente –también de tónica–, a cargo de los primeros violines, que se inicia en el segundo tiempo del primer compás y finaliza cayendo en el tiempo fuerte del siguiente, y es imitado en ese segundo compás por las cuerdas graves. En el caso del inicio del "Quinteto del tren" se despliega también un acorde pulsativo en tónica –en este caso Do mayor– en paralelo con un arpegio ascendente –también en tónica, pero a diferencia del ejemplo anterior, con *acciaccaturas* ascendentes de segunda menor– que son contestadas por un arpegio descendente –también en tónica– en la flauta traversa, esquema que es inmediatamente repetido, pero a partir de sí.
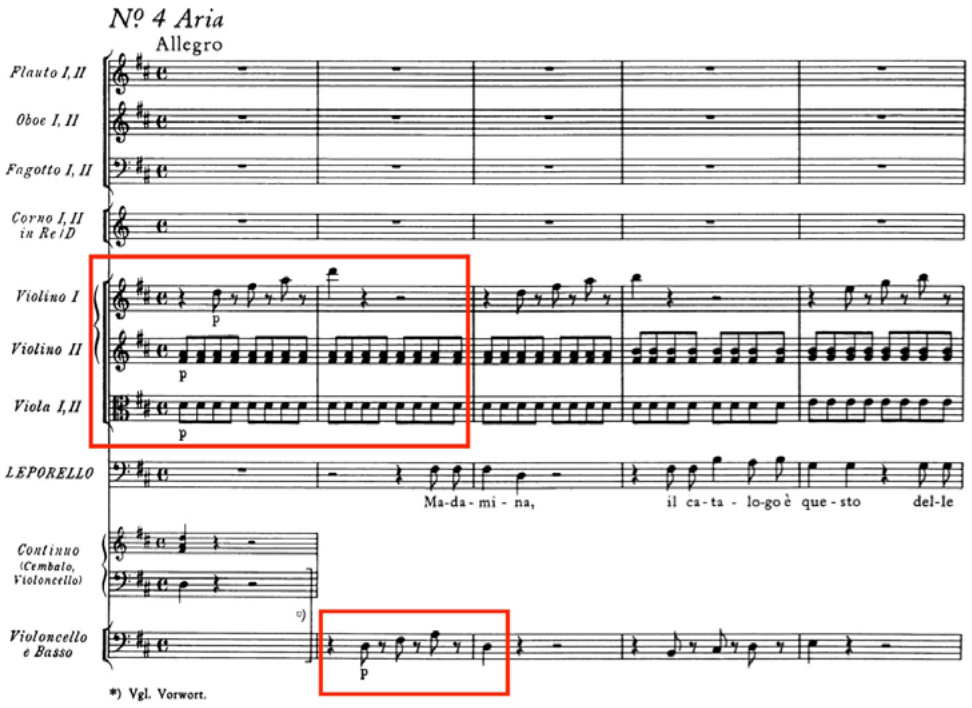
Figura 7 / Inicio del aria cantada por el personaje Leporello a Donna Elvira en la tercera escena del primer acto de *Don Giovanni*, K. 527 (Edición Bärenreiter, 1968. Serie II, Werkgruppe 5, Band 17, p. 76).
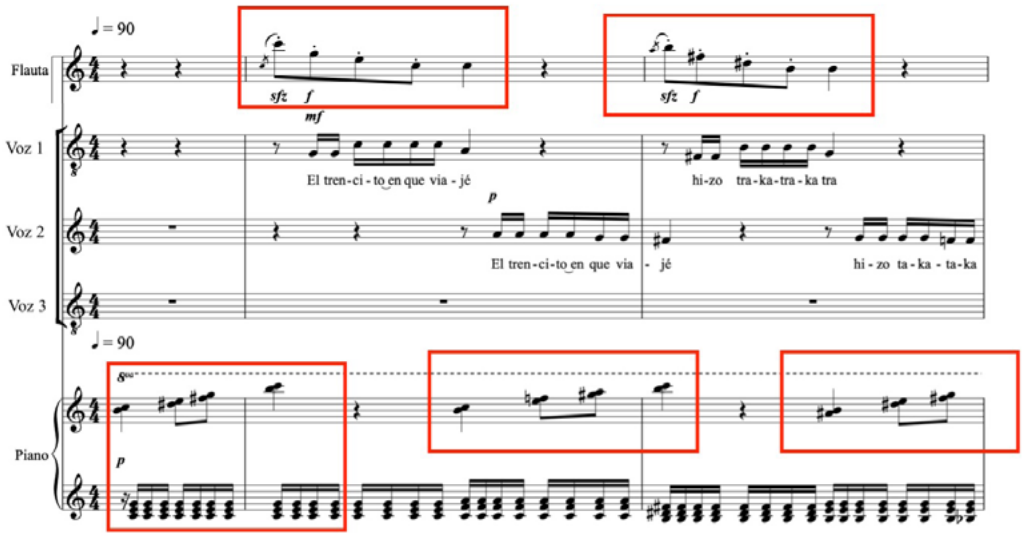
Figura 8 / Inicio del "Quinteto del tren", donde se evidencian ciertas semejanzas con el ejemplo anterior (adaptación de transcripción realizada por la estudiante Constanza Vergara Aros).

En complemento con lo anterior, y en el final del mismo ejemplo, se distingue en la cadencia perfecta de cierre un tratamiento instrumental e individualizado de las voces, esto en el tono de una ópera bufa mozartiana (Figura 9):
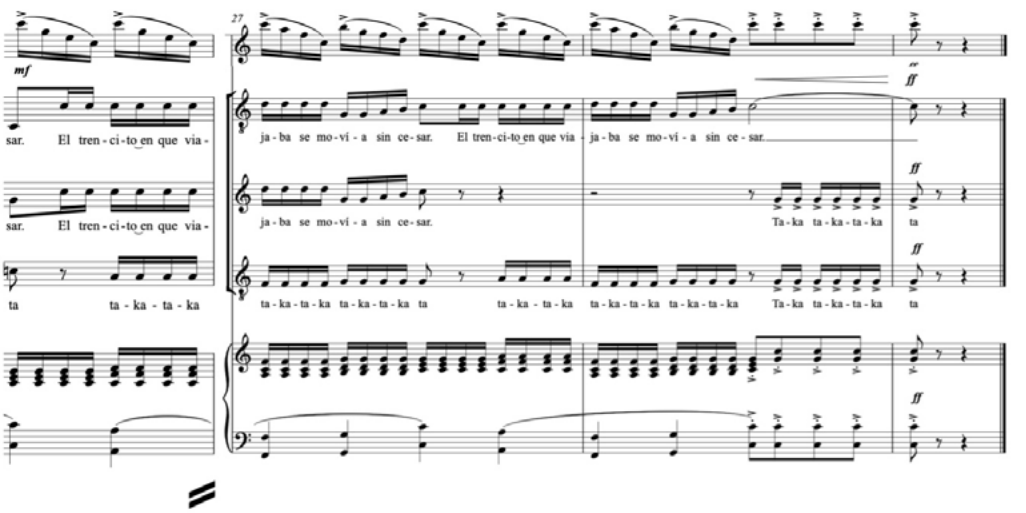
Figura 9 / Cadencia final del "Quinteto del tren" (transcripción realizada por la estudiante Constanza Vergara Aros).

Otro recurso que creemos importante destacar es el uso de texturas contrapuntísticas que, por lo general, no era ofrecido en la música destinada a la infancia. Esta fue utilizada por Advis en

varios pasajes de las canciones de *CP*, aunque con mayor intensidad en "Paraparapam" (A5), marcha en la que el motivo principal evoca la sonoridad del tambor militar. En este ejemplo, más allá de las imitaciones e interacciones de las voces con la flauta, hacia la sección final de la canción se despliega en las voces una creciente textura contrapuntística (ver Figura 10):
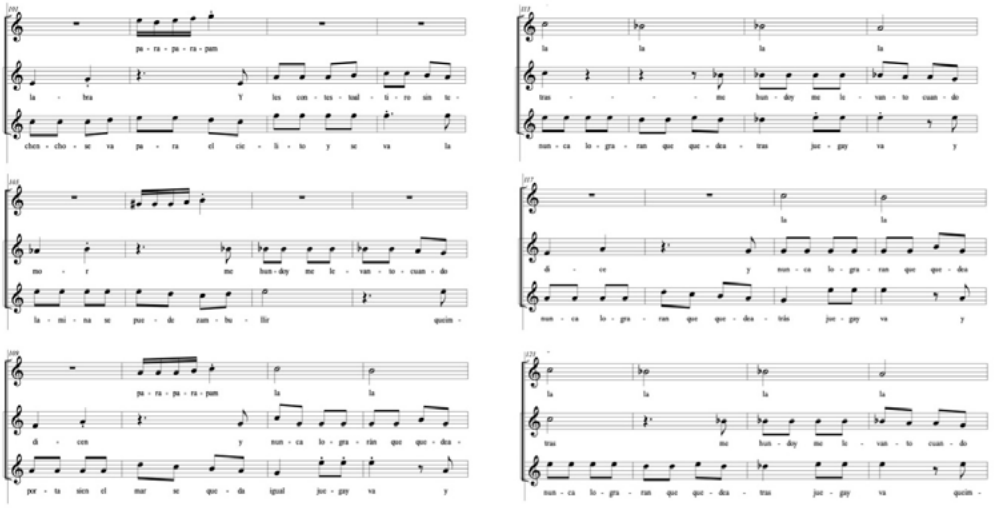
Figura 10 / Sección de las voces de "Paraparapam". Extraído de la transcripción realizada por los estudiantes Benjamín Candia y David Lincoleo.

Como tercera y última idea presentamos aquí una mirada a los tópicos líricos de las canciones de *CP* y su relación con un posible compromiso político. Como ya se ha planteado en este escrito, reconocemos en la producción una representación de infancia que incorporaba un compromiso y una conciencia social, pero siempre en la dinámica del juego infantil. En efecto, podemos reconocer una sintonía con los temas y debates sociales del período a través de las situaciones, diálogos y textos de las canciones del disco. Por ejemplo, como ya se ha mencionado, en el monólogo que antecede la "Canción de Cachencho" (A2), Cachencho dice estar con sus padres en la playa, lamentándose de no estar con sus amigas/os, quienes se quedaron en Santiago "porque no tenían plata pal pasaje". Una idea de superación de este problema figura en "La canción del caracol" (B2), cuando Mónica le dice al grupo que le "han contado que hay lugares donde toda la gente puede ir a la playa", donde "todos los niños pueden estar juntos y así entonces juegan y cantan y bailan [...]". Esta idea también surge en "Canción de los niños lejanos" (B4), cuando a un Cachencho reflexivo le preguntan en qué está pensando y este responde que está imaginando "un día en que todos vamos a ser amigos y que todos vamos a poder venir a jugar a la playa". Más adelante añade: "[...] veía hartos niñitos corriendo que nos llamaban [...] y nos decían que podíamos hacer una gran ronda". Estas ideas de bienestar para la infancia nos recuerdan a uno de los más icónicos afiches del taller gráfico de los hermanos Larrea, "La felicidad de Chile comienza por los niños", y, más concretamente, a una de las primeras medidas del gobierno de Allende que, como señala Cabrera,[21] se relaciona con la idea de situar las historias del disco en la playa: dar acceso a las

21. Entrevista a Roberto Cabrera, 23 de mayo de 2024.

familias de menores recursos económicos a una estancia en centros recreacionales –muchos de ellos ubicados en la costa central– implementados y administrados por el Estado.[22]

Otro ejemplo de esta conciencia social situada en situaciones "infantiles" se evidencia en el "Quinteto del cocaví" (B3), donde se manifiestan actitudes de higiene, amistad y solidaridad en el contexto de un austero pícnic:

No perdamos tiempo, por favor,
Ya llegó la hora de comer,
límpiense las manos cada uno,
todos a sus puestos, atención.

No tenemos tarta de manjar
ni tenemos presas de faisán,
pero como somos tan amigos
con lo que tengamos bastará.

Con una manzana para dos
y con una pera para tres,
pero la alegría para todos
va a ser suficiente y sobrará.

Porque nada importa, fíjense,
no tener manjares a granel,
tú tendrás mi parte, yo la tuya,
nadie va a quedarse sin comer
[...].

Como puede leerse –y escucharse–, luego de lavarse las manos[23] el grupo comparte las frutas y los panes con queso preparados por el tío de una de las niñas. En este contexto de sencillez, donde no hay "tartas de manjar" ni "presas de faisán", lo más importante es la amistad y la fraternidad para que nadie se quede "sin comer".

En otro plano, cabe añadir la legitimación de los sueños y expectativas de niñas y niños provenientes de clases socioeconómicas menos favorecidas en el diálogo previo de "El castillo de arena" (B1). Marcelito aquí aspira con mucha seguridad a ser ingeniero civil, constructor civil y arquitecto, aunque también médico, al igual que Cachencho. Y en el momento en que Mónica declara –luego de ofrecerse como capataz y secretaria de Marcelito– que ambos serán los jefes de la obra, Cachencho detiene la conversación y dice que todos trabajarán en conjunto. Este tipo de mensajes presentes a lo largo de los diálogos y situaciones de *CP* resuenan a las ya citadas palabras de Juan Carvajal incluidas en la contraportada del disco: "Que este álbum sea un canto a la amistad, la solidaridad y la confraternidad de los seres humanos, sean niños, sean 'grandes'".

Sumado a lo expuesto hasta ahora, no hay que perder de vista la sintonía y apoyo de Advis al proyecto sociopolítico de la Unidad Popular y, sobre todo, a que el disco fue grabado y producido en el epicentro discográfico de la Nueva Canción Chilena y la campaña y ascenso del gobierno de Salvador Allende. En efecto, fue en este espacio que, al momento de lanzarse *CP*, Advis ya había participado poco antes en dos producciones discográficas emblemáticas para la izquierda chilena. La primera fue *Canto al programa* (1970), musicalización del programa de gobierno de Allende a través de canciones de Advis y Sergio Ortega, textos de Julio Rojas, el relato de Alberto Sendra y la interpretación musical de la agrupación Inti- Illimani. La segunda, *Santa María de Iquique* (1970), "cantata popular" de Advis interpretada por el conjunto Quilapayún.

22. Para abordar esta temática se recomienda la consulta de Yáñez Andrade (2024).

23. Allende, médico de profesión, tuvo una especial sensibilidad con el fortalecimiento del sistema de salud pública, donde la infancia –sobre todo la más desposeída– se vio beneficiada con campañas de higiene, nutrición y reducción de mortalidad. Para una primera introducción a este tema, se recomienda el escrito de difusión de Vallejos Rubilar (2023).

Asimismo, en 1971 Advis trabajó en los arreglos para *Autores chilenos*, álbum de Inti-Illimani donde imperan arreglos de canciones de Violeta Parra. Significativo resulta en este vínculo con Inti-Illimani que casi cuarenta años después la agrupación –específicamente "Inti-Illimani Histórico"– arreglara y grabara la "Introducción musical" y el "Quinteto del tren" incluidas en el álbum *Travesura* (2010, Macondo).

Antes de cerrar este apartado, ofrecemos este cuadro resumen y panorámico de *CP*:

Pista	Título	Duración	Instrumentación/ disposición vocal	Tópicos líricos	Comentarios musicales generales
A1	Introducción musical	2'22''	Piano, teclado electrónico, glockenspiel, flauta traversa, güiro, cello y guitarra.	--	La introducción se inicia exponiendo con ritmo de polka el tema principal del programa *Las aventuras de Cachencho*. Luego se incluyen pasajes de canciones que vendrán después, dotando a la pieza de distintos tempos y estilos: "Despedida" (pista B5), "Quinteto del cocaví" (B3), "Canción de Cachencho" (A2), "Canción del caracol" (B2) y, para cerrar, se incluyen sonidos de oleaje y playas citando la "Canción de los niños lejanos" (B4). Se constatan aquí, como en gran parte de la obra, progresiones armónicas ya consolidadas en su anterior *Santa María de Iquique*.
A2	Canción de Cachencho	3'30''	Voz masculina (Cachencho), glockenspiel (al inicio) y órgano.	Tristeza y ansias de Cachencho por estar con amigas y amigos. Descripción del entorno natural.	Luego de unas palabras de Cachencho a las/los oyentes donde saluda y se lamenta por no estar con sus amigas/os, se inicia una balada cuyo carácter íntimo y reflexivo se rompe abruptamente hacia el final con la presentación en el teclado de una variación disonante del motivo inicial del piano del "Quinteto del tren" (pista siguiente, A3) y la inclusión de sonidos de oleaje y gaviotas.
A3	Quinteto del tren	2'50''	Piano, flauta traversa, cello, cinco voces mixtas (Cachencho, Nano, Marcelito / Gaby, Mónica).	Impresiones y sensaciones de niñas/os al viajar en tren.	Antes de que comience la canción se incluye un diálogo que representa la sorpresiva llegada de las/los amigas/os de Cachencho. Advis adopta en algunos pasajes recursos cercanos al estilo de la ópera bufa mozartiana. Se emplea también una textura por momentos

Pista	Título	Duración	Instrumentación/ disposición vocal	Tópicos líricos	Comentarios musicales generales
					imitativa que juega rítmicamente con la repetición de palabras incompletas y la onomatopeya.
A4	Vals de las gaviotas	3'51''	Guitarra, flauta traversa, cello, glockenspiel, y dos voces, una masculina (Nano) y otra femenina (Gaby), cuyas entradas son antecedidas por exclamaciones habladas de Mónica.	Comentarios de niñas/os al observar el paisaje natural (en particular el cielo y el vuelo de las gaviotas).	Canción antecedida por un diálogo en torno a la observación de gaviotas. El estilo es cercano a valses populares escuchados en Chile durante la primera mitad del siglo XX.[24] Las cuatro entradas de Gaby (repitiendo la última frase cantada por Nano) son anunciadas por avisos de Mónica.
A5	Paraparapam	3'30''	Flauta traversa, piano y cinco voces mixtas.	Juego (el "paraparapam") en el agua del mar	Canción escrita sobre ritmo de marcha, antecedida por un diálogo del grupo de amigas/os entrando a jugar al mar. Se despliegan continuamente voces que van realizando juegos imitativos e interacciones con la flauta. Con una complejidad textural que va en aumento, esta canción presenta el contrapunto más complejo de la producción.
A6	Canción del perrito de aguas	3'35''	Guitarra, glockenspiel, voz femenina (Gaby), cello.	Contemplación inocente y tierna de un cachorro del lugar (un "perrito de aguas").	Balada antecedida por diálogo que narra el hallazgo de un cachorro. Se manifiesta en el diálogo y texto de la canción una consideración hacia el animal propia del mundo infantil. Destacamos el uso de funciones transitorias a partir de la nota final de la línea vocal.
B1	El castillo de arena	4'31''	Teclado electrónico (sonido de Calíope [?]), piano, cinco voces mixtas, cello.	Construcción de un castillo de arena para el cachorro encontrado.	Canción en estilo *two step* o pasodoble antecedida por un diálogo donde se continúa hablando del cachorro encontrado (con una suave guitarra de fondo arpegiando los acordes de la canción

24. Escuchar, a modo de referencia, los valses incluidos en la producción de Armando Carrera *Más nostalgias musicales* de 1967 (pistas A1, A4 y B3). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8ku7QK2B5Lg [última consulta: 19-4-2025].

Pista	Título	Duración	Instrumentación/ disposición vocal	Tópicos líricos	Comentarios musicales generales
					anterior) y la idea de construir un castillo de arena. En cuanto a la imitación del sonido de un Calíope –u órgano a vapor–, se constata una posible evocación del mundo circense, lo cual dialoga con el contrapunto vocal. Hacia el final, se anuncia una gran ola que termina con el castillo (y la canción).
B2	Canción del caracol	4'51''	Cello, flauta traversa, glockenspiel, voz principal masculina (Cachencho), dos voces secundarias (Mónica y Nano) y guitarra.	Hallazgo de una concha de caracol de mar y la "música" que se escucha en él.	Balada. Previamente se incluye un diálogo fantasioso en torno a una concha de caracol que dejó la ola que destruyó el castillo de mar recién armado.
B3	Quinteto del cocaví	2'35''	Piano, cello, flauta traversa, cinco voces mixtas (Cachencho, Nano, Marcelito / Gaby, Mónica).	Consumo de alimentos de manera fraterna por parte del grupo de amigas/os.	Canción en ritmo de polka antecedido por un diálogo sobre el caracol de mar, el cual se interrumpe cuando Cachencho sugiere consumir los sencillos alimentos enviados por el tío de Gaby.
B4	Canción de los niños lejanos	4'04''	Dos voces mixtas (Nano y Mónica), glockenspiel, flauta traversa, teclado electrónico (sonido de órgano), guitarra, cello y contrabajo.	Juego de muchas/os niñas/os en la playa.	Se presenta primero un diálogo donde, después de comer, Cachencho habla sobre cómo imagina una playa con muchas/os niñas/os jugando. Luego, comienza una balada a modo de anticlímax previo a la alegre pista de cierre que la sucede.
B5	Despedida	1'19''	Piano, flauta traversa, contrabajo, glockenspiel, cinco voces mixtas (Cachencho, Nano, Marcelito / Gaby, Mónica).	Despedida con mensaje optimista.	Marcha de corta duración –sin diálogo previo– en la cual se despiden los personajes del programa, esto a modo de final de programa de variedades o un circo. Hay pasajes con textos que por momentos resulta difícil reconocer, esto quizás por ser música pensada con idiomaticidad instrumental.
Duración total:		**37'55''**			

Tabla 1 / Descripción general de la producción *Cachencho en la playa. Juego musical de Luis Advis* (DICAP, 1970).

Conclusiones

Este trabajo se propuso como objetivo identificar, evidenciar y evaluar las interrelaciones entre las canciones de la producción fonográfica *Cachencho en la playa* y las representaciones sociales de infancia que predominaron y entraron en disputa durante la Unidad Popular.

En esta labor pudimos evidenciar la invisibilidad casi absoluta de *Cachencho en la playa* en los trabajos y debates académicos en torno a la figura y obra de Luis Advis. Esperamos con este trabajo motivar futuros estudios que integren esta obra, sobre todo teniendo en cuenta cómo esta evidencia la relevancia del teatro en la trayectoria del compositor.

En un plano educativo, constatamos que las canciones de *Cachencho en la playa* no resultan "educativas" en un sentido más tradicional, explícito y aleccionador, sino más bien estimulantes en el sentido de ofrecer una serie de recursos y procedimientos variados y por momentos complejos, no habituales en la música destinada a la infancia.

En otro plano, *Cachencho en la playa* es también un reflejo de la apertura del sello DICAP para acoger apuestas estilísticas distintas a la sonoridad musical preponderante que acompañaba la narrativa de la Unidad Popular. Sobre esta idea, también se destaca la apuesta de Advis por un acentuado eclecticismo musical que tomaba distancia también de lo que usualmente se ofertaba a niñas y niños.

En cuanto a la narrativa presente en los sucesivos episodios del programa y en el contenido del disco, la combinación de fantasía y realidad fue su sello distintivo. De ese modo, se evitó caer en un realismo aplastante y panfletario, pero situando siempre a los personajes en un mundo de condicionamientos sociales y de expectativas de justicia e igualdad. La forma en que los artistas de izquierda se pusieron al servicio del cambio no fue siempre coincidente, generando tensiones entre aquellos que buscaban asegurar una necesaria autonomía y quienes proponían un compromiso más evidente y directo. Tampoco las representaciones de infancia dentro del proyecto de la Unidad Popular fueron un aspecto definido y monolítico sino más bien un campo expuesto al debate abierto.

En términos de perspectivas y desafíos, manifestamos la gran dificultad existente para acceder a los archivos de los canales de televisión, lo cual impide incluso corroborar la realidad más probable: que los posibles registros grabados de estos programas fueron eliminados, ya sea por la reutilización de las cintas de grabación, o bien, por la destrucción refundacional realizada por la intervención militar de la Universidad de Chile y todas sus dependencias, entre ellas su canal televisivo.

Para finalizar, creemos haber contribuido a contrarrestar, por lo menos en nuestra realidad más próxima, la débil presencia de la infancia en la producción musicológica, así como también la inexistencia de estudios musicológicos que abordan la música en la televisión.

Bibliografía

Arenas, Desiderio, ed. 2012. *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Banderas Grandela, Daniela. 2005. "Música sin fronteras. Una aproximación a la música de Luis Advis". *Resonancias* 9 (16): 13-18. http://doi.org/10.7764/res.2005.16.3.

Calandrón (seud). 1969. "Cachencho y sus amigos: un trío para los niños". *Teleguía*.

"'Cañita': 'Los Niños Primeros'". 1970. *La Nación*, 2 de enero.

Celedón, Jaime. 2001. *Memorias que olvidé en alguna parte*. Santiago de Chile: Aguilar.

Cepeda Herrera, Guido y Jaime Encina Martelli. 2005. "Estamos al aire, Tulio: 31 minutos. La construcción de un hito". Tesis de grado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Cintolesi, Vittorio. 2016. *El tiempo es un pájaro... 98 partituras de canciones*. Santiago de Chile: Ril.

Cuadernos de teatro. 1981. Vol. 3. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.

De la Fuente, Loreto y Juan Carlos Poveda. 2018. "Música e infancia en Chile. Discursos y estéticas en la música de Pin Pón, Mazapán, Cachureos y 31 minutos". *Revista Musical Chilena* 72 (230): 59-78. http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902018000200059.

Durán Escobar, Sergio. 2012. *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago de Chile: LOM.

Faivovich, Jaime. 1973. "La 'otra' Charo Cofré". *Punto Final*, 5 de marzo de 1973.

Ferrer, Rosario. 2015. *Los niños del 70 (el día que nació la JUNJI)*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.

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

Gallegos, Álvaro. 2006. "Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis". *Revista Musical Chilena* LX (206): 97-101.

García Correa, Marisol. 2022. "Charo Cofré". En *MusicaPopular.cl*. http://www.musicapopular.cl/artista/charo-cofre/.

González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Óscar Ohlsen. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Hurtado, María de la Luz, Paula Edwards y Rafael Guilisasti. 1989. *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Santiago de Chile: Documentas-Céneca.

James, Allison, Chris Jenks y Alan Prout. 1998. *Theorizing Childhood*. Oxford: England Polity Press.

James, Allison y Alan Prout, eds. 2003. *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. Londres: Taylor & Francis.

Jenks, Chris. 2005. *Childhood*. Londres y Nueva York: Routledge.

Karmy, Eileen. 2011. "'Ecos de un tiempo distante'. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno". Tesis de Magíster, Universidad de Chile.

Larrea, Antonio. 2008. *33 1/3 RPM. Historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973*. Santiago de Chile: Nunatak.

Leal, Francisco. 1971. "Pin-pon". *Telecrán*, mayo.

Maringer, Ariel, Alfonsina Torrealba y Arnaldo Delgado, eds. 2016. *Canto al programa. Miradas para un Chile de hoy*. Santiago de Chile: Ventana Abierta.

Miranda, Gustavo. 2011. "Cuando la cultura se escribe con la guitarra: el sello DICAP y la política de las Juventudes Comunistas, Chile 1968-1973". En *¿Qué hay de popular en la música popular?*, editado por Adriana Barrueto e Ignacio Ramos, 93-102. Santiago de Chile.

Politzer, Patricia. 1971. "Ayer: pastor metodista, bohemio, pintor, fabricante de collares. Hoy: Pin Pon". *Ramona*, 17 de diciembre.

Poveda, Juan Carlos. 2022a. "La complejidad de la infancia y su reflejo en la música de Mazapán". *Neuma* XV (2): 12-41. http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892022000200012.

_____. 2022b. "Qué gris estaba la tarde. Legitimación en la música de Mazapán de emociones infantiles objetadas". *Contrapulso* 4 (2): 32-44. https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.164.

_____. 2023. *Infancias de Mazapán. Representaciones de infancia en la música del grupo Mazapán*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

_____. 2024. "Presencia de la infancia en la musicología chilena de postdictadura (1990-2023)". *Neuma* 17 (2): 8-26.

Puccio, Carlos, dir. 1983. *Cachencho*. Documental. Hochschule für Film und Fernsehen der DDR.

Qvortrup, Jens. 1993. "Nine Theses about 'Childhood as a Social Phenomenon'". En *Childhood as a Social Phenomenon. Lessons from an International Project*, editado por Jens Qvortrup, 11-18. Viena: European Centre for Social Welfare Policy and Research.

Rojas Flores, Jorge. 2016. *Historia de la infancia en el Chile republicano. 1810-2010*. 2 vols. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.

Ruiz Vásquez, Sebastián. 2024. "Breve análisis de Cachencho en la playa - Luis Advis [escrito inédito]". Santiago de Chile.

Schmiedecke, Natália A. 2012. "A Discoteca del Cantar Popular (DICAP) entre 1968 e 1973: música, engajamento político e sociabilidade na Nova Canção Chilena". En *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*, editado por Herom Vargas et al. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (U. de la R.)

_____. 2014. "La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena". En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, compilado por Eileen Karmy y Martín Farías, 201-18. Santiago de Chile: Ceibo.

S/i. 1967. "S/i". *La Nación*, 8 de septiembre.

S/i. 1968. "S/i". *Teleguía*, 11 de enero.

_____. 1969a. "S/i". *Telecrán*, 1969.

_____. 1969b. "S/i". *Telecrán*, 1969.

_____. 1971. "El Cachencho de lolo y enamoradote". *Ramona*, 11 de mayo.

_____. 1979. "S/i". *Radiomanía*, mayo.

Vallejos Rubilar, Víctor. 2023. "Salud durante la UP: participación democrática y sistema universal". *Ciper*, 9 de mayo. https://www.ciperchile.cl/2023/09/05/salud-durante-la-up-participacion-democratica-y-sistema-universal/.

Yáñez Andrade, Juan Carlos. 2024. "'Turismo para todos': el gobierno de Salvador Allende y los balnearios populares (1970-1973)". *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 23: 54-75. https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n23a03.

R