

**Ricardo Pérez Mondaca y Los Fénix de Chuquicamata:
Perspectivas de un guitarrista eléctrico nortino**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención musicología.

Gonzalo Cordero Riquelme

Profesor Guía:

Rodrigo Torres Alvarado

2022

*En memoria de Leandro Soto Díaz, querido
estudiante y amigo.*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia; mis padres Ana María y Gonzalo, y mis hermanas Gabriela y Mariela, por el amor y el apoyo incondicional de siempre.

Agradezco a todas las personas que han hecho posible el programa de Magíster en Artes mención en Musicología de la Universidad de Chile. A sus profesores Laura Jordán, Rodrigo Torres, Mauricio Valdebenito, Cristián Guerra, Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo, por sus enseñanzas, apoyo y generosidad para compartir sus conocimientos.

A mis compañeros de Magíster Arturo Cofré, Pablo Rojas, Nelson Rodríguez, Víctor Navarro, Salvador Aguilar y Fabián Tobar, por las buenas conversaciones, las reflexiones y las risas.

Especialmente quiero agradecer a los estudiantes de guitarra que han confiado en mí para acompañarlos en este camino de aprendizajes. Por permitirme conocer sus inquietudes, motivaciones y sueños. Sus conocimientos son valiosos para mí, y día a día aprendo de cada uno de ustedes.

A mis colegas músicos, con quienes tengo la suerte de trabajar en torno a la amistad, cariño y compañerismo. Son ustedes quienes en mayor medida han motivado este proceso de investigación, para reconocernos y valorar nuestro oficio.

Finalmente, a todas las personas que aportaron con datos, relatos y conversaciones a esta investigación. Especialmente a Roni Pérez Pizarro por recibirme amablemente en su casa y hablarme de su padre. También a Eduardo Macuada Rojas, por mostrarme la música de Ricardo Pérez. Por último a Cristian Ildefonso por contactarme con personas y lugares claves para esta investigación. Eternamente agradecido de ustedes.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos.....	3
Índice general.....	4
Índice de ilustraciones.....	7
Introducción.....	9
Capítulo 1: Contexto; Histórico y geográfico.	16
• Calama y Chuquicamata; antecedentes socio – culturales	
1.1 Orígenes de Calama	19
1.2 Identificación local	20
1.3 Vida bohemia y música	22
1.4 Espacios de actividad socio – cultural	26
1.5 Músicos locales	33
Capítulo 2: Ricardo Pérez Mondaca.	38
• Referencias y trayectoria temprana del músico	
2.1 Origen; el Valle de Lasana	38
2.2 La guitarra a temprana edad	39
2.3 Los Lyons	40
2.4 Trío Los Nortinos y su relación con el requinto	41
2.5 Estudios en Lima	43

Capítulo 3: Trayectoria como músico y educador. 46

- Los Fénix de Chuquicamata
 - 3.1 Los Fénix 1966 - 1967: Formación y primeras grabaciones. 46
 - 3.2 Los Fénix 1968 – 1971: Camino hacia la popularidad..... 53
 - 3.2.1 Primer EP en Chile..... 53
 - 3.2.2 Apariciones en medios de comunicación 55
 - 3.2.3 Ricardo Pérez, un guitarrista referente..... 58
 - 3.2.4 LPs para RCA VICTOR..... 61
 - 3.3 Los Fénix: Década de los 70 y separación..... 67

- Ricardo Pérez Montalvo
 - 3.4 Carrera solista..... 74
 - 3.5 Ricardo Pérez profesor..... 77
 - 3.5.1 Estudiantina Lezaetana..... 77
 - 3.5.2 Centro Experimental de Desarrollo Musical..... 80
 - 3.5.3 Aprenda a tocar guitarra..... 85
 - 3.5.4 Clínicas y muestras musicales a la comunidad... 87
 - 3.6 Reencuentros con Los Fénix..... 88

Capítulo 4: Performance como guitarrista, materialidad y sonotipo. 91

- 4.1 Adaptación de melodías y re significación sonora..... 91
- 4.2 Guitarra Fender Jaguar..... 93
- 4.3 Sonotipo..... 102
- 4.4 Persona musical (Musical Personae) 107

5. Conclusiones y reflexiones finales.	111
Referencias	119
Bibliográficas.....	119
Entrevistas.....	122
Discográficas.....	123
Sitios web.....	124

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Imagen 1: Los Fénix en el estadio techado de Calama, fines del año 1969
- Imagen 2: Grupo “Juventud y Armonía”, mediados de la década de 1950.
- Imagen 3: Los Copperson’s, 1970.
- Imagen 4: Primer EP de Los Fénix.
- Imagen 5: Los Fénix en Bolivia, 1966-1967.
- Imagen 6: Segundo EP de Los Fénix.
- Imagen 7: Los Fénix en Huanuni, Bolivia 1967.
- Imagen 8: Etiqueta del vinilo de 45 RPM del primer EP de Los Fénix.
- Imagen 9: Hernán Pereira y Los Fénix, 1969.
- Imagen 10: Portadas de los 4 LPs grabados por Los Fénix en Chile.
- Imagen 11: Los Fénix en El Musiquero, 119, 1970.
- Imagen 12: Los Fénix en vivo, 1968-1970
- Imagen 13: Etiquetas de los vinilo de 45 RPM de dos singles de Los Fénix.
- Imagen 14: LP grabado y publicado en Bolivia, 1970.
- Imagen 15: Los Fénix en Vicuña, Chile, años 70. Archivo de Roni Pérez.
- Imagen 16: Sesión fotográfica de Los Fénix, años 70.
- Imagen 17: LP grabado y publicado en Bolivia, 1970.
- Imagen 18: LPs de Ricardo Pérez Montalvo y su Conjunto, Vol. 1 y 2.
- Imagen 19: Ricardo Pérez y jóvenes de la Estudiantina Lezaetana.
- Imagen 20: Actividades de la Estudiantina Lezaetana (1985 – 1991)
- Imagen 21: Registro de estudiantes y profesores del CEDM.
- Imagen 22: Ricardo Pérez y Mazorca de Oro, 1995.
- Imagen 23: Portada y cuerpo del libro *Aprenda a tocar guitarra*, 1996.
- Imagen 24: Clínicas realizadas en la década del 2000 por Ricardo y Roni Pérez.
- Imagen 25: Los Fénix interpretando “El Vuelo del Moscardón” en 1998.
- Imagen 26: The Black Byrds, 1966.
- Imagen 27: Ricardo Pérez y su guitarra Fender Jaguar, 1969.
- Imagen 28: Ricardo Pérez y su guitarra Fender Jaguar. Década de los 90.

Imagen 29: Ricardo Pérez y otra de sus guitarras Fender Jaguar, 2009.

Imagen 30: Fender Jaguar de 1965, color Lake Placid Blue.

Imagen 31: Ricardo Pérez configurando su *delay* digital, año 2009.

Imagen 32: Análisis de muestra de “Taquito Militar”.

Imagen 33: Presentación de Los Fénix a fines de la década de los 60.

INTRODUCCIÓN

En nuestros tiempos, la guitarra eléctrica es un instrumento musical que remite a diversos conceptos establecidos por su popularidad; como un objeto revolucionario asociado a géneros musicales concretos, como medio de expresión de intérpretes con notoriedad en los medios masivos, como herramienta exploratoria de sonidos que van desde lo calmo a lo estridente, entre otras características que han sido difundidas a través de la industria discográfica y de su asociación con la industria del espectáculo.

No obstante, su incidencia en el medio local aun no se condice con la relevancia que tiene a nivel global, en cuanto a lo que sabemos de ella y sus exponentes, sobre todo a nivel académico. Y si bien en las últimas dos o tres décadas ha sido un tema de interés para investigadores de diversas áreas asociadas a la música, existen guitarristas, repertorios y sonoridades desdibujadas en el mapa, y que ciertamente requieren de atención por su importancia en sus respectivas épocas; en pleno ejercicio musical, pero por sobre todo en cuanto a la influencia que tuvieron en otros intérpretes y en la memoria de un sector de la población.

En Chile, actualmente hay una gran diversidad de guitarristas eléctricos que han hecho carrera a través de diferentes medios, como la radio, la televisión, los espectáculos en vivo y, en los últimos años, a través de la difusión independiente, que comenzó con sitios *webs* de comunicación y promoción como *Myspace*, y que hoy han desembocado en aplicaciones de redes sociales, ya sea de sus proyectos solistas como de iniciativas grupales. Esto último les ha permitido mantener una relación directa e inmediata con la audiencia, sin embargo, al mismo tiempo los modos de retribución de dicho trabajo han sufrido grandes mutaciones.

Y si bien para una generación de guitarristas la difusión en radios fue determinante para el desarrollo de sus carreras ¹, el cambio de paradigma que significó la masividad de dispositivos de difusión digitales constituyó en desafíos de adaptación que no todos fueron o han sido capaces de tomar. Pero hay algo que, con algunas dificultades sin duda, no ha variado desde la irrupción del instrumento hasta la actualidad. El poder decisivo que tiene la audiencia, los amantes de la música, los fanáticos.

Pertenezco a dicho segmento, y he comenzado esta investigación desde allí; desde mi admiración hacia el sujeto de estudio en cuestión en esta tesis, como también a su entorno musical, tanto del grupo Los Fénix como de sus herederos. Asimismo, en mi posición de músico, guitarrista eléctrico, pongo el foco a múltiples especificidades que van desde lo técnico, pasando por lo interpretativo y culminando de manera central en el sonido.

Por tanto, la presente investigación tiene como objetivo principal difundir y poner en valor la trascendencia del sujeto, para así cubrir en parte la ausencia de información sobre su carrera, así como también poner en discusión su relevancia en la articulación de un modelo de guitarrista eléctrico que fue imitado en épocas contemporáneas y posteriores. Se trata, entonces, de una recopilación de datos que pueden aportar al conocimiento de diversos aspectos que van desde lo biográfico hasta lo técnico musical. Y también, desde el análisis, se relaciona con la irrupción de la guitarra eléctrica en un repertorio específico, perteneciendo este músico a una generación bisagra en cuanto a “electrificar” y “popularizar” diversas músicas.

¹ Respecto a la consagración de músicos guitarristas asociados a la música típica chilena, y su presencia en una escena musical, esencialmente conformada por el trabajo de sesión y la difusión radial, ver VALDEBENITO, Mauricio. *Con guitarra es otra cosa*. Santiago, SCD – La Pollera Ediciones. 2019: 218.

“Con afecto para Gonzalo Cordero. Atentamente, Ricardo Pérez. Calama 26 de noviembre de 2016”.

Estas fueron las únicas palabras dirigidas hacia mí que pude obtener de Ricardo Pérez Mondaca, en la dedicatoria de su libro método *Aprenda a Tocar Guitarra* (Calama, 1996)². Pongo esto en un sentido de suma importancia para la siguiente tesis, pues la investigación fue avanzando sin acceso al relato de la fuente “principal”, no obstante, esto abrió la puerta hacia la búsqueda de información, datos y antecedentes a través de otros relatos: personas que compartieron con él a nivel musical y personal, su familia y dos de sus estudiantes destacados.

Gran parte de la pesquisa se dio gracias a dichos relatos, en forma de entrevistas y conversaciones registradas y posteriormente transcritas. De esta manera se fueron construyendo de manera natural los objetivos específicos de esta investigación:

Primero, recoger datos históricos acerca de la vida de Ricardo Pérez Mondaca, específicamente en dos planos de ésta; su carrera artística y su desempeño como educador. Por otra parte, organizar cronológicamente los sucesos de su carrera, y así distinguir posibles intercambios y/o retroalimentaciones culturales en los países que visitó.

Se hizo necesario también identificar a sus referentes musicales, del grupo Los Fénix y de la música promovida por la industria musical de los años 60 en Chile. Como suma, se busca además describir el contexto histórico del campamento de Chuquicamata, la ciudad de Calama y sus alrededores. Analizar, a través de

² Ricardo Pérez Mondaca falleció el 14 de octubre de 2019, luego de una larga enfermedad que lo tuvo imposibilitado de realizar presentaciones en los últimos 10 años de su vida. Fue la razón principal por la que no insistí en realizarle una entrevista, luego de un par de intentos durante esta investigación.

la transcripción y recreación con elementos tecnológicos los aspectos musicales relevantes que aportan Ricardo Pérez y los músicos de este grupo.

Y finalmente, a través de la experiencia de otros guitarristas que tomaron a Pérez como referente, y la escucha de registros de músicas del norte del país, demostrar que esta sonoridad constituye un elemento de identidad en dicha zona, extrapolándose a otros países cercanos.

Por tanto, gracias al gentil apoyo de su entorno familiar y artístico, se plantean las siguientes preguntas y posibles respuestas: ¿Quién fue Ricardo Pérez Mondaca como músico / *performer*? ¿Cuál fue su relevancia para el medio artístico nacional e internacional en sus años de su ejercicio? ¿Qué elementos musicales se observan en el desarrollo de su carrera? ¿Cuál es su legado musical en generaciones posteriores y de la actualidad?

Sin duda hay un conocimiento parcial de su vida en medios formales, por lo que se hace necesario analizar acuciosamente la información obtenida. No obstante, y ante la ausencia de información mediatizada, la importancia de su recorrido parece ser de suma relevancia para quienes tuvieron acceso a sus registros fonográficos y a sus presentaciones en vivo, especialmente en zonas mineras del norte de Chile e incluso de países vecinos, como Bolivia y Perú, donde hubo notorias acciones para la popularización de Los Fénix de Chuquicamata y de Ricardo Pérez como músico solista.

Esto último abre otra arista de la investigación, en términos de presentar una discusión de identificación cultural y territorial. Por lo que además, a nivel metodológico, fue relevante acudir a Calama y sus alrededores para realizar un trabajo de campo que traspasa el asunto teórico y comprende un ámbito de carácter sensorial que va de la mano con lo climático, lo geográfico y la cultura popular en general de un lugar distante, en pleno desierto de Atacama, alejado

de la capital, en un país donde prima el centralismo, el que estructura la vida de su población.

Se recopilaron investigaciones en forma de tesis, artículos y publicaciones donde se destaca el rol de la guitarra eléctrica en Chile, pasando por géneros como el jazz, el rock, el surf, entre otras corrientes que aquí, en este lugar del mundo, se adaptaron y moldearon a las realidades locales. La biografía de músicos será un aspecto central en esta tesis, por cuanto la época en que se desarrolla el sujeto está documentada en textos que podrían retroalimentar la construcción de un relato sobre la vida de Ricardo Pérez.

“El ejercicio de relatar vidas”: Según Maynard Salomon en *Grove Online*, la biografía es la historia de vida de un individuo, e involucra la totalidad de los fenómenos que afectan o moldean a éste. Se puede resumir en sus actividades y los procesos psicológicos y mentales que el individuo experimenta, además de los productos de su creatividad. Y contando con sus producciones discográficas, notas de prensa y relatos de su entorno, se concluye el resultado de su trayectoria artística que construyó una herencia en cuanto a un lenguaje musical concreto, determinado notoriamente por un “sonotipo”, concepto que se analiza y se desarrolla en este texto.

De allí la importancia de la “marca” que Ricardo Pérez dejó en intérpretes como Eduardo Macuada, guitarrista de Los Vikings 5, sujeto de un estudio anterior que motivó esta investigación, puesto que Pérez constituye gran parte de sus influencias, aspecto que si bien es conocido por los entendidos, no ha sido tratado con detención por diversas posibles razones: el poco interés por una música popular instrumental, asociado a “loailable”, eclipsada por otros fenómenos musicales del siglo XX, la poca difusión en la actualidad de sus fonogramas, entre otras.

Entonces, será relevante poner en valor la figura de este músico en sus dimensiones como *performer*, como educador y en un corto alcance como persona. Se recoge lo planteado por Philip Auslander (2021) en torno a la fragmentación de un artista, sus diferentes facetas y sus cambios de roles a lo largo de su vida³. La importancia de su liderazgo en el grupo Los Fénix, así como también en la escena musical de la década de los 60, 70 y 80, tanto en Chile como en Bolivia y Perú. Estrechamente de la mano con su equipamiento, lo que sugiere un análisis de sus materiales y cómo éstos influyen en dicha “marca” o “sonotipo”. Para finalizar con la observación del ejercicio de adaptación de melodías a la guitarra eléctrica, desde un repertorio clásico y folclórico que Pérez construyó e imprimió en sus discos y en su modo de transmitir sus conocimientos como profesor.

La estructura general de esta tesis va desde lo contextual, en cuanto a lo histórico/territorial y la relación del sujeto de estudio con su entorno musical, hasta lo específico en cuanto al aporte del mismo a una escena musical particular, principalmente en su influencia tanto en intérpretes profesionales como aficionados y estudiantes.

La revisión de contenido bibliográfico de autores de la zona norte de Chile permitió un acercamiento a una realidad, que mirada con la distancia del tiempo, posibilitó conclusiones y reflexiones sobre las posibles ventajas y dificultades que debió enfrentar Ricardo Pérez y sus compañeros de grupo. Asimismo, los relatos tanto de quienes compartieron con él como de otros informantes de esta investigación, fueron relevantes para dar cuenta de la importancia de Pérez en su amplio entorno; su recorrido como músico fue vasto a pesar de verse interrumpido, o más bien dicho redireccionado hacia la pedagogía.

³ AUSLANDER, Philip. *In concert. Performing musical persona*. University of Michigan Press. 2021: 1 – 15.

De todo aquello se hizo una observación, de cada disco, de cada pieza musical importante que hoy aún resuena en las radios de Calama y sus alrededores. De cada sentido y emotivo recuerdo de sus estudiantes. Se trata de un ídolo musical que, sin duda, dejó huella en muchas almas y que, filtrada por mi experiencia como músico e investigador, esta pesquisa busca visibilizar y poner en valor su nombre en el imaginario colectivo de nuestra música y nuestros músicos.

Finalmente, las reflexiones y conclusiones de esta investigación van a la par con mi propia búsqueda musical. Mencionar este aspecto me parece relevante, pues a mi parecer todo intérprete posee una faceta de investigador innata no cultivada, ya desde sus primeras escuchas conscientes en la niñez hasta que se convierte en una suma de sus influencias en la adultez. Me encuentro en aquel proceso todavía, y si bien particularmente Ricardo Pérez no ha constituido en mi manera de interpretar un elemento clave, sí su historia, su perfil como *performer* secundario y su faceta como educador de nuevas generaciones se ha transformado en una ayuda, o una guía si se quiere, complementaria para desarrollar proyectos personales y colaborativos. Por tanto, esta investigación se ha transformado en la bisagra de un proceso importante en mi carrera, esperando que en el futuro se convierta en un aporte para las nuevas generaciones de músicos – investigadores.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO.

Calama y Chuquicamata; antecedentes socio – culturales.

Con los dineros recaudados en estas veladitas caseras, costeaban unas Onces Bailables, agradecimiento a los artistas, con música de “victrola”, siempre en el domingo más próximo. No faltó nunca el chocolate o el buen “Horniman” y los distinguidísimos emparedados de pan batido, con mortadela y queso Chango. Más las gaseosas de la Fábrica Embotelladora de Papayas y Granadinas, que se encontraba al lado sur de la llaretera de la Pulpería uno.

A estas fiestas, había que ir bonito y emperifollado. Armando⁴ y los pequeños artistas se daban, tempranamente, una ducha caliente, en los baños públicos del Lusitania, que quedaba al lado de La Panizo, bajo la vigilancia de la severa doña María Araya, que mantenía a raya a la chiquillada de los Barrios de la Chilex.⁵ ¡Cómo le tiritaban, muestra de respeto, los imberbes!

Zapatos bien lustrados, pantalones con línea como para partir un fósforo, la infaltable camisa blanca, al azulillo, perfumada con agua de colonia, o polvos Harem, que le habían tomado a la mamá. Y la peinada, con jopo, a la brillantina (de vaselina líquida), la que, después de un rato, como producto del calor del cuerpo danzante, comenzaba a correrse, por la

⁴ Personaje pre-adolescente de nombre supuesto que protagoniza junto a otros jóvenes un lapso de 4 años en el campamento minero; argumento de la novela histórica *Chuquicamata por los años 40* del escritor, investigador, artista gráfico, músico y poeta Alejandro Álvarez Vargas.

⁵ Abreviación de Chile Exploration Company, nombre que recibió el yacimiento de Chuquicamata en su inauguración el 18 de mayo de 1915, por la Sociedad Braden Cooper Co. conformada por los hermanos Guggenheim, de origen estadounidense.

frente, hasta los ojos. A las niñas les ocurría lo mismo. Pero nadie reparaba en ese pequeño detalle; para eso estaban los pañuelos; limpiar lo brillante y punto.

Estas inolvidables Onces Bailables comenzaban a las quince horas y, regularmente, finalizaban a las veintidós. Fiestas de sana sociabilidad. A la vista de los padres, los que toleraban, o se hacían los desentendidos; uno que otro “pincheque” que allí se produjese. Algunos de ellos, a la larga, se convirtieron en noviazgos y por qué no, en felices casamientos.

Terminaba la fiesta, justo cuando pasaba el tren con los mineros del turno de once a siete, que piteaba, avisando su asomo, a las veintidós y treinta, los enfiestados salían, un poco como jugando, a esa hora en que siempre hay calma y el cielo estrellado los ponía románticos, mientras miraban caer asteroides, o pequeñas estrellas. Al verlos, los chiquillos, las niñas sobre todo, formulaban un deseo, pues se pensaba que traían suerte: buenaventura, o buenas calificaciones en la Escuela. En tanto otros, con disimulo, se iban corriendo hacia la esquina contraria; más, primaban la algarabía y el juego.

Armando susurraba a su polola, al oído, “casi nos pilló tu mamá, cuando estábamos bailando el ‘Slow en el Balalaica’. Tú sabes que ese tema es tan suave que invita al ‘chic tu chic’, menos mal que disimulé a tiempo”. Esther, muy sonrojada, asentía, aprobando, con la cabeza y una nerviosa sonrisa, mientras apretaba, con ambas manos, el brazo de él.⁶

⁶ Relato extraído del capítulo “Onces Bailables”, ÁLVAREZ VARGAS, Alejandro. *Chuquicamata por los años 40*. Calama: Ediciones Odisea. 2002: 26-27.

Para comenzar este capítulo, quise presentar este relato de Alejandro Álvarez Vargas nacido en Chuquicamata⁷ en 1927 y fallecido en agosto de 2017. Tan solo semanas antes de su deceso tuve la fortuna de conocerlo y cruzar un par de palabras con él. Me vendió tres de sus libros y amablemente me dedicó uno de ellos.

Sus palabras en este extracto dan cuenta de la fotografía de una época en un espacio particular, como es el campamento de Chuquicamata en la década de los 40. Un ejercicio de nostalgia que, sin duda, Alejandro proyectó desde sus apuntes, desde su memoria. El nivel de detalle novelístico plantean en el texto una visión romántica de un pasado vivido en su adolescencia y juventud que constituye el punto de partida de esta contextualización histórico – geográfica.

Dicha visión nostálgica abunda en los relatos de los ex habitantes del campamento, pues éste fue clausurado a mediados del año 2007 por razones de salud pública, asociadas principalmente a la contaminación que provocaba el yacimiento minero, que poco a poco fue aproximando sus residuos a la ciudad. Hoy es una “ciudad fantasma”, visitable solo un par de veces al año cuando se conmemora su inauguración, en mayo, y en diciembre para los días previos a navidad. Congelada en el tiempo se conservan algunos espacios, como la plaza principal, el anfiteatro, los clubes y algunos locales comerciales que se adornan con elementos del pasado para rememorar una imagen perdida. Otros, como barrios residenciales completos, están literalmente hundidos bajo montañas de tierra.

El campamento fue testigo de la formación de varias generaciones de jóvenes quienes, en su mayoría, optaron por el trabajo minero en sus múltiples dimensiones. No obstante, hubo quienes dedicaron su vida a otros oficios, como

⁷ El gentilicio “chuquicamatino” no existe de manera oficial, lo que genera controversia en un sentido de identificación territorial. Quienes nacieron y se criaron en el campamento se autoreconocen como tales, aunque estén inscritos como nacidos en la ciudad de Calama.

Álvarez Vargas quien se vinculó con el arte a partir de la gráfica, para luego desarrollarse como escritor y otras labores asociadas. Inspirado, seguramente, por la vida en pleno desierto y una especial ciudad minera, ha relatado en distintas publicaciones historias de Chuquicamata y sus alrededores, incluyendo narraciones y poemas. Quise citarlo especialmente en su relato de “Onces Bailables”, a propósito del vínculo que tiene con la música, el baile y los protagonistas de esta investigación.

1.1 Orígenes de Calama.

A 20 kilómetros de esta ciudad fantasma, se encuentra Calama, capital de la provincia de El Loa de la Región de Antofagasta. En relación a su pre-historia, el mismo Álvarez Vargas relata:

300 años d.C., los estudios científicos comprueban el florecimiento de la cultura Atacameña, pero que con el paso del tiempo y las invasiones foráneas, se fue perdiendo hasta casi desaparecer, producto de las influencias dominantes. A este florecimiento se le denomina “Complejo cultural de San Pedro de Atacama” [...] Al paso del tiempo en el correr de los siglos, la cultura base de los loínos y atacameños, fue influenciada por la cultura incásica, comenzando el año 1438 hasta el siglo XVI [...] Contra estas invasiones y sobre todo defendiéndose heroicamente de las hordas del inca Huayna Capac, los loínos les combatieron desde los fortines de “El Pucará” de Lasana, que se encuentra a 5 kilómetros al noreste de Chiu Chiu y al costado norte del cañón del “Río Loa”; también, desde el “Pucará de Quito”, que se encuentra en los alrededores de San Pedro de Atacama.⁸

⁸ ÁLVAREZ VARGAS, Alejandro. *Resumen de la historia de Calama*. Calama: Ediciones Odisea. 1988: 7-9.

Al tratarse de una zona clave en cuanto a territorio desértico ubicado entre la cordillera y el mar, el río Loa y sus alrededores albergaron un fuerte intercambio cultural y mercantil. El cobre habría sido explotado dos milenios antes de la invasión incaica, según estudios arqueológicos. Habría sido entonces el mineral siempre un argumento para dominar la zona, ya sea por civilizaciones prehispánicas como por la misma colonia y posteriormente por las repúblicas de Bolivia y Chile.

Y aunque esta investigación trata de un músico que desarrolló su carrera durante la segunda mitad del siglo XX, la relación que existió entre él, la escena musical local y el mineral, es clave. Y no solo el mineral como objeto, sino además como concepto que podremos observar en los títulos de sus discos, por ejemplo.

1.2 Identificación local.

Calama es ocupada por tropas chilenas en 1879 y posteriormente cedida a Chile en el tratado con Bolivia en 1904. El Loa, sus alrededores y pobladores, entonces, son testigos de un cambio cultural a lo largo de los siglos, lo que permite un sentido de identificación local que ha sido transmitido de generación en generación. La pregunta es: ¿Qué tanto se sienten identificados con Chile los loínos? Y también: ¿Qué elementos son visibles hoy en los locales de su propia identidad?. En relación al proceso de hegemonía del Estado – nación forjado en Latinoamérica en los últimos dos siglos, cito lo siguiente:

Situación que refleja la evolución de la mezcla de sociedades que conforman el espacio del Departamento de El Loa, sentirse parte de un Estado que a los grupos foráneos les da la oportunidad de involucrarse principalmente en actividades comerciales y desarrollarse en este supuesto espacio agreste, y a los locales de ser parte de los procesos que promueve el Estado desde el desarrollismo y modernización del liberalismo.

En Calama confluirán los lazos de solidaridad en los grupos a partir de la sociedad que se está gestando, fundamentalmente en las posibilidades de trabajo basadas primeramente en la minería argentífera, luego del salitre, después de la cuprífera, donde la población local representada por el grupo cultural atacameño (que había abrazado durante casi cincuenta años la nacionalidad boliviana), interacciona con terratenientes y hacendados comerciantes bolivianos, chilenos provenientes del sur en busca de oportunidades de trabajo, como también con empresarios extranjeros que ven en estos espacios la posibilidad de desarrollar sus inversiones y junto a extranjeros aventureros de menos recursos que buscan mejorar sus condiciones de vida fundamentalmente en la ejecución de actividades comerciales diversas [...] En la sociedad del Departamento de El Loa, es la reacomodación de sus estructuras locales y su recreación en un nuevo y desconocido espacio territorial para la utilización de una forma de participación ciudadana que se sostiene en las posibilidades que entrega el Estado y en la hegemonía ideológica que los sustenta de una clara idea de modernidad por acceder al progreso que insta el estado chileno en esta zona, asociándolo a una participación de la civilización versus la barbarie.⁹

En el campamento de Chuquicamata convivieron personas de diversos orígenes, tanto locales como norteamericanos, bolivianos y chilenos provenientes de otras ciudades del país. La profesionalización de la minería en la zona con los avances tecnológicos, el apego cultural hacia lo andino de sus habitantes, la llegada y asentamiento de norteamericanos (y por tanto su cultura), generó una especie de nuevo sentido de identificación, que, en la música también se vio reflejado.

⁹ MONDACA ROJAS, Carlos; SEGOVIA BARTOLO, Wilson; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Elizabeth. *Historia y Sociedad del Departamento de El Loa, Calama, una mirada desde los archivos, el municipio y la construcción social del espacio 1879-1950*. Ilustre Municipalidad de Calama. 2011: 32 – 33.

Y si bien la zona norte de Chile está asociada a una serie de instrumentos autóctonos andinos regionales como la zampoña (trova de sikus), la quena, los tamboriles, el charango, entre otros ¹⁰, la música orquestada con instrumentos de origen foráneo fue virtud de la zona por varias décadas. Desde Chuquicamata y Calama se forjaron músicos de toda índole, desde lo “docto”, pasando por lo popular hasta loailable.

1.3 Vida bohemia y música.

Según Álvarez Vargas, a comienzos del siglo XX el auge de las oficinas salitreras dinamizó prácticas que con el tiempo desembocaron en un modo de existencia. Los jóvenes prácticamente no tenían más opción que dedicarse a los oficios asociados a la extracción del mineral, forzados a la adultez incluso, por ejemplo, con la ingesta de alcohol a temprana edad.

En el trayecto entre Antofagasta y Calama habían muchas oficinas salitreras; Puelma, Lastenia, Carmela, María, Aurelia, Celia, José Santos Ossa, entre otras. Relata este autor sobre personajes distintivos como los “Lachos Guapetones”, buenos mozos y buenos para los combos, que andaban de pueblo en pueblo enamorando a las mujeres solteras y casadas, casi siempre buscados por la policía. O como “El Campeón”, aquel que era el mejor para las peleas, quien desafiaba y era desafiado constantemente en torno a apuestas de los trabajadores. Ambos estereotipos asociados a una virilidad que da cuenta de una sociedad por sobre todo violenta y patriarcal.

Al sur de la pampa chilena, comprendida entre Pisagua y Lagunas, las oficinas salitreras próximas a Calama desarrollaron una vida bohemia a partir del intenso trabajo que en gran parte era aliviado por el consumo de alcohol y la

¹⁰ “Museo de Calama: Instrumentos Musicales”. PUMARINO SOTO, Héctor. *El Loa ayer y hoy*. Editorial Universitaria. 1978: 60.

prostitución. Los oficios más comunes eran los de mecánicos de banco en la maestranza, carboneros, maestros en tronadura, chancadores, conductores de carreta, herreros, fresadores, cepilleros, sastres, entre otros oficios.¹¹

Más adelante, en las tres primeras décadas del siglo XX, se produjo la transición entre la minería del salitre y la cuprífera, no obstante las dinámicas de la cultura bohemia local hasta el día de hoy constituyen una tradición, sin duda en diversos grados y afectadas por la evolución de estos espacios.

La bohemia Calameña comenzó en Punta de Rieles¹² por rotos chilenos, gente guapa y bravía que con sus exigencias mantuvieron estas dinámicas en ese enclave, y que más tarde tuvo que trasladarse a Calama. Dicho pueblo fue ocupado por los primeros pobladores de Chuquicamata, ya en el siglo XIX.¹³

Para 1915 los primeros campamentos habitacionales al pie de la mina, los 300; 400; 500; 700; La Pulpería Uno; Los Tipos “C”; El Hospital; Cuartel de Carabineros, El Americano; Hogares de Los Jefes Gringos; habían sido construidos por la Chile Copper Cía.¹⁴

“Punta”, como se le conocía coloquialmente al lugar ubicado a 4 kilómetros de los campamentos mencionados, se había convertido en un espacio para el ocio de distinto calibre, desde lo distendido a lo más vulgar:

¹¹ <https://www.albumdesierto.cl/glosario.htm>

¹² Punta de Rieles es un antiguo caserío de Chuquicamata, que nació junto al ferrocarril. En efecto, en 1886 el tren llegó cerca de Calama y allí quedaron los rieles en forma de puntas. De ahí su nombre. Información extraída de <https://puntaderieles.wordpress.com/>

¹³ <https://www.mch.cl/reportajes/los-primeros-pasos-de-chuquicamata/#>

¹⁴ ÁLVAREZ VARGAS, Alejandro. *Narraciones desde las salitreras y los pueblos de El Loa, más un racimo de poemas*. Ediciones Odisea. 2013: 15.

*La masa trabajadora de esa época y también los gringos eran bebedores, mujeriegos, tahúres, peleadores y merodeaban muchos facinerosos, ladrones, asesinos, cafiches y lachos guapetones.*¹⁵

Calama para esa época, 1915, era un pueblito agrícola de maíz y alfalfa, a la ladera del río Loa. La vida bohemia, que Álvarez Vargas precisó como “bacanal”, se forjó en Punta de Rieles a razón de la entretención de los trabajadores de la minería. Allí, además de ser un terreno de cultivo del comercio sexual y el consumo excesivo de alcohol, se forjó una suerte de dinámica nocturna que luego se trasladó en la década de 1920 a Calama, luego de que Punta de Rieles se tornara en un lugar peligroso con abundante delincuencia. El pueblo apéndice de Chuquicamata fue finalmente tapado por los rípios del lado suroeste allá por el año 1935.

*Calama se prestó para el crecimiento de la bohemia y fueron apareciendo muchas salas de cerveza donde siempre atendían lindas mozuelas que decentemente se podía bailar con ellas (garzonas), con atención hasta altas horas de la noche: La Jerezana; La Posada; La Coquimbana; Las Delicias; La Giralda; La Sonia; La Sirena; El Rosedal; El Sunray; El Viejo Rincón; La Boite Las Americanas; y como Quinta de Recreo: La Terraza Municipal; La Piscina Municipal; estos dos últimos establecimientos se encargaron de recibir masivamente a la ciudadanía en noches de sábados y domingos en sus locales aptos para bailar y consumir bebidas.*¹⁶

La gran piscina municipal fue un importante espacio por donde pasaron grandes orquestas tanto internacionales como nacionales; desde la del cubano Isidro Benítez hasta La Huambaly, Los Peniques, Ritmo y Juventud y los locales Los Metrónomos de Jhony Álvarez. En sus primeros años la bohemia se desarrolló en la periferia, pero al paso del tiempo se trasladó al centro de la ciudad, siendo

¹⁵ ÁLVAREZ VARGAS, 2013: 15.

¹⁶ Ibid: 16.

de fácil acceso para los habitantes locales. Asimismo, los chuquicamatinos tuvieron que bajar a Calama en búsqueda de la entretención y al mismo tiempo se fueron instalando restaurantes, hoteles y quintas de recreo, espacios de corte más diurno, conviviendo con los establecimientos nocturnos de señoritas, cuenta Álvarez Vargas. Para la década de los 50 los ritmos foráneos se tomaron parte de estos espacios para fomentar la vida cultural:

*Fueron los tiempos del charlestón, la polka, la mazurca, el vals, el fox-trot, la rumba, el paso doble, el swing, la marchiña, la samba brasileira, el tango, el boggie boggie, el bolero y el mambo [...] Hasta los años de 1960, la bohemia calameña disfrutó de su mejor esplendor en que tuvo su participación el crecimiento de la población chuquicamatina [...] Pasaron también a ser parte de la bohemia calameña los bailes de amanecida todos los sábados y domingos, más las vísperas y los días feriados que amasaban miles de personas, bailando música internacional y folklor en “El Club Chuqui”. Otro tanto de gente en “La Posada”, Auditorio, 1ª Compañía de Bomberos, Club Social de Calama, en Chuquicamata “La Fonda Quirantes”, “Social Club”, “Club de Empleados”, el bailar se decía en esa época, era la mejor terapia para relajar el sistema nervioso (hoy stress), en todo caso la variedad de pasos que se practicaban en cada ritmo era un tónico para el sistema psíquico logrado en esas grandes pistas bohemias, que dejaron marcadas para siempre en sus existencias, los lapsos gratos e ingratos que experimentaron esas jornadas de trasnochadores que a medida que va pasando el tiempo, se van alejando de la atracción nocturna, se van olvidando lo que en días pasados les hacía temblar de alegría [...] No podemos soslayar su presencia, en la bohemia calameña solo han cambiado los nombres de los lugares y actores, pero su existencia prudentemente se conserva y del pasado sus prácticas y recuerdos trasuntan las generaciones.*¹⁷

¹⁷ Ibid: 18.

El campamento o ciudad de Chuquicamata, como ya vimos, se pobló de obreros, empleados, norteamericanos y sus respectivas familias. Cada uno de estos grupos tuvo espacios determinados de entretención, tanto en lo deportivo como en lo artístico. Aun así, para la década de los 50 ya se observaban los beneficios culturales que esta tierra obtenía por tratarse de un foco de recursos en Chile, lo que aunaba a sus habitantes en cuanto a los acontecimientos culturales que allí se daban lugar:

*El norte de Chile por estos años cobrará importancia en cuanto a la calidad y cantidad de espectáculos. Diversas compañías están llegando a la ciudad y sus obras están quedando en la memoria colectiva de la población. Las obras de teatro, las películas, los cantantes y shows de bandas musicales son anunciadas por medio de los periódicos de circulación local.*¹⁸

Por consiguiente, la mirada hacia los espacios de actividad y los músicos que allí rondaron, se hace necesaria para continuar revisando y contextualizando el inicio de estos agentes culturales.

1.4 Espacios de actividad socio – cultural.

Antes de abordar los datos recogidos relacionados al músico Ricardo Pérez y su grupo los Fénix, algunos de los espacios más relevantes donde se hizo vida social y se difundió la cultura en Chuquicamata son (ordenados por año de aparición):

- Chilex Club.

Inaugurado en diciembre de 1919, fue pensado como centro de reuniones y esparcimiento para jefes y funcionarios de escala superior, donde además se recibían y atendían visitantes que concurrían al mineral por razones industriales,

¹⁸ MONDACA, SEGOVIA Y SÁNCHEZ. 2011: 365.

especialmente extranjeros. Contaba con diversas canchas, salones y piscina.¹⁹ Respecto a la actividad musical, el locutor y ex gerente de Radio Calama (fundada en 1954), Juan Zebra, declara que por el Chilex Club pasaron populares artistas en la década de los 60, como Danny Chilean, José Alfredo Fuentes y grupos de músicaailable.²⁰

- Club Chuqui.

Conocido como el primer estadio techado de Sudamérica, con una capacidad para 3.000 personas, el Club Chuqui se inauguró el 21 de mayo de 1926. Allí se realizaron campeonatos nacionales de boxeo y baloncesto.²¹ Está ubicado al costado de la plaza principal, que fue conocida como la gran explanada del campamento. También allí se realizaban veladas culturales, espectáculos teatrales y shows de las extensiones culturales de los sindicatos. Se exponían conferencias y cada mes se organizaba un gran baile popular con orquestas invitadas, principalmente locales.²²

- Teatro Chile.

Principal teatro de la ciudad, fue inaugurado en 1943. Construido con materiales de primera calidad, fue considerado como el mejor de la zona norte de Chile. Edificio de arquitectura moderna, de hormigón armado, desarrollado en una época donde se construyeron grandes salas de cine y que en su tiempo fue el

¹⁹ PUMARINO SOTO. 1978: 220.

²⁰ Juan Zebra, locutor de Radio Calama. Actualmente maneja un kiosko afuera de lo que habría sido la sede principal de la Radio. En el lugar, una especie de oficina, se encuentra un gran archivo de música, con incluso algunos discos sellados. Hoy es una bodega. Entrevista realizada en Calama el 25 de julio de 2017.

²¹ PUMARINO SOTO. 1978: 223.

²² ÁLVAREZ VARGAS. 2002: 49.

edificio de mayor altura de Chuquicamata. Su capacidad fue para 1.840 personas; 400 en platea baja, 240 en platea alta, 300 en anfiteatro y 900 en galería, con un gran hall de acceso.²³

Teatro conocido por sus programaciones de películas. Allí se exhibían las “actualidades” fílmicas que se proyectaban en Santiago, las que son llevadas a corto plazo a Chuquicamata. Cabe destacar también la existencia del Teatro Variedades, espacio que también funcionaba como cine pero no estaba tan bien acondicionado como el Teatro Chile.²⁴

Por el Teatro Chile pasaron también orquestas de *swing*, que interpretarían repertorio de Glenn Miller, Benny Goodman, Harry James y Gene Krupa. Los jóvenes locales no se perderían estos espectáculos, especialmente los integrantes de los Infantiles Rítmicos de la Escuela N°3, que data desde el año 1956 a 1959.²⁵

- Club Social de Empleados.

Centro de orden social de los empleados en general del mineral. Contaba con amplios salones para reuniones y fiestas. Dotado de canchas de palitroques, mesas de billar y otras dependencias para entretenimientos.²⁶ Data del año 1947. Posteriormente se trasladó a Calama, en el camino que une la ciudad con San Pedro de Atacama. Según Héctor Gallardo, director de Radio El Loa,

²³ TORO CORTÉS, Carolina y GALEANO IBACETA, Claudio. *Teatros en los campamentos mineros del norte de Chile*. Artículo publicado en la memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas, Estudios Sociales ICA'18. Ediciones Universidad de Salamanca. 2018: 16.

²⁴ PUMARINO SOTO. 1978: 224.

²⁵ ÁLVAREZ VARGAS. 2002: 31.

²⁶ PUMARINO SOTO. 1978: 221

existiría una grabación del grupo Los Fénix en el Club Social de Empleados, registro al que esta investigación no tuvo acceso.²⁷

- Auditorio Sindical (Teatro Auditorium).

Con capacidad de 2.200 butacas, ubicado a un costado de la plaza principal se encuentra este edificio resultado de la sindicalización que comenzó en la década de 1930. Albergó a los sindicatos N°1 y N°2 de trabajadores de la división. Este espacio fue inaugurado el 7 de noviembre de 1959 y allí se presentaban espectáculos de teatro, conciertos, veladas artísticas, licenciaturas, entre otras actividades. De una amplia entrada de acceso y salón de descanso, el auditorio tiene una evidente influencia de arquitectura moderna brasileña. Cuenta con un escenario grande, camarines, instalaciones técnicas para tramoyas y un foso para 25 músicos.²⁸

- Club Obrero.

Moderno y cómodo edificio ubicado en el sector poblacional del mineral. Es, de los tres clubes sociales de Chuquicamata, el mejor en cuanto a construcción y condiciones interiores. Aquí se centraba la vida social de los trabajadores, sus familias y amistades. Se desarrollaron en él actividades de orden artístico, cultural y musical.²⁹ Inaugurado el 17 de abril de 1967, entre otros números

²⁷ Héctor Gallardo, director de Radio El Loa. Su padre fue uno de los fundadores de esta emisora que antiguamente se ubicaba en Chuquicamata. Entrevista realizada en Calama el 24 de julio de 2017.

²⁸ PUMARINO SOTO. 1978: 224 – 225.

²⁹ Ibid: 222.

artísticos, por el grupo Los Fénix quienes ya gozaban de cierta popularidad en esa época.³⁰

- Estadio Techado de Calama.

Uno de los principales escenarios que dio vida a espectáculos musicales fue el estadio techado de Calama. Allí, en la década de los 60 y posteriores, se presentaron artistas connotados como el cantante argentino Sandro³¹, y el “Show 0007” producido por el guitarrista Óscar Arriagada y que convocaba a diversos artistas de la Nueva Ola.³² Finalmente, es en este lugar donde Los Fénix se presentaron para fines del año 1969 recibiendo a su público debido al éxito obtenido en sus álbumes publicados por RCA VICTOR.³³ El detalle de la trayectoria discográfica del grupo se verá más adelante.

³⁰ Dato recogido del relato de Rubén “Oso” Sapiaín, segundo guitarrista de Los Fénix, y Nelson Pérez, bajista de la agrupación. Ambos fueron entrevistados para esta investigación, en Calama el 25 de julio de 2017.

³¹ *Tertulia Temática: “Identidad socio – musical de los 70”*. 2016: 14.

³² ARRIAGADA, Óscar. *Cabras, minas... ¡Y música!* Editorial SCD (Colección Nuestros Músicos) 2016: 107.

³³ Dato y fotografía obtenida del archivo personal de Javier Jorquera, tecladista del grupo Los Fenix y actual músico de La Sonora de Tommy Rey. Entrevista realizada el 15 de abril de 2021.



Los Fénix de Chuquicamata en el Estadio Techado de Calama, fines del año 1969. Archivo de Javier Jorquera.

El orden de aparición de estos espacios en el tiempo, da cuenta de una gradualidad en la apertura y permisividad a la vida social hacia las clases trabajadoras de la mina. Para los años 60 los procesos sociales vinculados a la revolución de la juventud, a nivel mundial pero especialmente en Chile, no serían ajenos a Chuquicamata. Esto se vería reflejado especialmente en las manifestaciones artísticas, como se menciona en el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile 1950 – 1970*:

[...] los años sesenta – con su enorme complejidad, que ni remotamente se pretende aquí resumir – recibieron como herencia de los años cuarenta y cincuenta procesos de definición de nuevos actores sociales que, en todo el mundo, harían sentir sus voces y demandas con creciente intensidad. Entre éstos, destacan los pueblos sometidos por largo tiempo a la

*dominación colonial, como los africanos; las mujeres, que conquistaron nuevos espacios de libertad, tareas, derechos y reconocimiento en el mundo moderno; y los jóvenes, quizá el grupo más emblemático de esa época.*³⁴

En relación a los espacios y sus respectivos públicos, Juan Zebra declaró: *Hubo un divisionismo. Igual que el empleado con el obrero. Por eso que en Chuquicamata está el Club Obrero y el Club de Empleados. Los empleados tenían mejores regalías, mejores garantías. Pero al final hubo un tiempo donde todos ganaban harta plata. El obrero ganaba plata, por muy obrero que fuera.*³⁵

La corporación de Cultura y Turismo de Calama, el 13 de julio de 2016, realizó una actividad titulada como *TERTULIA TEMÁTICA, Identidad socio – musical de los 70*, donde participaron funcionarios de la corporación y tertulianos de la Biblioteca Central Tomás Paniri, ubicada en el centro de Calama. De allí se levantó un documento que fue facilitado a esta investigación por sus bibliotecarios.

En este documento se nombran otros espacios donde se desarrollaron espectáculos musicales en Chuquicamata, además de los ya mencionados: La Rayuela, La Carpintería, El Tango Llampo (de Tito Álvarez), El Rancho Améstica, El Rancho Aconcagua, El Rancho Quirantes, Hotel El Cobre, El Carrera, Hotel Washington, El Club de Tiro al Blanco y la Cámara de Comercio.

³⁶

³⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Óscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Ediciones Universidad Católica de Chile. 2009: 34.

³⁵ Entrevista a Juan Zebra.

³⁶ Tertulianos y funcionarios, dirigida por Edilia Thompson, directora de la biblioteca Tomás Paniri. *Tertulia Temática: “Identidad socio – musical de los 70”*. Corporación municipal de Cultura y Turismo de Calama. 13 de julio de 2016.

A continuación, algunos de los músicos, compositores e intérpretes de música popular que nacieron en estas tierras nortinas, o bien tuvieron especial importancia en ella. Comprenderá desde principio de los años 40 hasta fines de la década de los 60, esta última donde Los Fénix desarrollaron su carrera, plasmada en la grabación de sus discos y sus presentaciones en diversos lugares de Chile y el extranjero.

1.5 Músicos locales.

La Escuela de Hombres N° 3 desde fines de los años 40 formó jóvenes músicos en torno a la agrupación Los Infantiles Rítmicos, que luego en los años 50 se hicieron llamar Orquesta Infantil América.³⁷ Testigos de la oferta musical que se brindó en Chuquicamata, gracias al flujo de espectáculos financiado por los norteamericanos, estos jóvenes se presentaron en variadas ocasiones en el Club Chuqui, en fiestas de sindicatos, sedes de partidos políticos, clubes deportivos y paseos institucionales al Río Loa. En sus inicios interpretaban instrumentos como el banjo, la mandolina, la guitarra y la batería. Con el tiempo sumarían trompeta, clarinete, saxofón, guitarra eléctrica y bajo eléctrico.

Contemporáneamente a estos jóvenes, se presentaron en Chuquicamata y Calama orquestas como la de Blue Serenaders de formato *jazz – swing* que hacían música de preferencia norteamericana, la Orquesta Choche Merida quienes interpretaban *swing*, música tropical y típica argentina, y que además fueron populares en otras ciudades del norte. Los antofagastinos de la Orquesta Juanito Pollanco que a menudo visitaron las ciudades mineras, y quienes además irrumpieron con su repertorio bolerístico. Los Hermanos Cabrera, graduados de la Escuela N° 3, quienes se aventuraron a viajar a Santiago y fueron influenciados por el *hot jazz* francés.

³⁷ Esta escuela fue administrada en sus inicios por estadounidenses. En 1954 pasó a llamarse “Escuela América” y luego en 1978 se fusionaron con otros establecimientos para llamarse Liceo América B-10.

En la década de los 40, desde Mejillones a Chuquicamata llega un virtuoso joven violinista que luego abrazaría el saxofón; Enrique “Kiko” Aldana. Sería el precursor de su propia orquesta, los que amenizaron los grandes bailes en el Club Chuqui, junto a músicos profesionales locales y antofagastinos. Su talento lo transformó en un gran improvisador de *jazz* lo que posteriormente lo llevó a integrar la destacada Orquesta Huambaly, que data de mediados de los 50 ³⁸. El lugar de director y líder de orquesta fue tomado por el músico trompetista loíno Juan Álvarez que posteriormente formaría la recordada orquesta local Los Metrónomos de Jhony Álvarez quienes interpretaban pulcramente la música *jazz* de Benny Goodman, Tommy Dorsey, Dizzy Gillespie, Charlie Parker y Paul Desmond, retroalimentó el interés por la música instrumental de los jóvenes chuquicamatinos. Fueron embajadores musicales de la provincia de El Loa, quienes compartieron escenario además con las grandes orquestas nacionales de aquella época como Los Swing King, Huambaly, Ritmo y Juventud, Ensueño Tropical, Cubanacan, entre otras. Nacieron en pleno auge del mambo, dominado por el repertorio de Osmán Pérez Prado.

En la década de los 50 el baterista Aníbal Monterrey forma la Orquesta Juventud y Armonía. Provenía de la banda orquesta Chilex y contó entre sus filas a destacados músicos como Carlos Orquera, Humberto Robles, Luchito Damas, entre otros. Sus presentaciones eran complementadas con performances de travestismo cantado e imitaciones del folclore de Nueva Orleans y Misisipi, lo que provocó que tuvieran un gran número de fans en la ciudad minera. Integró sus filas el, en ese momento, joven guitarrista Ricardo Pérez Mondaca, siendo ésta una de sus primeras incursiones musicales serias. ³⁹

³⁸ GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROOLE. 2009: 581.

³⁹ ÁLVAREZ VARGAS. 2013: 28 – 35.



Tercero de izquierda a derecha, Ricardo Pérez Mondaca, mediados de la década de 1950.

Archivo de Ricardo Pérez Castillo.

La música tropical se apoderaba de la escena musical orquestada para la década de los 60 y los músicos chuquicamatinos no estuvieron ajenos a la corriente. Ejemplo de aquello fueron la “Sonora Mate Junior” y la “Orquesta Mazorquera”. Recién para 1963, según cuenta Álvarez Vargas, fueron emergiendo con fuerza grupos electrónicos en la provincia de El Loa. Ricardo Pérez Mondaca, quien se formó académicamente en el Conservatorio de Lima en Perú ⁴⁰, sería el representante más importante de la música electrificada de Chuquicamata de esta década y posteriores, con sus compañeros del grupo Los Fénix. Su historia se revisará en detalle en el segundo capítulo de esta tesis.

Otras agrupaciones destacadas de la época fueron Los Fender, que tuvieron una carrera aproximada de 3 años. Por otra parte, Los Copperson's irrumpieron con un estilo instrumental similar al del grupo de Valparaíso Los Blue Splendor con la inclusión de dos saxos tenores en sus filas. El baterista de este grupo, que comparte nombre y apellido con el guitarrista de Los Fénix, don Ricardo Pérez Castillo, aportó importantes datos a esta investigación. Uno que concierne

⁴⁰ GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROOLE. 2009: 682.

a su grupo es la grabación en el sello “FENIX” de un EP, bajo el alero de RCA VICTOR en la capital. Ricardo Pérez Mondaca “apadrinó” a éste y otros grupos del norte para que fueran tomados en cuenta por el sello capitalino, logrando registrar su música a pesar de la distancia y las dificultades asociadas. Los Copperson’s fueron durante un tiempo número fijo de las presentaciones de Los Fénix en el Norte, junto a otros grupos como Fórmula 5 y Norte 6 (de María Elena).⁴¹



Los Copperson's, 1970. Archivo de Ricardo Pérez Castillo.

Otros grupos que actuaron en la zona durante las décadas de los 60 y 70, mencionados en el Tertulia Temática antes citada, son:

Los Catedráticos (Arica), Luz Marina (Iquique), Nilson Godoy (Calama), Paola Sola (Calama), Gladis Lione (Antofagasta), Los González con Maruja y Campos (Iquique), Los Reiforten (María Elena), Los Chacres (Arica), Sander Medio (Iquique), Ternac (Arica), Antonio Sabbat (Iquique), Osvaldo Madera (Arica), Luciana Galleguilos (Antofagasta), Fernando Gutiérrez (María Elena),

⁴¹ Datos aportados por Ricardo Pérez Castillo, músico de Chuquicamata que formó parte de diversas agrupaciones. Entrevista realizada en Calama el 24 de julio de 2017.

Juan Alfredo (Iquique), Voces del Tamarugal (Iquique), Los Bingos (Iquique), Los Cuarres (Copiapó), Danny Chilean (Antofagasta), Rafael Peralta (Antofagasta), Juan Carlos Gil (Antofagasta), Música Brother (Iquique), Los Grumper (Antofagasta), Los Niu Diamond (Iquique), Los Dasch (Antofagasta), Los Golpes (Tocopilla) y Jarri Show (Arica).⁴²

Enfatizando la premisa de la poca información disponible de manera escrita sobre Ricardo Pérez Mondaca, el próximo capítulo trata de reconstruir la historia del músico en torno a relatos de familiares, colegas y estudiantes que aportaron a este trabajo. En orden cronológico se presenta la antesala a la creación del grupo que lo llevó a la fama nacional.

⁴² *Tertulia Temática: "Identidad socio – musical de los 70"*. 2016: 14.

CAPÍTULO 2

RICARDO PÉREZ MONDACA

Referencias y trayectoria temprana del músico.

Ricardo Pérez Mondaca nació el 29 de mayo de 1939 en Chuquicamata, según indica su currículum, documento entregado por su hijo Roni Pérez a esta investigación. No obstante, según el relato de este último, su padre habría nacido en una ruca en el valle de Lasana, pequeño poblado ubicado a unos 40 kilómetros al noreste de Calama.⁴³ Su temprano desarrollo como músico se evidencia esencialmente en el relato de su hijo, complementándolo con datos recogidos en entrevistas con músicos y amigos que lo vieron crecer.

2.1 Origen; El Valle de Lasana.

Emplazado en el cañón del río Loa, en medio del desierto, se ubica el valle de Lasana, epicentro de sangrientas batallas de resistencia atacameña al arrollador avance de los quechuas.⁴⁴ El pucará de Lasana, principal atracción turística en la actualidad, es monumento nacional, cuya construcción data aproximadamente del año 400 d.C. Allí hay un guía y un pequeño museo con objetos de carácter arqueológico e histórico.

Las rucas que menciona Roni, son cuevas u orificios ubicadas en la laderas de las quebradas desérticas del sector. Estas laderas se observan desde la ruta que recorre el valle de origen milenario, donde se practica tanto la agricultura (maíz, acelgas, cebollín, lechugas, zanahorias, betarragas) y la ganadería camélida y ovina.

⁴³ Currículum de su trayectoria artística, otorgado por Roni Pérez en la entrevista realizada en La Serena, el 23 de septiembre de 2017.

⁴⁴ PUMARINO SOTO. 1978: 129.

“En Lasana, los Pérez son todos familiares”, declaró Roni. Su abuelo, padre de Ricardo Pérez, se fue de Lasana a vivir a Chuquicamata. Ricardo Pérez pasó su niñez en el campamento minero y de ahí viene su historia inicial con la música. Por tanto a partir de este dato, se infiere que Ricardo Pérez en su niñez habría sido espectador de los espectáculos de música orquestada de origen norteamericana que se ofrecían en el mineral, algo que seguro condicionaría sus gustos musicales de ahí en adelante.

2.2. La guitarra a temprana edad.

El primer contacto que tuvo Ricardo Pérez con la música fue a través de sus hermanos mayores, uno de ellos Domingo Pérez, conocido como “Chumingo”, quien le enseñó sus primeros acordes a los 6 o 7 años. “Sus hermanos mayores tocaban boleros y eran medios ‘curahüillas’” – recuerda Roni, además de comentar que la madre de Ricardo le prohibía tocar guitarra por la asociación que esta tenía con la juerga, no obstante, a medida que fue creciendo y desarrollando sus habilidades musicales su opinión cambió: “Ella al comienzo evitó que mi padre se metiera en la música, pero cuando le vio talento lo empezó a encauzar a tomar en serio la música. Entonces mi ‘taita’ siempre me cuenta que mi abuela fue clave. Por ejemplo le decía que tenía que ser estudioso, que tenía que tomar la música con seriedad”. Otro dato obtenido, es que su madre y su padre también habrían sido aficionados a la guitarra.⁴⁵

“Le escondían la guitarra en la casa, su madre se la escondía”, relata Roni, quien además relaciona esta historia con su propio nombre: “Me contó que

⁴⁵ Información recogida de *La explosión de Los Fénix*, crónica del periodista Bryan Saavedra publicada en la revista *Bush in Action* el 29 de julio de 2019. Específicamente del relato de Héctor Pérez, hermano menor de Ricardo Pérez con quien comenzó la aventura del grupo Los Fénix. <http://bushinaction.cl/?p=785>

cuando le escondían la guitarra, había un caballero que se llamaba Roni que le prestaba una guitarra para que ensayara, y que finalmente se la regaló. Cuando se supone que mi papá iba a salir a jugar, iba a la casa de este viejo a tocar guitarra”.

Si bien tuvo problemas familiares por dedicarse a la música y no a la minería, para mediados de los años 50 Pérez ya parecía ser un talento conocido en Chuquicamata y sus alrededores, razón que le permitió participar de agrupaciones de relevancia como la anteriormente mencionada Orquesta Juventud y Armonía. De allí daría el primer gran paso para migrar a la capital. A los 16-17 años partió de Chuquicamata a Santiago con una compañía de artistas de espectáculos (músicos, bailarinas, vedettes, etc.) – “Una de las cosas que le gustaba era mostrarse en los camarines, como una manera de conseguir trabajo. Así le daban trabajo” – declara Roni. “No le avisó a nadie, ni a su padre, porque sino no lo iban a dejar. Fue todo un tema el de la compañía, lloraba todos los días echando de menos a su madre. Chuquicamata era un pueblo chico, entonces irse a Santiago era impactante y no fácil de llevar”.

2.3 Los Lyons.

En su primer alejamiento, de su ciudad natal hacia la capital, Pérez conoció a músicos que más adelante, en la década de los 60, alcanzarían notoria popularidad. Formó parte de Los Lyons, grupo precursor de La Nueva Ola en Chile y por donde pasaron destacados músicos como Peter Rock, el argentino Palito Ortega (que actuaba con el nombre de Nery Nelson), Franz Benko, René Arangua, Jorge Pedreros, Toly Ramírez, Tommy D’Angelo, el famoso cantante Luis Dimas, entre otros.⁴⁶ No grabaron discos pero sí tuvieron presentaciones en el Teatro Caupolicán y de manera regular tocaban en Radio del Pacífico.⁴⁷

⁴⁶ Dato recogido del sitio web <https://www.musicapopular.cl/grupo/los-lyons/>

⁴⁷ GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROOLE. 2009: 628.

En una entrevista al diario El Mercurio de Calama Ricardo Pérez declaró: “Recuerdo que una vez en Radio del Pacífico me presentaron a Jorge Pedreros, quien tenía un grupo bastante malo, me conocieron y se entusiasmaron, y formamos un grupo con música de moda para esos años”.⁴⁸ Si bien en esta entrevista Pérez no menciona a Los Lyons, es probable que se refiriera a ellos por la vinculación que allí tenía con Jorge Pedreros, músico, actor y comediante. En otra oportunidad para un diario local a fines de los años 90 y principios de los 2000 comentó: “Con Jorge Pedreros hacíamos arreglos para ‘Los Lyons’ que tenía como vocalistas a Luis Dimas y Tommy D’Angelo”.

Tres de sus integrantes serían base para la formación de Los Twisters, posteriormente conocidos como Luis Dimas y sus Twisters. Dimas para Pérez sería un contacto que cobraría relevancia años más tarde, en especial para la vinculación de Los Fénix con los medios de comunicación. Algo que veremos más adelante.

2.4 Trío Los Nortinos y su relación con el requinto.

Según su currículum, de 1958 a 1961 fue parte de Los Nortinos⁴⁹, quienes en formato trío al estilo de los mexicanos Los Panchos tocaban y cantaban boleros, algo muy en boga desde la década de los 50 con la visita del trío a Chile⁵⁰. Los Nortinos provenían de la oficina salitrera Victoria⁵¹, ubicada a 115 kilómetros al sur este de Iquique. Según Rubén Sapiaín, con ellos tuvo presentaciones en Lima, por lo que es probable que Ricardo Pérez realizara sus primeros viajes a la capital peruana junto a este trío.

⁴⁸ Diario El Mercurio de Calama, 1 de julio de 2007. https://www.mercuriocalama.cl/prontus4_notas/site/artic/20070701/pags/20070701095526.html

⁴⁹ Currículum de Ricardo Pérez M.

⁵⁰ Ver GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROOLE. 2009: 527.

⁵¹ Entrevista a Rubén Sapiaín. Julio de 2017.

Otro importante dato, que condicionaría su manera de ejecutar en el futuro un instrumento como la guitarra eléctrica, es que en este grupo él tocaba el requinto:

*Él estuvo en un grupo antes que se llamaban Los Nortinos, y él tocaba requinto ahí. Era un excelente músico de requinto, así que de ahí cuando pasó a tocar la guitarra eléctrica y lo hizo cómo lo hizo, fue una maravilla. Lo mismo de acá de Santiago, tú debes haber escuchado de Óscar Arriagada, también era “requintero” como le decíamos nosotros. Se pasó a la guitarra eléctrica y ahí hizo lo que hizo.*⁵²

Como señala el guitarrista y musicólogo Mauricio Valdebenito en *Con guitarra es otra cosa*, la inclusión del requinto corresponde a una variante que se dio en Chile y Sudamérica, para enriquecer la interpretación del repertorio de estos tríos melódicos.⁵³ Ricardo Pérez tuvo una afinidad por este instrumento, influenciado especialmente por Gilberto Puente, requintista de Los Tres Reyes, trío también de origen mexicano. Roni cuenta que si bien la guitarra eléctrica fue su instrumento predilecto, existía un aspecto técnico que provenía del requinto y de este intérprete en particular:

*A mi me hablaba de la pasión de Jimi Hendrix, pero no de su música. Yo creo que el referente más importante que él tuvo fue el de Los Tres Reyes (Gilberto Puente). Lo particular de él ... si hay que hablar de un referente es él. Quizás la música no es tan parecida, pero en cuanto a técnica a alcanzar ese era el referente. Hay unos temas que mi “taita” se los sabía igual.*⁵⁴

⁵² Entrevista a Javier Jorquera. Abril de 2021.

⁵³ VALDEBENITO. 2019: 84

⁵⁴ Entrevista a Roni Pérez. Septiembre de 2017.

Si bien no hay exactitud en cuanto a las fechas de los hechos inmediatamente posteriores a su estadía en Los Nortinos, lo cierto es que a su vuelta a Chile pavimentaría el camino para la fundación del grupo Los Fénix, ya para mediados de la década de los 60. El siguiente capítulo de esta tesis aborda el proceso fundacional y de desarrollo del grupo que lideró Pérez.

2.5 Estudios en Lima.

*[...] Junto con el show que realizan arriba de un escenario se destaca la calidad de solista en guitarra electrónica de su director Ricardo Pérez, que durante cinco años estudió el instrumento en Lima, país que lo bautizó como el mago de la guitarra.*⁵⁵

A pesar de que en este número de la revista El Musiquero se plantea una temporalidad respecto a los estudios de Pérez en Perú, su formación académica sigue siendo una incógnita de esta investigación, y que, de hecho, era uno de los puntos más importantes de abordar en la frustrada entrevista a Pérez. Por una parte, no sabemos si estudió de manera esporádica al mismo tiempo que viajó con Los Nortinos a la capital peruana, o bien se instaló allí a dedicarse al estudio como un objetivo primordial, como lo haría cualquier estudiante formal de música. No obstante, varios relatos recogidos por esta investigación dan cuenta del paso de Pérez por el Conservatorio de Lima, partiendo por el de él mismo para un reportaje de la prensa calameña a fines de los años 90, con una temporalidad muy distinta, por lo demás:

[...] Luego “Los Nortinos” se interesaron en mi destreza para tocar la guitarra y me llevaron al Perú en gira. En ese país estudié tres meses en

⁵⁵ Reportaje sobre Los Fénix en revista El Musiquero, sección *Las Preguntas Indiscretas: Los Fénix, ídolos en el norte, Perú y Bolivia. Venden cualquier cantidad de discos en RCA, su meta es conquistar Santiago*. El Musiquero, 119, [8]/1970: 24.

*un conservatorio. La enseñanza era muy lenta y retorné a Chile donde prácticamente estudié música, acordes y muchas otras cosas a través de los libros.*⁵⁶

*Ricardo Pérez estudió allá (en Lima). En un conservatorio en Perú a mediados de los 60.*⁵⁷

*Él estuvo mucho tiempo en el Perú y según me contaba estudió en el Conservatorio. Yo no sé si tomó todas las materias, no sé si tomó algunas materias, esa información no la tengo.*⁵⁸

*Es que siempre estudiaba, siempre estudió. Eso le favoreció mucho para lo que él hacía. De hecho también él hacía los teclados [...] Hacía voces, siempre preocupado del prestigio de su grupo, que lo supo mantener hasta el final. De Perú trajo una buena escuela, porque podía tocar conciertos en los bailes con el mismo estilo, con el mismo gusto, nada más que diferenciando la música. De hecho grabó “Czardas de Monti” al ritmo de él, “Danza Húngara Nº 5”, “Dos Guitarras”, hizo varios temas. Que son temas clásicos, pero él los llevo a un ritmo semi popular.*⁵⁹

Ahora bien, y como menciona este último relato de Pérez Castillo, probablemente la experiencia de formación académica formal y autodidacta de Ricardo Pérez haya sido determinante para, principalmente, dos aspectos que

⁵⁶ ¿Y qué fue de “Los Fénix”? Conjunto musical loíno alcanzó la fama hace tres décadas. Nota y entrevista a Ricardo Pérez en un diario local, fines de la década de los 90.

⁵⁷ Dato otorgado por Washington Cantillana, músico guitarrista de Copiapó y contador de profesión. Hace tributo a Ricardo Pérez y Los Fénix desde el año 2017. Entrevista realizada el 2 de abril de 2021.

⁵⁸ Entrevista a Javier Jorquera, quien debido a la popularidad y cantidad de trabajo que tenían Los Fénix en el norte de Chile, decidió radicarse en Calama y formar parte del grupo de manera oficial el año 1969.

⁵⁹ Entrevista a Ricardo Pérez Castillo, músico de Los Copperson's. Julio de 2017.

veremos más adelante en esta tesis; por un lado el repertorio en cuanto a la adaptación de piezas clásicas y populares al formato “bailable” con una destacada función de la guitarra eléctrica como protagonista, y por otro en su etapa como educador de nuevas generaciones de músicos, desde mediados de los años 80.

Su trayectoria previa a Los Fénix se extendió desde mediados de los años 50 hasta mediados de los años 60, cuando vuelve a Chuquicamata con la idea fija de formar su propio grupo. Con esta experiencia a cuestas, de participaciones en grupos de corte popular latinoamericano como Los Nortinos y su paso por Los Lyons, pertenecientes a una naciente Nueva Ola en Chile la cual estaba relacionada de manera estrecha a la guitarra eléctrica, además de su formación académica, Ricardo Pérez vuelve decidido a articular su propio estilo. Y aunque inevitablemente estuviera influenciado por el grupo británico Los Shadows, como muchos otros grupos electrónicos de la época⁶⁰, fueron Los Fénix quienes marcarían la pauta y cambiarían el rumbo con un sonido “nortino” si se quiere, que posteriormente heredarían otros populares artistas de la zona.

⁶⁰ Mencionados en el libro *Sonambulismo* de Claudio Gajardo. Algunos de ellos fueron: Los Diablos Azules, Los Rockets, Los Ecos, Alan y sus Bates, Gina y Los Tickets, Los Primos, Los Stereos, Los Pájaros Locos, Los Satélites, The Blue Splendor, Los Átomos, Las Sombras, Los Masters, Los Sonny's, Los Mac's y Los Larks. Todas estas bandas versionaron temas que Los Shadows popularizaron. Los Fénix fueron parte de esta corriente que inició en Inglaterra el guitarrista Hank Marvin. GAJARDO, Claudio. *Sonambulismo*. Editorial Claudio Gajardo & The Rocket Blues E.I.R.L. 2020: 80 – 81.

CAPÍTULO 3

Trayectoria como músico y educador.

Ricardo Pérez Mondaca es hoy un referente en la historia musical de Calama y el norte de Chile, tanto en su faceta de intérprete y líder del grupo Los Fénix, como en su contribución a la formación de jóvenes músicos en la zona. Uno de los descubrimientos de esta investigación fue precisamente la importancia que tuvo como educador, no solamente como complemento a su carrera de músico, sino que también como parte relevante de su camino artístico. A continuación, se presentan los hitos de dicha carrera múltiple, que abarcan desde la formación del popular grupo en 1966 hasta su último desempeño como profesor, a fines de la década del 2000.

- Los Fénix de Chuquicamata

3.1 Los Fénix 1966 - 1967: Formación y primeras grabaciones.

La agrupación se formó luego de que Ricardo Pérez retornara a Chuquicamata, después de sus experiencias tanto en Santiago como en Perú. En 1966 contactó a su amigo Rubén Sapiaín, para que lo ayudara a buscar músicos en la zona norte de Chile, y que de alguna u otra manera estuvieran capacitados para interpretar música al nivel que Pérez había mostrado hasta el momento. A pesar de buscar en Calama y Antofagasta, no tuvieron éxito en esta tarea, por lo que decidieron comenzar la aventura ellos mismos, como comenta Sapiaín:

[...] Yo tenía un trío con el hermano de él, un trío melódico. Yo tocaba con los dedos. Él me dijo: Sai' qué?... Lo acompañé a buscar músicos, nadie quería tocar con él. No se cuál era la onda pero... le tenían miedo no sé. Me dijo sai' qué te voy a enseñar a usar la uñeta y vai' a tocar conmigo. Yo

*dije yapo'. Y lo primero que sacamos fue Zorba el Griego, con la uñeta. Pero usar la uñeta como correspondía.*⁶¹

Sobre la misma idea, en una entrevista realizada por el colectivo de investigadoras “Tiasas pero Cumbiancheras”, el músico declaró lo siguiente:

*En ese tiempo Ricardo se encontraba tocando en Perú y cuando regresó, me pidió que lo acompañara a buscar músicos porque quería formar un grupo. Yo no estaba en sus planes pero lo acompañé a Calama, a Antofagasta y nos fue mal [...] Ricardo regresó a Calama y me dijo que me iba a enseñar a tocar con uñeta y al hermano le iba a enseñar a tocar el bajo, y ahí fue que comenzamos los tres: Ricardo Pérez, Héctor Pérez y yo, el año '66. Comenzamos tocando concierto y rock and roll, “La bamba” y otros temas. Ahí yo era el vocalista. Ricardo Pérez era el director musical y tenía muchas cualidades, así es que tenía que ser el líder de la agrupación. Después teníamos dos guitarras, ambas punteaban, pero yo pasaba al acompañamiento y voces.*⁶²

Sapiaín, Pérez y su hermano Héctor comenzaron la aventura de Los Fénix ese año. A ambos les enseñó repertorio y técnica tanto en guitarra como en bajo, y gracias a los contactos adquiridos en sus viajes previos, lograron presentarse tanto en Bolivia como en Perú. Especialmente en Bolivia, donde durante su carrera Los Fénix tuvieron gran cantidad de presentaciones y giras. Allí, en La Paz, lograron su primera grabación que data del año 1966. Un EP que incluyó “Zorba el Griego”, “Único Camino”, “Shangai” y el popular tema “Sonambulismo”.

⁶¹ Entrevista a Rubén Sapiaín. Julio de 2017.

⁶² Entrevista a Rubén Sapiaín, segundo guitarra de Los Fénix. Incluida en: ARDITO, Lorena; KARMY, Eileen; MARDONES, Antonia; VARGAS, Alejandra. *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949 – 1989)*. Ceibo Ediciones, 2016: 251 – 253.



Primer EP de Los Fénix.

Como menciona el músico e investigador boliviano radicado en Calama, Julio César Moya, Los Fénix registraron este y un segundo EP en estudios Lyra, que correspondían al sello Éxito de Discolandia, ubicado en la calle Sagárnaga en La Paz, Bolivia. Julio César accedió amablemente a dar su testimonio, basado en múltiples investigaciones realizadas por él en torno a la génesis del *rock* en Bolivia y el impacto que tuvo el auge de la Nueva Ola en dicho país. Donde además se generó un círculo vinculante entre productores y artistas, quienes además de grabar se presentaban en diversos festivales y locales donde se ofrecían espectáculos de música moderna, especialmente dirigidos a la juventud de la época.

Según Moya, en Bolivia el *rock* se gestó a partir de la Nueva Ola. Se movía dinero, había moda, comercio, fue una clara industria musical en los años 60. Declara también que hubo apoyo del gobierno para fomentar el desarrollo artístico de esta corriente juvenil, lo que se complementó con los capitales que discográficas extranjeras como Phillips y RCA VICTOR proporcionaron. Por aquel entonces Bolivia era gobernado por militares, no obstante no reprimían

con decisión la producción de cierta música, algo contrario a lo que sucedió en Chile.⁶³

Otro dato importante que brindó Julio César es acerca de la casa disquera donde registraron Los Fénix estos dos EP en Bolivia. Se trata de Discolandia, emprendimiento de Miguel y Miriam Dueri, quienes eran descendientes de extranjeros. Nace como una productora independiente y al paso de algunos años se convirtió en la casa más importante de producción de música moderna. Organizaban además concursos entre bandas para grabar, lo que produjo un movimiento entre las agrupaciones jóvenes quienes soñaban registrar su música. Los Fénix se toparon con Discolandia, relata Moya, bajo el sello Éxito que curiosamente estaba enfocado a producir y difundir exclusivamente a artistas bolivianos.

Una de las personas entrevistadas por Julio César es Sarita Bejar, cantante del grupo Los Ecos, uno de los tantos grupos difundidos y exitosos de la Nueva Ola en Bolivia en los años 60.⁶⁴ Ella al enterarse que Moya se mudaba a Calama, le comentó que en aquellos años ella conoció a Los Fénix. Había visto al grupo tocar en alguno de los locales de “El Prado”, paseo ubicado en La Paz, donde se presentaban bandas en vivo. Moya además relaciona este hecho con la interculturalidad entre países vecinos:

Ella me dijo que había visto a Los Fénix tocar, donde resaltaba bastante, y de una manera desopilante, la habilidad del guitarrista principal, porque tocaban “La Danza Húngara”, “El Vuelo del Moscardón”, que era algo que en Bolivia no se veía. Si bien habían buenos guitarristas, no había tanta ‘virtuosidad’ hasta los años 70, donde se impone el rock progresivo [...] Si es que existió una interculturalidad bastante clara entre Bolivia y Chile

⁶³ Entrevista al músico e investigador Julio César Moya, realizada el 9 de mayo de 2021.

⁶⁴ El investigador también menciona a otros grupos relevantes de esta corriente musical en Bolivia como Los Grillos, Los Bonny Boy Hot’s, Los Splendid, entre otros.

*desde el norte, una de las pautas más importantes de toda esta interculturalidad es la producción de estos discos primarios de Los Fénix.*⁶⁵

La conexión de Ricardo Pérez y Los Fénix con Bolivia en esta etapa inicial es determinante en tanto a sus producciones discográficas como a su performance en vivo. En relación a esto último, Roni Pérez comentó que en conversaciones con su padre, él le contó que en Calama no tenían una gran aceptación al principio, por lo que buscaron en Bolivia abrirse espacio. Algo que le llamó la atención al líder de Los Fénix fue que allá era característico ver espectáculos de baile con música grabada. Entonces él pensó agregar, al estilo de Los Fénix, una performance corporal que les permitiera acaparar la atención de los bolivianos.⁶⁶ Esto es algo que complementa Julio César Moya en su relato, al comentar que los grupos de aquella época tomaban bastante en cuenta la presentación estética (o mejor dicho escénica). Se vestían uniformados, con camisas de seda, con sacos de alta costura, comenta Moya.

Asimismo, en los afiches de promoción de los espectáculos de la Nueva Ola boliviana, especialmente los que eran al aire libre, se anunciaban concursos donde regalaban objetos como triciclos. Espectáculos de corte más familiar, no así bohemio, donde además se presentaban números de magia, contorsionismo y comedia.

⁶⁵ Entrevista a Julio César Moya. Mayo de 2021.

⁶⁶ Entrevista a Roni Pérez. Septiembre de 2017.



Los Fénix en Bolivia, 1966-1967. Foto promocional para el sello Éxito de Discolandia. Archivo de Rubén Sapiaín.

El segundo EP de Los Fénix grabado en La Paz, que fue publicado en 1967, venía con una novedad; la inclusión de un cantante para uno de los cuatro temas que allí registraron. Hernán “Petreca” Romero fue el primer vocalista que acompañó a Los Fénix, considerando que el rol del cantante en esta agrupación ocupó siempre un papel secundario. Destaca la versión de “Dos Guitarras” (tradicional rusa) donde Pérez y compañía hacen alarde de sus capacidades técnicas en los instrumentos. Por otra parte, si bien estuvieron desde un principio influenciados por la música *surf*, *shake* y *beat* de los 60, en este EP se empieza a percibir el apego del grupo por la música latina, hacia ritmos como el bolero y el tango, plasmado especialmente en las articulaciones de las líneas melódicas de las guitarras.



Segundo EP de Los Fénix.



Los Fénix en Huanuni, Bolivia 1967. De izquierda a derecha Abel Carrizo, Ricardo Pérez y Rubén Sapiaín. Hernán "Petreca" Romero cantante y bailarín. Archivo de Rubén Sapiaín, incluido en el libro *¡Hagan un trencito!*, 2016.

La relación con Bolivia continuaría durante toda la carrera del grupo. Este vínculo incluso permitió que algunos músicos que pasaron por la banda hicieran carrera en el país vecino, como es el caso de Javier Jorquera, quien vivió la etapa de producciones y presentaciones de Los Fénix en Chile. Esta comenzaría

a fines de 1967 y principios de 1968, con la grabación de su primer EP en Santiago, posteriores LPs y presentaciones tanto en radio como en televisión.

3.2 Los Fénix 1968 – 1971: Camino hacia la popularidad.

3.2.1 Primer EP en Chile.

Luego de su acogida en territorio boliviano ⁶⁷, Los Fénix registran su primer EP en Santiago de Chile en 1967 – 1968, bajo el alero del sello RCA VICTOR, Producciones Éxito. EP que incluyó los temas “Con las manos en la biblia” ⁶⁸ y “Czardas de Monti”, ambos impregnados en la memoria de sus auditores más fieles. El primero una balada de tintes “bolerísticos” que luego popularizarían con mayor alcance el grupo, también nortino, Los Golpes. El segundo una adaptación a “grupo electrónico” de composiciones del italiano Vittorio Monti, donde destaca la destreza de Ricardo Pérez en la guitarra, al mismo tiempo de su particular estética sonora.

Javier Jorquera, músico pianista que formó parte del grupo de manera estable tiempo después, se encontró por primera vez con Los Fénix para la grabación de este EP en el contexto de un auge en cuanto a producciones discográficas de música popular en Chile. Jorquera fue parte del equipo de planta de músicos que grababan en RCA VICTOR, tanto por su calidad interpretativa como por su capacidad para leer partituras.

⁶⁷ Como cuentan a esta investigación los músicos de Los Fénix, en Bolivia se presentaron en hoteles y locales de renombre. Incluso una vez fueron contratados por el presidente de Bolivia, René Barrientos, para un evento familiar. Esta última información ha llamado la atención del músico e investigador Julio César Moya, quien en entrevista para esta tesis ha dicho que Los Fénix entonces habrían de ser muy populares para lograr dichas conexiones en La Paz.

⁶⁸ Esta canción también ha sido registrada bajo el título “Con la mano en la biblia”.

[...] Ellos venían con un organista. En ese tiempo se usaba órgano, no habían teclados, no existían. Así que el grupo eran las guitarras, órgano y en algunos casos pianos. Por esas cosas que pasan, que uno no se las explica en el momento, el organista no pudo grabar. Entonces yo era el organista de planta de la RCA VICTOR en esos años. Yo hacía todas las grabaciones que se hacían con órgano. Las hacía yo porque era el único que podía leer. Entonces grabé con todos los conjuntos en ese tiempo; Clan 91, con el Pato Renán, con el Buddy Richard, con la Cecilia, qué se yo, con todos los que en ese tiempo estaban de moda. Con las orquestas del Carlos González, del Horacio Saavedra, de Luis Barragán, de Saúl San Martín, ¡Uff! Para qué te digo. Vivía en el estudio.

Así que ahí cuando aparecieron Los Fenix me llamaron de la RCA y me convocaron a la grabación. El primer tema que ellos grabaron se llamaba “Con las manos en la Biblia”. Y al reverso, era un single, que tenía “Czardas de Monti”. Y fíjate que en una mañana lo grabamos y quedó impecable. Y después ellos tenían que hacer un LP, “Baile en el Mineral” se llamaba.⁶⁹



Etiqueta del vinilo de 45 RPM del primer EP de Los Fénix grabado en Chile.

⁶⁹ Entrevista a Javier Jorquera. Abril de 2021.

3.2.2 Apariciones en medios de comunicación.

Al mismo tiempo de esta primera experiencia de grabación y posterior publicación, que los puso en el mapa de la música instrumental electrónica en la capital y que no estuvo exenta de esfuerzos propios para trasladarse y alojarse con sus equipos, Los Fénix tenían sus primeros acercamientos a los medios de comunicación gracias a los contactos que Pérez hizo en sus primeros viajes. Rubén Sapiaín relata con detalle la experiencia con personas clave, en espacios que fueron fundamentales para la difusión de su música. Los Fénix generaban impacto en la audiencia, sobre todo en los entendidos de música, y ellos bien lo sabían:

Cuando íbamos para allá, Hernán Pereira nos movía. Pero al principio cuando fuimos a Santiago, Hernán Pereira nos miró en menos. Llegábamos allá porque tenía un programa que se llamaba el “Special” y él era el conductor ahí.⁷⁰ Y estaba el Lucho Dimas, porque el Ricardo había tocado con el Lucho Dimas. Llegamos a hablar con el Hernán Pereira: - ¡No! Hoy día no los va a poder atender, mañana – Ya, fuimos los tres días. Él decía: ¡¿Quiénes son esos gallos?! ¡Ya que pasen, dos minutos! Yapo qué querís’ – Ahí habló el Ricardo: Somos un conjunto del norte, nos llamamos Los Fénix – Ya habíamos estado en Bolivia ya, habíamos grabado sus cosas – Entonces requerimos tocar en su programa – dice el Ricardo. Pereira dice: Mira, si vienen Los Beatles, si vienen Los Iracundos, si vienen los... empezó a nombrar... yo los recibo encantado pero a ustedes no los conoce nadie, así que lo siento ¡chao! Ricardo salía

⁷⁰ Dentro de su parrilla programática Canal 9 ofrecía este programa *Special*, que fue creado en septiembre de 1966 por Jorge Pedreros y Franz Benko, ambos integrantes de Los Twisters, ex Los Lyons. Ambos habían adquirido experiencia televisiva en Buenos Aires, donde trabajaron con Luis Dimas. En este programa se presentaron varios artistas de la Nueva Ola, como Buddy Richards, Carlos Alegría, Gina y Los Tickets, entre otros. GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROLLE. 2009: 165.

llorando, era más sentimental. Y cuando íbamos saliendo, venía entrando Lucho Dimas a la Cooperativa, estábamos en Cooperativa. Lucho Dimas dice: ¡Oye flaco!, lo reconoció... ¡Cómo estay'! – Aquí ando, vine a hablar con este gallo y me echó pa' afuera. Luis Dimas dice: Ya hagamos una cosa, pesca tus instrumentos y ándate a la noche pa' allá pa' la televisión. Ricardo: Pero cómo si este gallo me acaba de echar. Luis Dimas: ¡Anda, vay' a tocar en mi espacio! Lleva tus instrumentos pa' allá.

Llegamos temprano con los instrumentos, fuimos los primeros que llegamos con la “reverberancia”⁷¹. Aquí no se conocía la “reverberancia”. Llegamos con los equipos ahí. Hernán Pereira pasó y nos miraba... Nos hacía despecho... Y llegó el Lucho Dimas, tenía media hora Lucho Dimas. Y Hernán Pereira decía: ¿Y estos gallos? – No, no te hagai' problema, estos gallos son músicos, son amigos míos yo los voy a presentar – Hernán: Ah ya preséntalos tú porque yo na' que ver ahí.

Y entró el Lucho Dimas y nos presentó... Y empezamos con “Czardas de Monti”, y cuando estábamos en la mitad, entra el Hernán Pereira... dice: ¡Lo vieron, lo vieron... qué extraordinario! ¿Qué vas a tocar flaco?, dice. Ricardo: Vamos a tocar el “Vals de las Flores”. Ahí el gallo quedó sorprendido, el Hernán Pereira. Nosotros ya habíamos firmado contrato con la RCA VICTOR. Lo hizo anular y nos pasaron a Éxito⁷², y después grabamos para ellos.⁷³

Tal fue el éxito de Los Fénix para el sello que los acogió, que en 1969 fueron premiados como el mejor conjunto electrónico de 1968 por éxito de ventas. El

⁷¹ Refiriéndose a la cámara de eco, asunto que se verá más adelante en esta tesis.

⁷² Es probable que Producciones Éxito fuera una productora que financiaba la grabación de discos y que luego RCA VICTOR publicaba y difundía. El primer LP de Los Fénix fue una producción íntegra del sello.

⁷³ Entrevista a Rubén Sapiaín. Julio de 2017.

premio debía ser entregado en Santiago, no obstante el grupo solicitó que el galardón les fuera entregado en el Estadio Techado de Calama, por el mismísimo Hernán Pereira.



Hernán Pereira, director del sello Éxito de RCA VICTOR entregándoles a Los Fénix el Disco de Oro al mejor conjunto de 1968. Publicación de El Mercurio a principios de 1969. Fotografía otorgada por funcionarios de la Biblioteca Central Tomás Paniri.

Días antes Pérez declararí­a en la prensa escrita que el grupo en 3 años había tenido un importante ascenso en los medios, y que este reconocimiento significaba algo de importancia para la cultura de la zona, estableciendo un vínculo con su región que se mantendría de ahí en adelante:

Nosotros no pensamos nunca que llegaríamos a obtener este premio. Nuestras inquietudes eran las de grabar, para poder demostrar que en El Loa también hay artistas de calidad y que no somos una tierra inhóspita y abandonada, como muchos creen; queríamos hacerles ver que en el Departamento El Loa hay cultura y hay inquietudes artísticas bien fundadas y concretas. Nuestra alegría en ese instante no fue por haber alcanzado

este galardón, sino por que podríamos traer al Departamento un premio que no sólo es nuestro, sino de todos los loínos. ⁷⁴

3.2.3 Ricardo Pérez, un guitarrista referente.

Así como este relato, de su compañero y colega Rubén Sapiaín, hay muchos que dan cuenta del impacto que generaba Ricardo Pérez al tocar la guitarra de la manera que lo hacía. Su habilidad era sorprendente y por supuesto que el aspecto técnico interpretativo era el que más llamaba la atención. Pérez había dedicado mucho tiempo a practicar pasajes complejos en guitarra, que pondría en virtud en este proyecto de grupo de músicaailable y popular. Al respecto Roni, su hijo, comenta a esta investigación que la intención de su padre era justamente esa, lograr un equilibrio entre la espectacularidad interpretativa, también llamada virtuosismo, y una música que fuera escuchada por una gran masa, y no solo dirigida a músicos. De allí su idea de hacer versiones aailables de piezas clásicas y repertorio andino, algo que fue depurando y complementando con ritmos más “tropicales” como la cumbia, el bolero, el chachachá y el *bossa nova*, por nombrar algunos. ⁷⁵ No obstante, para algunos, dicha mezcla o fusión de músicas no alcanzaría el éxito que sí alcanzaron otras corrientes.

Guitarristas contemporáneos a Pérez, como Óscar Arriagada y Carlos Corales, en entrevistas para esta investigación confirman el nivel musical que poseía el líder de Los Fénix, y que por supuesto no pasaba desapercibido para ellos:

⁷⁴ R.C.A. Víctor entregará hoy el Disco de Oro a Los Fénix. Entrevista a Ricardo Pérez Mondaca en el diario El Mercurio de Calama a principios de 1969. Archivo de la Biblioteca Central Tomás Paniri.

⁷⁵ Entrevista a Roni Pérez. Septiembre de 2017.

Ricardo, un genio de la música, fue un gran profesional porque fue una persona que dedicó su vida a estudiar [...] marcó toda una época en términos de lo técnico [...] lo que hicieron Los Fénix fue un trabajo muy lindo. Y lo que tocaba Ricardo Pérez era increíble [...] desgraciadamente Los Fénix no fueron vendedores de discos. Eran impresionantes, eran espectaculares, para qué te digo, técnicamente. El mejor guitarrista de ese tiempo, el más espectacular de América decían, de Chile qué se yo, pero nunca fueron populares [...] Fue un grupo espectacular, pero que no tuvieron la proyección que debieron tener habiendo grabado tan lindas cosas, habiendo hecho gala de la calidad musical e interpretativa como profesionales de la música. Pero ellos nunca grabaron música popular, populacheros que le llamábamos nosotros, media “cebolla”. Porque para llegar a gente de pueblo, de todo Chile había que hacer música popular. Esa es la verdad del asunto.

Los Fénix eran demasiado buenos, demasiado espectaculares para la época. Lo mismo que le pasó a Los Cuatro Duendes. Entonces no se cuántos discos vendieron, yo nunca supe que ellos hicieran un concierto en un teatro, o un estadio, que llenaran un estadio como lo hacían Los Ángeles Negros, como lo hacían Los Galos, otro tipo de artistas que llegaban a público popular [...] Ricardo marcó una época y dejó la vara muy alta, sobre todo en la digitación limpia y rápida que tenía, muy técnica. No he visto a otro guitarrista en Chile que tenga esa velocidad.⁷⁶

Por su parte, el músico guitarrista Carlos Corales, apuntó a la virtud de Ricardo Pérez para tomar un sonido “de la época” y complementarlo con ritmos más

⁷⁶ Relato de Óscar Arriagada, músico guitarrista, productor musical y representante de artistas. Conocido por su actividad musical en la década de los 60, siendo “El Twist del Esqueleto” (1963) uno de sus mayores éxitos. Fue además gestor del espectáculo itinerante “Show 0007” donde se presentaron importantes artistas de la Nueva Ola chilena. Entrevista realizada el 19 de abril de 2021.

bailables. Además, en su relato comenta sobre las particularidades del sonido que Pérez construyó con su equipamiento:

Ricardo Pérez tenía una digitación espectacular y los temas instrumentales y todas las cosas... Y además un sonido propio de la guitarra limpia que en esa época se usaba. Era la onda de todos esos temas, de todos esos grupos instrumentales, pero ellos lo ocuparon en la forma másailable [...] Hicieron varios temas, nos llevaron a las raíces de lo que se estaba escuchando de música tropical acá. Entonces Ricardo Pérez era excepcional como guitarrista y como persona también.

Él se compró, lo vi con una Jaguar (Fender) celeste [...] El sonido que te daba esa guitarra era ese, el sonido limpio. El sonido limpio y era como se usaba en la época [...] Con la cámara de eco todos tratábamos de igualar el sonido que ocupaban los grupos en esa época, especialmente Los Shadows que te digo, Hank Marvin, tenía una manera de tocar especial. Más que el sonido, la forma de tocar de Hank Marvin es única.

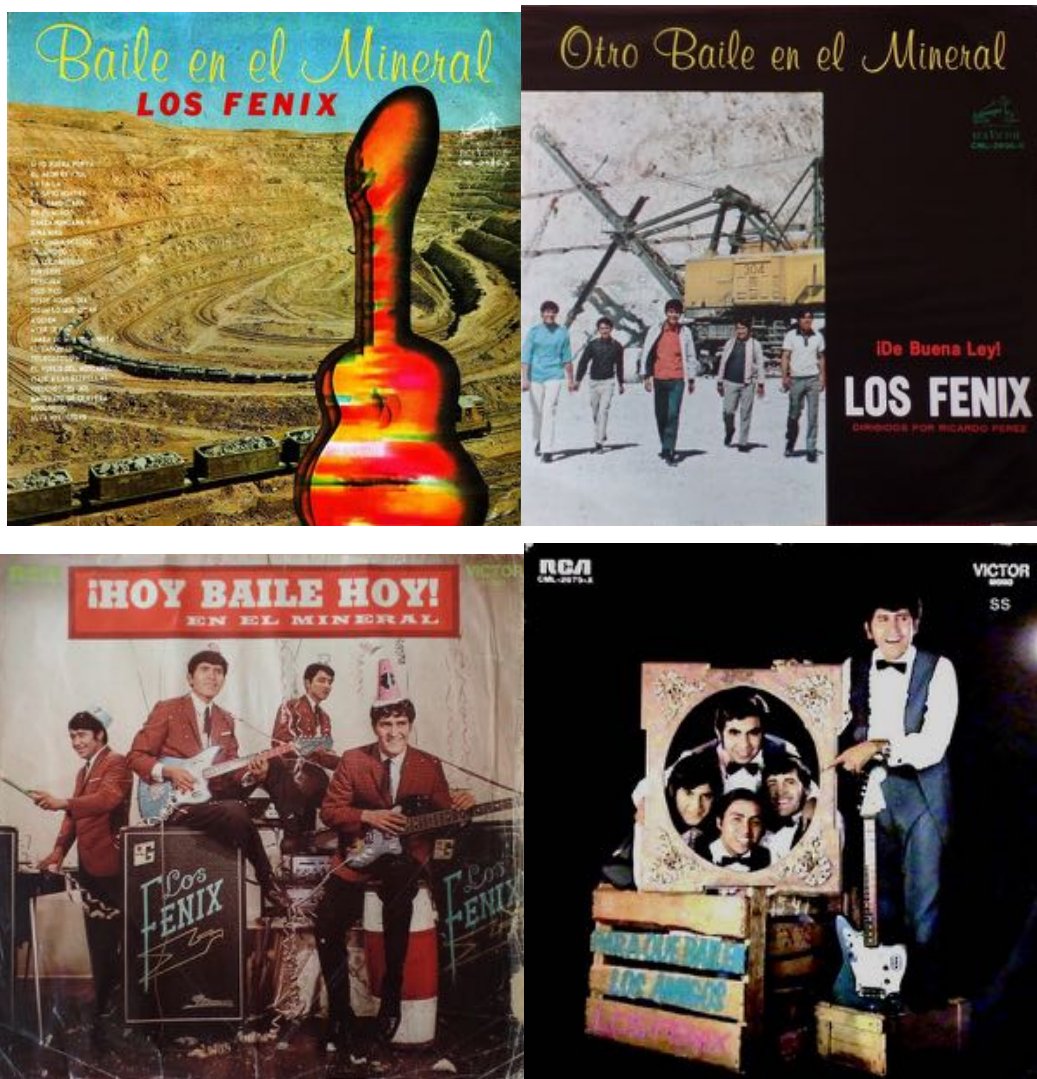
Son las guitarras que hacen melodías. No es la guitarra que hace tantos solos, sino que hacía la parte del cantante prácticamente. Entonces ese estilo va con ese sonido, ese sonido más cristalino. Estaban de moda las guitarras Fender, la Stratocaster, la Jaguar, la Telecaster. Entonces por ahí, y había que conseguirse alguna cámara de eco [...] Te las tenías que conseguir porque era difícil comprarlas, porque no estaban en la tiendas.⁷⁷

⁷⁷ Entrevista a Carlos Corales, músico guitarrista de extensa carrera desde los años 60 hasta la actualidad. Es conocido por ser líder de la banda de rock Aguaturbia y por su actividad en orquestas de festivales y televisión. Realizada el 20 de abril de 2021.

3.2.4 LPs para RCA VICTOR.

Ricardo Pérez junto a sus Fénix de aquí en más grabarían cuatro LPs para RCA VICTOR en Chile, destacando de manera muy latente su vinculación con el norte y especialmente con la actividad minera. Estos son:

Baile en el Mineral (1968), *Otro Baile en el Mineral* (1968), *¡Hoy baile hoy! En el Mineral* (1969) y *Para que bailen los amigos* (1971).



Portadas de los 4 LPs grabados por Los Fénix y publicados por RCA VICTOR.

De estos registros se tomarán como ejemplos algunos temas para analizar el sonido de Ricardo Pérez, en el próximo capítulo. Pero antes, sin entrar a profundizar en cada álbum en términos de repertorio, sí habría que destacar los siguientes aspectos que parecen relevantes en la construcción de un lenguaje musical propio.

En primera instancia los discos presentan un amplio abanico de estilos, que van desde baladas y vales hasta adaptaciones de piezas clásicas a ritmos bailables como el pasodoble, la cumbia ⁷⁸, la samba/bossanova, el tango, por nombrar algunos. Esta variada oferta estaría relacionada al contexto en el que se desarrolló el grupo. Más bien dicho, al concepto del “baile”, referido a dicha instancia de convivencia donde habitaban jóvenes, principalmente, pero también familias. De allí la imagen que algunos fanáticos de Los Fénix aún recuerdan, siendo en aquella época todavía niños, admirando a los músicos por su performance en vivo, y al mismo tiempo compartiendo espacio con jóvenes en plan de fiesta. ⁷⁹ El ya mencionado Álvarez Vargas en uno de sus textos acuñó lo siguiente en torno a lo seguidores del grupo:

Son los Fénix de Ricardo Pérez Mondaca, virtuoso y magistral guitarrista muy bien respaldado de sus muchachos con un estilo muy personal, y con una hinchada de fans que siguió aplaudiendo incesantemente a sus interpretaciones bailables adaptadas de obras clásicas, como “Las Shardas de Monti”; “El Vals de la Rosa”; “El Vuelo del Moscardón” por mencionar

⁷⁸ Los Fénix no abrazaron la cumbia como otros grupos de la época de manera tan notoria. Más bien la inclusión del ritmo en sus álbumes fue sugerencia de los productores de RCA VICTOR (ver ARDITO, KARMY, MARDONES, VARGAS. 2016: 253). Hoy es posible asociar el sonido de la guitarra eléctrica de Ricardo Pérez a la cumbia pero no precisamente por lo que él habría desarrollado, sino más bien otros intérpretes del género.

⁷⁹ Los entrevistados para esta investigación que experimentaron espectáculos en vivo del grupo, en su mayoría concuerdan que existían dos públicos en los conciertos de Los Fénix; los que iban a bailar, consumir alimentos y bebidas, y los jóvenes y niños que se paraban adelante a admirar el virtuosismo de Ricardo Pérez y sus compañeros músicos.

*algunas, la mayoría de un dedaje bárbaro, y en lo romántico dejaron para el recuerdo la característica voz de su querido cantante, cariñosamente conocido por su seudónimo 'El Petreca', y el inolvidable bolero "Con las manos en la Biblia".*⁸⁰

Pareciera entonces que la elección de repertorio y la articulación de estos fonogramas fueron en torno a esta idea, presentar un producto de disco que replicara lo que Los Fénix hacían en sus presentaciones en vivo. Por lo tanto, su música no escaparía de su función principal, que es la entretención. No obstante, no está demás recordar, que estamos observando un fenómeno musical después de 50 años. Medio siglo donde se ha instalado como algo habitual las presentaciones en vivo con instrumentos electrificados y amplificadas. Muy probablemente hubo en estos jóvenes músicos una búsqueda genuina de expresión artística innovadora, lo que los nutre de una cierta autenticidad por muy comerciales que fueran sus intereses.

Sumado a esto, en todos los LPs del grupo hay popurrís de canciones, generalmente asociadas al mismo autor y/o género. El único disco que escapa, tan solo un poco, a esta idea de juntar canciones es *¡Hoy baile hoy! En el Mineral* de 1969, donde la mayoría de los temas están "suelos".

Por otra parte, y relacionado a lo expuesto en el primer capítulo de esta tesis, respecto a la articulación de una identidad chuquicamatina, la conjunción entre el concepto del baile y el mineral fueron claves para identificarlos como un grupo asociado a un territorio, a colores propios del desierto en sus portadas, a una música depurada y un sonido moderno que, en parte, se debió a la preocupación de ellos mismos por tener buenos instrumentos y buenos equipos. Este último aspecto sería de relevancia incluso para la prensa de la época, donde se destacaba el equipamiento del grupo. La revista *El Musiquero* en 1970 publicó

⁸⁰ ÁLVAREZ VARGAS. 2013: 37.

una nota sobre Los Fénix, donde entrevistaron a Ricardo Pérez y comentaron este asunto:

*El norte chileno siempre nos ha entregado buenos artistas, y este es otro caso que no podemos dejar de lado. LOS FENIX, no sólo han venido a Santiago a mostrarnos sus nuevos instrumentos, que sin a lugar a dudas son fabulosos, sino a mostarnos algo sensacional.*⁸¹



Fotografía de Los Fénix extraída de la revista El Musiquero, nº 119, 1970.

Así también se destaca esto mismo en *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*:

Los Fénix contaban con excelentes equipos e instrumentos Yamaha, destacados por la prensa. Visitaron Santiago a mediados de 1970 para actuar en Radio Cooperativa y en los tres canales de televisión. Su popularidad en el norte les permitió ser permanentemente contratados para

⁸¹ El Musiquero, 119, [8]/1970: 24.

*tocar en grandes bailes, donde ganaban hasta siete veces lo que se le paga a un grupo similar en Santiago, señala Ricardo Pérez.*⁸²

Finalmente, en el libro *Sonambulismo* de Claudio Gajardo se menciona lo complejo que era para los músicos de la época conseguir buenas guitarras y equipos. No obstante, y a pesar de lo que declara el entrevistado de Gajardo en su escrito, Pérez lograría desmarcarse de aquello, gracias a la adquisición de su guitarra Fender Jaguar en La Paz, algo que veremos más adelante:

*Así como Ignacio Román⁸³ reconoce la técnica exquisita de Ricardo Pérez, adicionalmente, emite que si, tanto este último como los otros guitarristas de la Nueva Ola y el resto de sus músicos-acompañantes, hubieran tenido la gama completa de la marca Fender, un mejor sonido hubieran materializado. En este sentido, el ex – guitarrista de The Blue Splendor apunta a una realidad que fue propia de la situación vivida por la inmensa mayoría de los conjuntos electrónicos de los años '60: “Encontré muy bueno lo que hizo Ricardo Pérez, junto a Los Fénix. Pero pienso que lo que distanciaba a los grupos chilenos que emulaban a Los Shadows de éstos mismos era que la gama de los instrumentos que ellos tenían, era muy superior a la de los grupos de acá”.*⁸⁴

Recientemente, el año 2020, Los Fénix y su primer LP *Baile en el mineral* fueron destacados en el libro *200 discos de rock chileno, una historia del vinilo al streaming, 1962 – 2012*, investigación de carácter histórica y periodística que repasa los discos más emblemáticos vinculados al género, y que los ordena de forma cronológica. Parece relevante que haya sido escogida la música de Los Fénix para una recopilación de discos de rock chileno; importante entonces es observar al grupo desde un prisma “rocanrolero” si se quiere, enfoque que

⁸² GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROOLE. 2009: 682.

⁸³ Ex – guitarrista del grupo The Blue Splendor.

⁸⁴ GAJARDO. 2020: 83 – 84.

resaltaría otras virtudes de este grupo, asociadas a un género lleno de juventud, rebeldía y modernidad. Sus autores destacan aquello:

[...] con inspiración del garaje rock de The Kinks y el surf rock de Dick Dale, Los Fénix comenzaron una meteórica carrera que conquistó el territorio altiplánico [...] El disco se conforma casi en su totalidad por medleys de covers que propusieron una variopinta oferta musical. Desde ‘Digan lo que digan’ (el éxito de Raphael) al interludio orquestal ‘El vuelo del moscardón’ (del ruso Nikolái Rimski-Kórsakov), y de la chicha ‘La cumbia del sol’ (popularizada por Los Destellos) a la ‘Samba de una sola nota’ (del brasileño João Gilberto); todas las canciones pasadas por el filtro instrumental de Los Fénix, con sus característicos efectos de guitarra eléctrica –dados específicamente por la cámara de eco- y una banda de perfil rocanrolero yailable. Además, cuenta con otra particularidad; ‘Si yo fuera poeta’, el único tema en formato canción pop (no medley) y que se adelanta al fenómeno de la balada eléctrica.

Los Fénix fueron un fenómeno en las pampas mineras del norte del país, y Baile en el mineral un testimonio de su talento. Las destrezas de Ricardo Pérez –“el mejor guitarrista del mundo”, según la prensa local- fueron influencia directa para el desarrollo sonoro de Los Vikings 5, quienes desde Coquimbo innovaron en la cumbia gracias al protagonismo de la guitarra eléctrica en sus composiciones. Un disco que en su desprejuicio y diversidad musical encuentra su riqueza.⁸⁵

Por lo visto, Los Fénix fueron pioneros en imponer un sonido, una estética sonora. Construida en base al resultado de una guitarra eléctrica limpia, es decir

⁸⁵ CHACÓN, Gabriel; GODOY, Felipe; RODRÍGUEZ, Cristófer; TUDELA, César. *200 discos de rock chileno, una historia del vinilo al streaming, 1962 – 2012*. Ocho Libro Editores. 2020: 85.

sin saturación en el amplificador⁸⁶, más la cámara de eco a cinta que, entre otros músicos, ellos popularizaron sobre todo en el norte de Chile, establecieron una marca que otros músicos imitarían o bien serían influenciados por esta. Tal como mencionan los autores del libro mencionado, Los Fénix fueron influencia directa de Los Vikings 5, y también de otros contemporáneos vinculados a la balada eléctrica como Los Ángeles Negros y Los Golpes. Si Ricardo Pérez fue tan conocido por su magistral manera de interpretar el instrumento, es difícil que otros guitarristas de la época no supieran de él y no buscaran una manera de acercarse a ese sonido cristalino que Pérez tenía.



Los Fénix en vivo, 1968-1970

3.3 Los Fénix: Década de los 70 y separación.

Durante su vida musical activa, el grupo tuvo muchos cambios de integrantes. Hubo quienes se mantuvieron próximos a Pérez durante varios años, como es el caso del guitarrista Rubén Sapiaín, los bajistas Juan Borja y Nelson Pérez, el

⁸⁶ En la época generalmente se usaban amplificadores a tubos, con los que se podía obtener un sonido distorsionado a alto volumen. Los grupos mencionados no explotaban esta “función” en sus amplificadores, más bien conservaban su sonido limpio, sin saturación.

tecladista Javier Jorquera y el baterista Germán Valencia. No obstante, por Los Fénix pasaron aproximadamente 32 músicos, lo que los mantuvo en una constante búsqueda de fiato y ensamblaje. Según músicos que entregaron su testimonio a esta investigación, la razón principal de estos cambios fue el carácter fuerte de Pérez.⁸⁷ Fue un líder exigente en lo técnico musical, lo que generaba un clima de frustración en la banda cuando no podían cumplir con sus expectativas interpretativas. Frente a este asunto Nelson Pérez comenta:

*En el grupo era bien abierto, compartía sus conocimientos. A él le gustaban las armonías, y le gustaba que sonaran bien. Era estricto, si alguien no daba, le exigía hasta que daba. A mi me tuvo encerrado más de una vez allá en Chuqui en su casa estudiando.*⁸⁸

No obstante su temple, Pérez logró imprimir en sus registros con el grupo un alto nivel musical. Su manera de ser y de enfrentar el desafío de liderar Los Fénix fue también destacado por el músico, arreglador y productor escocés Roberto Inglez, quien estuvo a cargo del sello RCA VICTOR en Chile (posterior IRT), y quien además grabó el piano en la versión de “Love Story” de Francis Lai, incluida en el álbum *Para que bailen los amigos* (1971). En la contraportada de éste, el último LP del grupo, Inglez menciona lo siguiente:

Cuando Ud. escuche este nuevo L.P. de "LOS FENIX", es posible que se pregunte quién es el maestro que ha logrado formar este conjunto maravilloso de sonido tan personal y creaciones tan novedosas.

⁸⁷ Entrevista a Raul “Paul Anka” Araya, cantante que participó de grupos como Los Cumbianeros, Aspirina Fresca, Siglo Cuarto y Sonido 5 de Nilson Godoy, destacado guitarrista del norte de Chile, y Deny Espinoza, guitarrista que integró grupos como Extraña Dimensión, Grupo Tabaco, Los Cumbianeros y Los Fénix. Realizada en Calama el 24 de julio de 2017.

⁸⁸ Entrevista a Nelson Pérez. Julio de 2017.

Su nombre es RICARDO PEREZ, un muchacho sencillo y estudioso que, a diferencia de tantos otros músicos, no es bohemio, sino que, al contrario, un trabajador infatigable. Cuando no se halla en gira por algún país de América, se le encuentra en su casa con su guitarra, ensayando nuevas armonías para su grupo, siempre con renovado entusiasmo, tratando de llegar, aún más lejos en su afán de perfección.

*La música preferida de RICARDO PEREZ son los temas clásicos que requieren bastante rapidez de ejecución; la influencia de esta predilección se advierte al escucharlo ejecutar música popular, donde se puede admirar su extraordinaria técnica como guitarrista.*⁸⁹

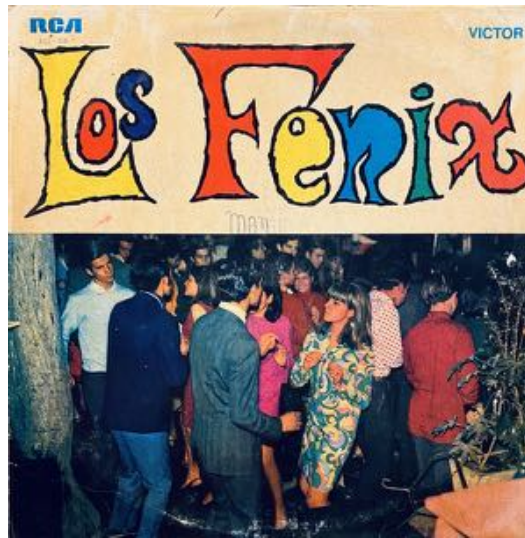
Luego de la grabación de este LP, Los Fénix comenzaron a diluirse como grupo. Antes, en 1970 se había publicado un single de 45 rpm grabado en Bolivia, bajo el alero de “Fenix Producciones”, la misma que habría organizado la grabación de Los Copperson’s y otros grupos del norte, representación que le fue otorgada a Ricardo Pérez desde el sello RCA. En 1972 lanzaron otro single, comprendido este como la última grabación oficial que hicieron para dicho sello. De este último se desprende una de las canciones reconocidas del grupo: “Gabriela”.



Etiquetas de los vinilo de 45 RPM de dos singles de Los Fénix, 1970 y 1972 respectivamente.

⁸⁹ Reseña de Roberto Inglez en la contraportada del álbum *Para que bailen los amigos*, de 1971.

De igual forma, en 1970 en Bolivia se publicó un LP titulado simplemente *Los Fénix*, por RCA VICTOR en dicho país. Al no tener acceso a estos fonogramas, y por los títulos que incluye, pareciera tratarse de una recopilación de las grabaciones de sus discos publicados en Chile, no obstante Javier Jorquera hace la aclaración sobre su registro en Cochabamba en 1970.⁹⁰



LP grabado y publicado en Bolivia, 1970.

La situación de tensión política en Chile en esta época no mermó de manera significativa la actividad laboral del grupo en la primera mitad de la década de los 70. En 1971 el grupo realizó una recordada gira / residencia en la comuna de Freirina, donde se instalaron por tres meses. Los Fénix realizaron presentaciones a beneficio de la compra de un bus para que los estudiantes de la zona fueran a estudiar a Vallenar, pues no tenían acceso oportuno a locomoción. Esta acción los llevó a recibir las llaves de la ciudad y la cobertura en prensa de la época.

⁹⁰ Entrevista a Javier Jorquera. Abril de 2021.



Archivo Biblioteca Tomás Paniri, Calama.

Los viajes al extranjero continuaron, destacando giras por Perú, Ecuador, Colombia, Brasil y Bolivia. En este último país, resalta la participación constante del grupo en el carnaval de Oruro que se celebra cada febrero.⁹¹ Algunos registros otorgados a esta investigación dan cuenta tanto de su actividad como de sus constantes cambios de integrantes durante estos años:

⁹¹ Entrevista a Rubén Sapaín. Julio de 2017.



Los Fénix en Vicuña, Chile, años 70. Archivo de Roni Pérez.



Sesión fotográfica de Los Fénix, años 70. Archivo de Rubén Sapiain.

Y si bien las razones de su separación se desconocen de manera certera, el desgaste habitual en estos grupos seguramente fue cerrando una etapa después de una década de intensa actividad. Para 1976, con un amago de retorno en 1978⁹², y después de una rutinaria estadía de lunes a domingo en el local “El Arriero” de Calama, el grupo se separaba oficialmente a pesar de nunca anunciarlo en la prensa.⁹³ Se dio por hecho una vez que Ricardo Pérez tomara la decisión de volver a Perú para emprender una carrera solista, que lo mantuvo por varios años activo en el vecino país.

Es importante mencionar además que Ricardo Pérez tuvo un acercamiento a la televisión en su estadía anterior en Lima. Según Roni su padre participó como músico de la orquesta de un programa del animador peruano Augusto Ferrando.⁹⁴ Se trataría del espacio televisivo de concursos titulado “Trampolín a la Fama”, el cual fue emitido de 1966 a 1996 por Panamericana Televisión. Esto hace presumir que Pérez participó en la etapa inicial de este show, ya que también Roberto Inglez, en la reseña mencionada anteriormente de 1971, comenta sobre este hito en la carrera del guitarrista. Contrariamente, en su currículum artístico y laboral indica que habría sido músico estable de televisión entre 1979 y 1983, en esta segunda experiencia en Perú.⁹⁵ No obstante esta “contradicción”, es posible que haya trabajado en medios de comunicación masiva en distintas épocas.

Lo último que se editó de Los Fénix por RCA VICTOR fue un compilado de sus álbumes anteriores, titulado *Recordando los bailes en el mineral con... LOS FENIX*, publicado en 1979.

⁹² Ver en <http://bushinaction.cl/?p=785>

⁹³ Entrevista a Nelson Pérez. Julio de 2017.

⁹⁴ Entrevista a Roni Pérez. Septiembre de 2017.

⁹⁵ Currículum artístico y laboral de Ricardo Pérez Mondaca.



LP recopilatorio publicado en Chile el año 1979.

- Ricardo Pérez Montalvo

3.4 Carrera Solista.

A fines de la década de los 70, Pérez volvió a instalarse en Lima, esta vez para probar suerte como solista. Su hijo comenta a esta investigación que su padre habría conocido a Enrique Lynch, músico argentino que arribó a Perú en 1964 y quien fue destacado arreglista, productor y director de importantes medios de difusión radial. Promotor de música latina, de ritmos como la salsa, la cumbia, la música criolla, entre otros. De allí probablemente Pérez logró armar una red de contactos que lo llevaría a consolidar su carrera solista en esta etapa de su vida artística.

Según Roni, su padre se presentó en hoteles de renombre en Lima, y a su vez frecuentaba peñas donde se hacía música criolla. En varias oportunidades se

encontró con el cantante Lucho Barrios para hacer rondas juntos, los llamados “pitutos”.⁹⁶

Ahí en las peñas aprendió harto lo de la música peruana, esto fue post Los Fénix. En Lima se daba para la jarana, el clima, las mujeres, el alcohol, entonces ahí fue donde él cayó al alcoholismo, como cierre de esa etapa.

⁹⁷

Una curiosidad que ocurrió en esta etapa, fue el cambio de su apellido materno, decisión artística que no fue oficializada en los registros. Al respecto el músico Ricardo Pérez Castillo cuenta que esto fue iniciativa de los representantes de Pérez en Perú, pues “cuadraba” más con los peruanos.⁹⁸ Por otra parte, el cantante Raúl Araya plantea que este cambio de apellido se debió a que en Perú había otro guitarrista de características similares a Pérez en cuanto a ejecución y estilo musical, y esta decisión habría sido por conveniencia para ser vinculado a él como familiar, con quién además se juntaba a tocar, señala Araya.⁹⁹

En esta segunda estadía en Perú, Pérez dejaría registro de dos álbumes, bajo su renovado nombre artístico y con un repertorio aún más tropical; Ricardo Pérez Montalvo y su Conjunto, sería la nueva etiqueta que ocuparía el músico para lucir sus inagotables habilidades con las seis cuerdas.

⁹⁶ Término coloquial chileno, entendido como un trabajo ocasional, económicamente conveniente, que se simultanea con uno estable y que carece de contrato oficial. Fuente: <https://dle.rae.es/pituto>

⁹⁷ Entrevista a Roni Pérez. Septiembre de 2017.

⁹⁸ Entrevista a Ricardo Pérez Castillo. Julio de 2017.

⁹⁹ Entrevista a Raúl Araya. Julio de 2017.



LPs de Ricardo Pérez Montalvo y su Conjunto, Vol. 1 y 2. Fueron publicados en Perú durante la primera mitad de la década de los 80. También fueron editados en Ecuador.

La dinámica y habilidad de juntar canciones en sus arreglos se mantuvo en estos álbumes, acentuando los estilos latinos como la música paraguaya, la cumbia, el vals peruano, la charanga, el tango, entre otras. También un guiño a la música anglosajona con una selección de canciones de Los Beatles. Pérez vuelve a explorar sonoridades con la ayuda de los efectos, no obstante mantiene una línea estética vinculada al sonido limpio con efectos de repetición.

La última grabación de Pérez a la que esta investigación tuvo acceso data de 1984 una vez que el músico ya volvió a Chile. Se trata de un registro junto al músico tecladista Óscar Álvarez Díaz, grabado en Iquique en ese año. Washington Cantillana, músico que ha seguido la carrera de Pérez desde niño, publicó este material en YouTube bajo el título de “Recuerdo IQQ 1984 - Ricardo Pérez Mondaca Guitarra - Óscar Álvarez Díaz Teclado - Los Fénix”. Al parecer este registro no fue publicado de manera oficial por ningún sello discográfico, pues no cuenta con un arte asociado (portada, contraportada, fotografías, gráficas).

En esta década, y ya de vuelta al norte de Chile, Ricardo Pérez comenzó de manera regular su oficio de profesor de música. Ya habría tenido una

experiencia de esta índole a mediados de los 60 en Tacna, según su hermano Héctor Pérez.¹⁰⁰ Por más de dos décadas se dedicaría de manera casi exclusiva a ofrecer lecciones a jóvenes de la zona. Algunos de ellos actualmente siguen vinculados al arte musical, como profesores, intérpretes y productores musicales. Así como su carrera de músico intérprete dejó un legado importante, su labor como educador también, gracias al desarrollo de relevantes iniciativas del orden pedagógico.

3.5 Ricardo Pérez profesor.

3.5.1 Estudiantina Lezaetana.

En 1984 Pérez comenzó a trabajar como profesor y monitor en la Corporación Municipal de Desarrollo Social de Calama, donde dirigió grupos y talleres musicales para alumnos de distintos colegios municipales.¹⁰¹ Debido a una experiencia musical reciente por aquellos años con una agrupación tipo tuna¹⁰², en 1985 Pérez decide tomar este formato en su nuevo trabajo como profesor de música en el Instituto Obispo Silva Lezaeta, donde ofició hasta 1991. Allí formó la Estudiantina Lezaetana, con quienes realizó presentaciones en importantes encuentros de tunas y estudiantinas, giras internacionales por Perú, Bolivia,

¹⁰⁰ Ricardo Pérez habría vivido en varias ciudades de Perú durante la década de los 60. En esta etapa murió su madre, la que no alcanzó a despedir en un frustrado viaje a Chile. Su hermano Héctor se reencontró con él en Tacna y no en muy buenas condiciones socioeconómicas. Todo esto habría sucedido antes de la formación de Los Fénix. Información obtenida de <http://bushinaction.cl/?p=785>

¹⁰¹ Currículo artístico y laboral de Ricardo Pérez Mondaca.

¹⁰² Dato otorgado por Roni Pérez. Su hijo hizo el alcance en entrevista con esta investigación que no se trataba de una tuna propiamente tal, pues no estaba vinculada a ninguna universidad, por tanto no llevaban una tradición. Con este grupo Ricardo Pérez recorrió parte del norte de Chile.

Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Guatemala y México, según su currículo.

De esta etapa, en el establecimiento mencionado, hay registros de notas en prensa escrita y audiovisual. La experiencia de estos aprendices sin duda fue inusual para el promedio de los jóvenes de Calama por esos años, lo que de cierto modo causó revuelo. Y no solo en Chile sino también en Perú, donde fueron entrevistados por un canal de televisión en la ciudad del Cuzco. Allí Pérez presenta a los jóvenes músicos, donde destaca las cualidades de cada uno y explica que su motivación principal para llevarlos por el camino de la música, era rescatar los valores artísticos de cada niño para que no cayeran en el “ambiente artístico”, que lo calificó como sumamente peligroso. En otras palabras, además de enseñarles repertorio y habilidad con los instrumentos, buscaba generar una dinámica que les permitiera alejarlos de vicios amenazantes en su formación.¹⁰³



Entrevista en la televisión peruana a Ricardo Pérez y jóvenes de la Estudiantina Lezaetana, en la ciudad del Cuzco. Arriba a la derecha se puede apreciar a Roni Pérez quien interpretaba la primera mandolina en la agrupación.

¹⁰³ https://www.youtube.com/watch?v=I_YjeTV3wwY

Martes 12 de agosto de 1985



ESTUDIANTINA FÉNIX. Integrada por estudiantes básicos de diversos establecimientos educacionales de Calama, está actuando exitosamente en la capital de El Loa. El grupo artístico es dirigido por el exitoso guitarrista Ricardo Pérez, primera guitarra del desaparecido conjunto Los Fénix.

Integrada por escolares básicos

Exitosa son las actuaciones de la Estudiantina Fénix en Calama

Hace cinco meses surgió en Calama la Estudiantina Fénix, creada por el exitoso y recordado guitarrista Ricardo Pérez, la que se encuentra realizando sus primeras presentaciones en público.

Se trata de los estudiantes Franklin Muñoz, René Pérez, Erick Neira, Eduardo Cueva, Sergio Vega, Marcos Cortés y Wilson Marín, quienes interpretan estrofas del folclore español y también internacional entre los primeros destacan temas tales como "Clavelito", "La Sirena", "La Famosa" y en el género internacional, pero añadido el estilo estudiantil, realizan "Virgen del Sur", "El Reponer de Lina", "Zorba el Griego" y "Pájaro Campana" entre otros.

Pérez señaló que este grupo musical, integrado por jóvenes entre diez a doce años, surgió como inspiración de la estudiantina antofagastina ante el sonido novedoso y que agrada bastante al público.

Entre las proyecciones futuras, están el hacer varias presentaciones a nivel local, regional y finalmente nacional, "para ello nos estamos preparando y ensayamos en grupo seis horas a la semana, sin considerar la práctica en forma personal en sus respectivos hogares".

Entre las actuaciones de Calama figurar las realizadas en la ceremonia por el Día Nacional del Bombero, en el Seminario Interregional de Parvularios y en las comunidades cristianas entre otros.

Ricardo Pérez, instructor musical del Departamento de Proyecciones Artísticas de la Corporación de Desarrollo Social de Calama, señaló que su labor consiste en preparar grupos instrumentales entre los escolares de los diferentes establecimientos educacionales de la capital de El Loa.

A la fecha la recepción del público que ha tenido la ocasión de escucharlos, ha sido altamente positiva. "Son tantos muchachos de extraordinarias condiciones a quienes darán que hablar a nivel nacional siempre y cuando sigan en este mismo ritmo de trabajo".

Entre las actuaciones de Calama figurar las realizadas en la ceremonia por el Día Nacional del Bombero, en el Seminario Interregional de Parvularios y en las comunidades cristianas entre otros.

Ricardo Pérez, instructor musical del Departamento de Proyecciones Artísticas de la Corporación de Desarrollo Social de Calama, señaló que su labor consiste en preparar grupos instrumentales entre los escolares de los diferentes establecimientos educacionales de la capital de El Loa.

A la fecha la recepción del público que ha tenido la ocasión de escucharlos, ha sido altamente positiva. "Son tantos muchachos de extraordinarias condiciones a quienes darán que hablar a nivel nacional siempre y cuando sigan en este mismo ritmo de trabajo".

EL MERCURIO, Jueves 23 de mayo de 1991



ESTUDIANTINA. -La Estudiantina de Calama ha recibido felicitaciones de toda la comunidad, luego de conocidas las noticias sobre el éxito que alcanzó en su gira al exterior. Los jóvenes integrantes, concientes de esa realidad viven en esfuerzo permanente para superarse.

MERIDIANO OASIS

Sábado 20 de septiembre de 1986 - Página 9

PANORAMA INFORMATIVO

ESTUDIANTINA



Una destacada participación tuvo la Estudiantina del Instituto Obispo Silva Lezaeta de Calama en la Velada Bufo que los colaboradores de la Superintendencia Extracción realizaron en el Auditorio Sindical. Este conjunto musical está compuesto en su mayoría por hijos de trabajadores de la División,

Notas de la prensa local sobre actividades de la Estudiantina Lezaetana (1985 – 1991), entre las que destacan sus actuaciones, giras y grabaciones de casets. Archivo Biblioteca Tomás Paniri, Calama.

3.5.2 Centro Experimental de Desarrollo Musical

Posterior a la experiencia en el Instituto Obispo Silva Lezaeta de Calama, en 1991 Pérez participó en la creación del Centro Experimental de Desarrollo Musical (CEDM), proyecto que perduró hasta el año 2007. Abierto a la comunidad, y en especial a las personas de escasos recursos, este espacio constituyó una fuente de aprendizaje para cientos de jóvenes calameños. Este centro, al menos en sus últimos años, se ubicó en las inmediaciones de la Biblioteca Pública (Biblioteca Tomás Paniri), en el centro de Calama.

Dos de sus estudiantes accedieron a dar su testimonio a esta investigación, con tal de dar cuenta de la importancia de Pérez y el CEDM en sus vidas. Uno es Juan Aracena, profesor de música y productor musical, quien conoció a Ricardo Pérez a temprana edad:

[...] A mis 5 años le llegó un comentario a mi papá de que el guitarrista de Los Fénix hacía clases en el centro, y ahí me llevó [...] Él (Pérez) en clases nos contaba historias de Los Fénix, de las cosas de él. Hacía clases en grupo e individuales, en una sala no muy grande. Hacía clases de guitarra y piano. Estuve hasta los 18 años allí, y luego estudié con él de manera particular hasta que se enfermó.

Éramos cercanos, iba a mi casa. Era buen profe, sabía bien por dónde quería encaminar a sus alumnos. Nunca vi un alumno malo de él, eran todos “secos” sobre todo en el virtuosismo de la guitarra. Los pianistas también. Muchos pianistas fueron a concursos de Sábado Gigantes, y a casi todos les iba bien, ganaban.

También nos contaba que como artista fue medio alejado. Empezó a fumar y a tomar y ahí se perdió. Eso lo retardaba en todo y dejó de una todo. Y

ahí se dedicó a hacer clases, antes no le gustaba hacer clases. Como profe era preocupado, estaba pendiente del proceso que llevabas, de si estudiabas o no, si tenías una presentación. Tenía los días marcados de ensayo, era súper “cuadrado”. En el CEDM había otro profe que hacía clases de violín. ¹⁰⁴

A su vez, Cristian Aguilar, quien actualmente es un activo músico pianista y multiinstrumentista radicado en la región de Valparaíso, fue uno de los alumnos más destacados de CEDM. Su experiencia comienza antes de la creación del establecimiento, cuando Pérez aún formaba estudiantinas de jóvenes talentos:

A él lo conocí cuando niño. Yo cantaba cuando chico y a los 10 años me fui a presentar a un lugar que no recuerdo dónde era pero habían hartas personas, y ahí se acercó don Ricardo, porque me vio cantando y me quiso invitar a una estudiantina que él tenía, que eran con estudiantes. Después averigüé que ellos grabaron un disco, donde participó también Roni Pérez, su hijo.

Con esta estudiantina ellos viajaron a varios lugares. Tienen unas fotos que me mostraron de viajes que hicieron con la estudiantina, que eran puros chicos. Y bueno, yo me integré cuando la estudiantina estaba casi en el último período de existencia, porque después ya no siguió. Yo no alcancé a viajar con ellos. Pero sí hicimos algunas presentaciones, y bueno siempre lo que se hablaba y mi papá me comentaba que don Ricardo era un tremendo guitarrista. Yo lo conocí en el lugar, cuando ya fui a cantar, me di cuenta que tenía un grupo de chicos con los que estaba haciendo música, con la estudiantina, que pertenecía al Centro Experimental de Desarrollo Musical, que era de la Municipalidad de Calama. Ahí él tenía su centro de operaciones, y después me enteré que hacía clases de piano, de guitarra y él pasaba ahí siempre. Después lo vi tocar y me di cuenta de lo que tocaba,

¹⁰⁴ Entrevista a Juan Aracena, realizada el 27 de julio de 2017.

tenía unos tremendos dedos y además era muy rápido. Creo que lo que más destacaba de él es que era muy limpio para tocar, muy rápido.

En esos tiempos no era como ahora que tienes más acceso a diferente material en PDF donde uno puede descargar. En esos tiempos era que él tenía harta información, había ido a estudiar a otros lados creo, música, entonces era muy reconocido en Calama, en Chuquicamata, tanto como músico pero también por el conocimiento que tenía de la guitarra. A mi me enseñó a tocar piano, yo soy tecladista, él siendo guitarrista. Allá no habían tantos profesores experimentados que tuvieran conocimiento, como ahora que han llegado las nuevas generaciones que ya estudiaron música y se fueron para el norte y están haciendo clases. Muchos también están ligados a él.

Hay una agrupación que se llama Calambanda, que la dirige creo un familiar de don Ricardo. Creo que es sobrino. Entonces todos ellos (los profesores actuales de música) pasaron por la educación de este centro experimental.¹⁰⁵

La relación de Pérez con sus alumnos fue cercana, en tanto de manera profesional como personal. Fue exigente en materia musical, y al mismo tiempo se relacionó amistosamente con ellos, lo que lo posicionaba como un líder, un maestro. Y en relación a lo que menciona Cristian Aguilar, sobre la agrupación Calambanda, son ellos los que han hecho perdurar el legado de Pérez en la zona y fuera de ella, ante el lamentable olvido, memoria frágil y nulo reconocimiento que en Chile hay con nuestros artistas destacados.

José Sánchez, músico director de la Escuela de Música Infanto Juvenil Calambanda de la Corporación de Cultura y Turismo, que depende de la Ilustre Municipalidad de Calama, ha sido quien ha llevado esta iniciativa de recuperar el

¹⁰⁵ Entrevista a Cristian Aguilar, realizada el 14 de abril de 2021.

repertorio y sonido de Pérez para ponerlo a disposición de la comunidad, como una manera de homenajear al músico y el popular conjunto chuquicamatino, y al mismo tiempo difundir su obra. Con presentaciones desde 2018 en Calama, Valparaíso y Chuquicamata, y con arreglos para orquesta de vientos y base rítmica de guitarras, bajo, teclados y batería, Calambanda ha sabido posicionarse con este repertorio en la región convocando a una audiencia diversa e intergeneracional.¹⁰⁶

Volviendo al CEDM, recordadas son las presentaciones de fin de año por parte de sus estudiantes, acompañados a veces por Ricardo y Roni Pérez. En estas muestras también se presentaban los profesores a dúo. De aquello hay registro en internet en el canal de youtube cedmcalama, donde se pueden apreciar imágenes de estas entregas musicales.¹⁰⁷



¹⁰⁶ Referencias de Calambanda: Video resumen de “Los Imperdibles de Calama”, Calambanda interpretando la música de Los Fénix: <https://www.facebook.com/watch/?v=1497746870411944>. Notas de prensa sobre las presentaciones del tributo a Los Fénix de Calambanda: <http://calamacultural.cl/index2/cultura1.72.html> <http://calamacultural.cl/index2/cultura1.57.html> <http://calamacultural.cl/index2/cultura1.54.html>. Presentación de Calambanda en Chuquicamata, mayo de 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=3YeH-8hxV0c>

¹⁰⁷ Canal de youtube cedmcalama <https://www.youtube.com/channel/UChxIVtKqYZ8aHYIModoyZHA>



Registro de muestras y presentaciones de estudiantes y profesores del CEDM, Calama.

Allí se interpretaba repertorio clásico y popular, como “Vals del minuto” de Chopin, “El Vuelo del Moscardón” de Nikolái Rimski-Kórsakov, “Amelia” del grupo porteño chileno Los Pájaros Locos (liderados por el guitarrista Gastón Álvarez), Vírgenes del Sol del compositor peruano Jorge Bravo de Rueda, la marcha “Adiós al Séptimo de línea” de Gumercindo Ipinza y Luis Mancilla, el preludio “Asturias” del compositor español Isaac Albéniz, el vals venezolano “La Partida” de Carlos Bonnet, “Danza del Sol Mediterráneo” de Al Di Meola y Paco de Lucía, entre otras piezas.

Se deduce que este sería el marco del repertorio que Ricardo Pérez enseñaba, una mixtura entre lo clásico y lo popular, tal como había sido su propuesta musical con Los Fénix. Sus gustos musicales se mantuvieron en esta etapa, incorporando algunas otras músicas sencillas de aprender, a modo de ejercicio y

estudio para principiantes. Esto se puede observar claramente en el método / libro que publicó en 1996.

3.5.3 Aprenda a tocar guitarra.

Un año después de recibir la “Mazorca de Oro” (1995), premio que otorga la Ilustre Municipalidad de Calama a los ciudadanos destacados por su aporte a la comuna, en 1996 Pérez publicó el libro método *Aprenda a tocar guitarra*, texto que fue una contribución de la División Chuquicamata de CODELCO Chile a la casa de la Cultura de Calama. En este se puede apreciar la metodología que usó Ricardo Pérez para enseñar a sus estudiantes, donde destacan ejercicios con la uñeta (o púa), teoría básica para la lectura del pentagrama y tablatura, ejercicios de progresiones de acordes en distintas tonalidades, y por supuesto el repertorio, asociado a esa búsqueda entre dos mundos ya antes mencionada; lo clásico y lo popular.

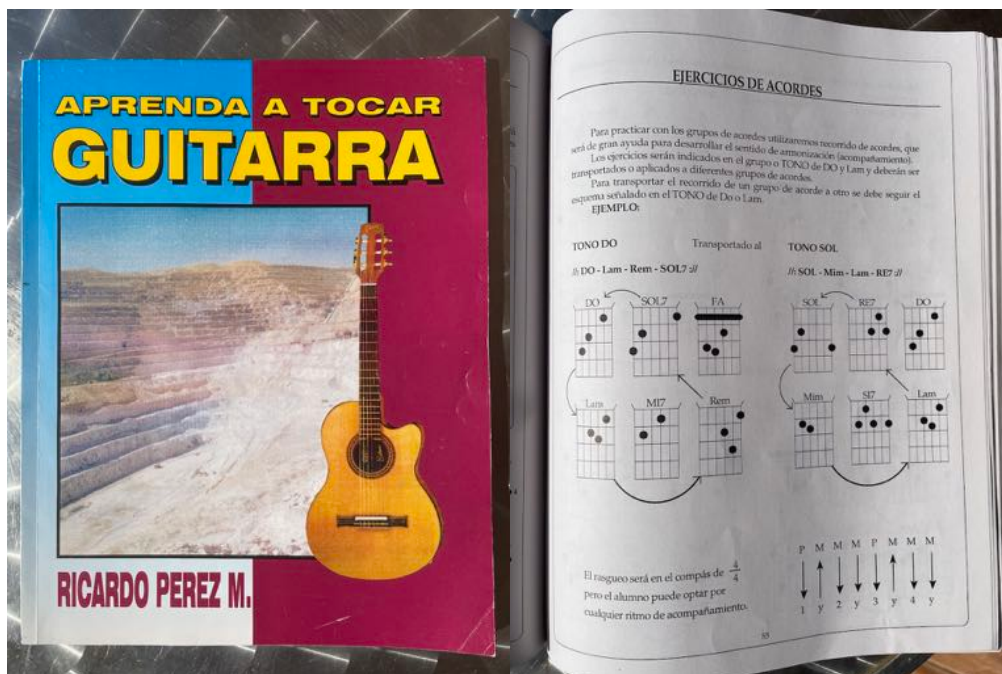
Se desprenden de este repertorio canciones como “Gracias a la Vida” de Violeta Parra, “Noche de Paz” de Franz Gruber, los boleros “Contigo” de Claudio Estrada y “El Reloj” de Roberto Cantoral, “Puerto Montt” de Eduardo Franco Cacho y Valdez, “El Rey” de José Alfredo Jiménez, “La Flor de la Canela” de Chabuca Granda, el vals venezolano “La Partida” de Carlos Bonnet, “El Condor Pasa” de Daniel Alomía Robles, “Vírgenes del Sol” de Jorge Bravo de Rueda, “Minueto en Sol Menor BWV Anh 115” (traspuesto a mi menor) de J.S. Bach, “El Mercado de Testaccio” de Horacio Salinas, “Green Leaves” del folclore británico, entre otras piezas.

Como se trata de un libro para principiantes, las canciones están adaptadas para aprender de manera expedita, sin ahondar en muchos detalles. Por lo tanto, y según mi punto de vista pues he puesto en práctica el libro con estudiantes de guitarra, parece muy acertado el criterio de Ricardo Pérez para formular este texto. Se nota su experiencia enseñando a jóvenes aprendices de la guitarra y

este libro es resultado de dicha experiencia. Se planteó como un tomo 1, según comentó Roni, no obstante el tomo 2 nunca vio la luz a pesar de tener algunos bosquejos hechos.



(Prensa local, marzo de 1995. Archivo Biblioteca Pública Tomás Paniri, Calama)



Portada y cuerpo del libro *Aprenda a tocar guitarra*, Ricardo Pérez Mondaca 1996.

3.5.4 Clínicas y muestras musicales a la comunidad.

Para la década de los 2000, Ricardo Pérez en su faceta de educador consolidó su relación profesional con su hijo Roni, quien estudió pedagogía en música por esos años. Ambos realizaron clínicas y muestras musicales financiadas por el Gobierno Regional con el 2% FNDR a la cultura, desde el 2006 hasta el 2009 aproximadamente. Estas fueron realizadas en Calama y pueblos aledaños como Chiu Chiu, y de las cuales hay registro audiovisual, material que Roni entregó a esta investigación.

Se puede observar en estos registros a Ricardo y su hijo en escuelas públicas interpretando piezas en guitarra, muchas de las cuales ya han sido mencionadas, además de repertorio del grupo Los Fénix y un repaso histórico por la carrera del guitarrista. Roni en estas instancias cumplió además la función de anfitrión, presentando a su padre y comunicando los hitos de él y el popular grupo chuquicamatino.



Clínicas realizadas en la década del 2000 por Ricardo y Roni Pérez. Archivo de Roni Pérez.

Luego de esta etapa, y acercándose a la década del 2010, Ricardo Pérez cesó sus funciones de músico y educador por razones de salud. Ya con 70 años se alejó de la vida pública, no obstante mantuvo cercanía con su familia. Esta investigación comenzó en la segunda mitad de la década mencionada, cuando ya Ricardo Pérez no accedía a ningún tipo de acercamiento, como entrevistas o conversaciones.

3.7 Reencuentros con Los Fénix.

En la plataforma Youtube es posible encontrar una emblemática presentación que tuvieron Los Fénix ¹⁰⁸ para el cierre del año académico del Centro Experimental de Desarrollo Musical, registrada por la familia de Cristian Aguilar en 1998. Cercano a las 500.000 reproducciones, este video es uno de los más populares de ellos en internet, donde se observa a Pérez y su hijo demostrar la destreza en las seis cuerdas, que hasta esos años se mantuvo prácticamente intacta.

¹⁰⁸ Con una formación distinta a la original, por cierto. Años más tarde vendría un encuentro “oficial”.



Los Fénix interpretando “El Vuelo del Moscardón” en 1998. Registro de la familia de Cristian Aguilar.¹⁰⁹

La última presentación que tuvo el grupo fue en septiembre de 2009, bajo la contratación de la minera Radomiro Tomic, en su aniversario N° 14. De este momento también hay videos publicados en internet, sin embargo el audio no corresponde con las imágenes. Roni facilitó un registro documental de este reencuentro donde se pueden observar la presentación del grupo en el escenario y conversaciones en camarines. Su formación fue la siguiente: Ricardo Pérez en primera guitarra y dirección musical, Roni Pérez en segunda guitarra, Eduardo Aracena en teclado, Nelson Pérez en bajo eléctrico, Marcelino Oyarce en batería, Manolo Leiva en voz y Juan Vargas como representante.

Como dato anecdótico, para este evento también fue contratado el grupo Los Vikings 5, popular conjunto coquimbano quienes se han inspirado en el sonido de Ricardo Pérez para la construcción de su lenguaje musical en el ritmo de cumbia porteña. Eduardo “Lalo” Macuada y Franco Cortés, guitarrista y tecladista del grupo respectivamente, se acercan al camarín de Los Fénix a

¹⁰⁹ https://www.youtube.com/watch?v=r9pisFWFN_A

saludar. Notable es la emoción de estos ya avezados músicos al encontrarse con su ídolo de infancia.

Ya presentada su historia y recorrido musical, el siguiente capítulo aborda aspectos relacionados a la performance del guitarrista Ricardo Pérez, así como también su vinculación con un tipo de guitarra, un tipo de efecto repetidor y la configuración de su instrumento, que tienen como resultado un sonido, o “sonotipo”, concepto que engloba esta suma de factores.¹¹⁰ Además aborda otros tópicos que pudieran abrir la discusión en cuanto a la importancia del músico en cuestión en la escena nacional y latinoamericana, así como también su capacidad de revivir y adaptar un repertorio en una músicaailable, género que luego influenciaría a otros guitarristas del norte de Chile. Finalmente en esta sección abordaré cómo Ricardo Pérez y su lenguaje musical constituye uno de los fenómenos artísticos que inspiran proyectos personales de índole musical y de producción.

¹¹⁰ Concepto entendido como un tipo de sonido, vinculado a instrumentos musicales, maneras de ejecución y, en este caso, al uso de materiales “externos” como el amplificador y los efectos de repetición. El término sonotipo es acuñado por Ana María Locatelli de Pέργamo refiriéndose al uso de instrumentos para el trabajo de material folklórico, principalmente por compositores de orientación nacionalista. Asimismo, es un concepto que se contrapone y se complementa con el de “melotipo”, para categorizar las tendencias en el uso de recursos musicales; sonotipo en tanto a la utilización de instrumentos y timbres, mientras que melotipo se refiere al uso de escalas y giros melódicos propios de civilizaciones precolombinas. Ver LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María. *Raíces musicales*, en: ARTES, Isabel (relatora), *América Latina en su música*. Siglo veintiuno editores, CDMX. 9ª edición 2004 [1977] : 42 – 43.

CAPÍTULO 4

Performance como guitarrista, materialidad y sonotipo.

4.1 Adaptación de melodías y resignificación sonora.

Ricardo Pérez perteneció a una generación de músicos que vivió en carne propia el fenómeno de la mediatización exponencial de la industria cultural, especialmente en la década de los 60. En Chile además la década comenzó con la organización de un mundial de fútbol, en 1962, ubicando la atención de los medios globales en nuestra tierra, justo en la etapa incipiente de la televisión nacional.

Y a pesar de estar lejos de la capital, en un territorio que pareciera no ser parte del país por sus costumbres diversas, modos de enfrentar la vida laboral distintos y dinámicas sociales alejadas de la realidad capitalina, Pérez tuvo claras influencias musicales que compartió con otros guitarristas de la época. Tanto en su repertorio como en su sonoridad se puede apreciar la incidencia de grupos como los británicos The Shadows, el dúo brasileño Los Indios Tabajaras y los tríos de boleros Los Panchos y Los Tres Reyes.

El relato de músicos que compartieron con él además da cuenta de un cierto gusto por la música clásica, como menciona el tecladista Javier Jorquera. Una hipótesis de esta investigación es que la asociación que habría entre Pérez y la música de corte docto vendría de su paso por el Conservatorio de Lima, no obstante Jorquera opina que no necesariamente viene de allí dicho vínculo:

La música que yo escuchaba en mi casa, era música clásica. Mi papá tenía una discoteca de discos clásicos. Uno de los regalones míos era “Claro de Luna” de Beethoven, la “Sonata N° 14”, y el otro que hasta el día de hoy, el “Concierto N°2” de Rachmaninov. Entonces con ese tipo de música

nosotros entramos y lo mismo le pasó al Ricardo, porque ellos escuchaban música clásica y boleros, escuchaban cosas muy bien armonizadas. Entonces cuando llegaron a la música fueron a aportar lo que ellos sentían, más que lo que le hayan dicho en el Conservatorio. Nosotros no éramos para nada de los Conservatorios, nos miraban como la “mona”. ¹¹¹

Mientras algunos artistas chilenos contemporáneos versionaban *rock & roll* anglosajón con adaptaciones al español, Pérez logró imprimir su sello en tanto a los arreglos que hizo de piezas clásicas combinándolas con otras del mundo popular y folclórico. Ejemplo de esta unión es el popurrí de “El Vuelo del Moscardón – Viaje a las Estrellas – Vírgenes del Sol” ¹¹², donde gracias a su ingenio musical se pasea por sus melodías como si se tratase de una pieza única. Y al tratarse de uno de sus fonogramas más conocidos y promovidos, los coterráneos, contemporáneos y generaciones siguientes de la zona, reconocen una identidad y originalidad de Pérez que se impuso a su “incapacidad” compositiva.

Del ejercicio que tiene el acto de versionar, así como sus implicancias sociales a partir de la escucha, el musicólogo Rubén López Cano ha reflexionado sobre este tema poniendo en virtud los conceptos de actualización y transformación de las composiciones, situando al arreglista en el estatus de creador. Asimismo, ubica al oyente como un articulador esencial en este fenómeno, pues su conocimiento previo de una música versionada, la “original”, sería clave para que una música nuevamente grabada funcione a nivel mediático, comercial. ¹¹³

Esto último, en el caso de Ricardo Pérez y Los Fénix, se relaciona directamente al repertorio escogido por ellos y por productores que trabajaron con ellos en la

¹¹¹ Entrevista a Javier Jorquera. Abril de 2021.

¹¹² Del LP *Baile en el Mineral* (1968).

¹¹³ LÓPEZ CANO, Rubén. 2011. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. *Consensus* 16. Pp. 57-82.

grabación de sus LPs. De ambas vertientes se construyó un discurso musical que ha sido leído por sus oyentes de esa manera: una agrupación que supo seleccionar un catálogo, mezclarlo, versionarlo, registrarlo, publicarlo y presentarlo en vivo. De la misma manera resignificaron una sonoridad asociada hasta ese momento con el *rock & roll*, *rock instrumental*, *surf rock*, entre otros géneros foráneos, para llevarla a otro universo musical como es el latinoamericano; el de los boleros, de los tangos, de las cumbias. Sin ánimo de aseverar que Los Fénix inventaron dicha resignificación, pareciera que al menos pertenecieron a una generación pionera en dicho ejercicio.

En esta búsqueda, si se quiere de identidad artística, por quienes recuerdan su actuar Ricardo Pérez fue un músico detallista, perfeccionista y explorador de aspectos técnicos asociados a los materiales a ocupar. Tanto su guitarra como su cámara de eco y amplificador fueron cuidadosamente elegidos por él, al margen de las posibilidades que cualquier guitarrista de la época tuviese. Con esfuerzo en 1968 logra obtener su primera Fender Jaguar, fabricada en Estados Unidos.

4.2 Guitarra Fender Jaguar.

Las primeras guitarras eléctricas de Ricardo Pérez fueron de origen alemán. En los pocos registros fotográficos que hay, se le ve con una guitarra marca Framus y otra marca Hofner.¹¹⁴ Con esas guitarras grabó los EPs anteriormente mencionados, tanto en Bolivia como en Chile.

¹¹⁴ El musicólogo Gabriel Rammsy, en su tesis de Magister en Artes (área de Música) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, menciona que para la época en los puertos libres (Punta Arenas, Chiloé y Arica) era posible encontrar instrumentos de estas marcas alemanas. Alternativa que jóvenes músicos tomaron ante la dificultad de obtener instrumentos americanos por su alto precio. Ver RAMMSY, Gabriel. *Guitarristas eléctricos en Chile: La experiencia de Francisco Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales en las décadas de 1950 a 1970*. Tesis

Para fines de 1967 y principios de 1968, Ricardo Pérez adquirió la emblemática guitarra marca Fender modelo Jaguar con la que se le ve en las portadas de los LP posteriores, y en algunos registros fotográficos de conciertos. Dos relatos han sido recogidos en esta investigación para contar la historia de ese instrumento. Uno es el del músico e investigador boliviano Julio César Moya, quien añadió un dato antes no conocido siquiera por los integrantes de Los Fénix entrevistados. La guitarra de Pérez habría sido de segunda mano, siendo anteriormente propietario de ella el guitarrista y vocalista de la banda boliviana The Black Byrds (1966), José Pepe Eguino. En la foto, tercero de izquierda a derecha con gafas se ve al músico con una Fender Jaguar muy similar a la de Pérez.



Archivo de Julio César Moya.

No obstante no hay seguridad de que esa sea exactamente la misma guitarra. El mismo Moya menciona un local en La Paz donde los músicos de la Nueva Ola conseguían estas guitarras de alta gama:

presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes (área de Música). 2013: 87 – 89.

*No era una tienda, era una inversión privada: Era conocido el dueño como Toño Catán, Antonio Catán. Parece que era, por su acento, chileno o peruano. Era uno de los primeros inversionistas que traía equipos americanos. Estaba en el edificio Hansa, pero en el subsuelo. Era una suerte de subterráneo que no tenía ni siquiera una entrada de negocio. Nelson Córdoba, músico que maneja datos de aquella época, me comentó que quienes compraron esa guitarra fueron el guitarrista de Los Grillos (Humberto Paredes), Germán Romero (Los Splendids) e incluso se han comprado una guitarra unos chilenos, se la han llevado al norte y se la han pagado al contado.*¹¹⁵

Lo cierto es que la guitarra fue adquirida en La Paz, y de allí el segundo relato, brindado por Rubén Sapiaín quien viajó de Oruro a la capital boliviana para comprarla:

[...] La guitarra era súper cara. Estábamos en Oruro y me dice: - Oye Oso saís' que hazme una paletía' – ¿Qué querís? – Ándate a La Paz y me comprai' la guitarra, está a la venta, estaba en vitrina, tenís que ir. Ya, le dije ¿Cuándo querís' que vaya? – Ahora po', te saqué los pasajes, salís' en media hora más. ¡Soy patúo! Dije yo.

Me echó así un fajo de billetes, y le puso hartas cosas para que no me la fueran a robar. Ahí cuando me encontré con el Kiko Palacios (músico de Chuquicamata). Me levanté a las 7 de la mañana, abrían a las 9. Y llego a la casa comercial y había un músico de Chuqui. Tenía la misma estatura mía. Nos conocíamos... “Hola cómo estái...” En qué andai' le dije yo. Me dijo: “Vengo a comprar la guitarra”. ¿Ah sí? Le dije: “Primero yo me voy a llevar la guitarra, si es que tengo que golpearte, yo voy a comprar la

¹¹⁵ Entrevista a Julio César Moya. Mayo de 2021.

*guitarra". Agachó la cabeza el Kiko, no era peleador. Así que entramos los dos y dije: "Bájeme la guitarra, ahí está la plata...¿Viste? La compre yo".*¹¹⁶

Con nostalgia y humor Sapiaín cuenta esta historia, que por anecdótica que parezca es importante porque permite inferir dos cosas; primero que para la época conseguir una guitarra americana era todo un desafío, y segundo que al parecer en Bolivia existía una ventaja en cuanto a la importación de instrumentos, en relación a Chile. Además el mismo músico comenta que en una de sus giras a Bolivia, Pérez adquirió sus equipos amplificadores y la cámara de eco marca Vox. Esta última fue toda una sensación al momento en que volvieron de esa gira y se ofrecieron para tocar en la presentación del espectáculo 0007 de Óscar Arrigada, que llegaba justo en esos días a Calama y Chuquicamata. Sapiaín recuerda que Florcita Motuda (Raúl Alarcón), integrante de Los Stereos quedó sorprendido al ver los equipos y junto con otros músicos querían probarlos, tocar con ellos en vivo.

Volviendo a la guitarra icónica de Pérez, se trata de una Fender Jaguar fabricada entre el año 1965 y 1967. Esto por varias razones; la Jaguar se comenzó a fabricar en Fender a partir del año 1962. No es de antes del 65 por el color, que podrían ser dos; *lake placid blue* o *charcoal frost*. En 1968 se relanzó el modelo al no tener buena aceptación por los guitarristas de la época, por lo que se modificaron, entre otras cosas, las marcas de los trastes colocándole *inlays*¹¹⁷ de concha de perla, un circuito modificado (por los problemas de ruido que tenía la guitarra original) y un *binding*¹¹⁸ por todo el brazo. Otra característica de la guitarra de Pérez que permite dilucidar el rango de años de fabricación es la pintura de la pala / clavijero, donde se ubican las clavijas. En

¹¹⁶ Entrevista a Rubén Sapiaín. Julio de 2017.

¹¹⁷ Se refiere a las incrustaciones en los trastes 1, 3, 5, 7, 9, 12, 15, 17 y 19. Universalmente se conocen como *inlays*. La guitarra de Pérez tenía incrustaciones de pequeños círculos, como la mayoría de los modelos de guitarras Fender.

¹¹⁸ Bordes del diapasón.

esos años las pintaban igual que el cuerpo, lo que se llama en lenguaje técnico *matching headstock*.

Respecto a los aspectos técnicos de la guitarra, tiene un doble circuito al igual que su modelo precedente, la Jazzmaster. Comparte también con esta última el sistema de trémolo, no obstante su más llamativa característica es su escala corta de 24 pulgadas. Como referencia, una guitarra modelo Stratocaster tiene una escala de 25.5 pulgadas. Además tiene 22 trastes, siendo la primera Fender de estas características, además de dos cápsulas (o pastillas) de bobina simple.

A diferencia de la Jazzmaster, la Jaguar en su circuito permite configurar un filtro de alta frecuencia, tomando un tono muy agudo. Es probable que Ricardo Pérez haya explorado en estas configuraciones por la “agudeza” de sus interpretaciones. Otra característica de la guitarra es una sordina que se acciona a través de un resorte que enmudece las cuerdas con una goma. Finalmente el puente tiene un trémolo flotante que permite moverlo hacia atrás y hacia delante, el cual fue utilizado más adelante en otros modelos como la Fender Mustang.

La Fender Jaguar al tener muchos problemas de fabricación no fue masiva como otros modelos anteriores. Se dejó de fabricar en 1975 y resurgió en la década de los 90 gracias a guitarristas como Kurt Cobain de Nirvana, John Frusciante de Red Hot Chilli Peppers, Troy Van Leeuwen de Queens of the Stone Age entre otros.

Según el relato de varios entrevistados en esta investigación, Pérez vendió esta primera Fender Jaguar que tuvo. Luego se hizo de otras en años posteriores, por lo visto de fabricación japonesa. Lo interesante de esta elección por parte del músico es que se trata de una guitarra más “pequeña” en relación a otras eléctricas. Al ser de escala corta y de 22 trastes, los espacios entre traste y traste son más reducidos, siendo quizás más cómoda para él, quien venía de interpretar el requinto durante un tiempo prolongado.

Y encima, Pérez hacía algo particular con su guitarra, algo que provenía del requinto también pero en relación al uso del capodastro. En ocasiones lo ubicaba en el segundo traste, y otras en el primero, algo que también se le veía hacer al requintista Gilberto Puente de Los Tres Reyes. Debido a esto, sobre el diapasón pintaba o pegaba cintas de color rojo para orientarse de mejor manera, algo que llamaba mucho la atención. Ocupaba la correa afirmada del clavijero y en el espacio que hay entre la ceja y las clavijas, ponía una especie de algodón o gasa para cortar armónicos que pudieran ser indeseados.

Respecto a la escala y a lo particular del uso del capodastro, en conversación con el músico y lutier chileno Manuel Orrego, aporta lo siguiente sobre el calibre de las cuerdas y sobre las características sonoras que quizás Pérez buscaba en esta configuración de su guitarra:

Él tiene que haber usado cuerdas gruesas, y si no hubiese sido así las cuerdas tienen que haberle quedado muy sueltas, como una guitarra con cuerdas muy delgadas [...] Eso se compensa al usar cuerdas más gruesas. Ahora lo que sucede con una escala más corta es que cuando tú haces vibrar una cuerda que fue diseñada para dar una nota determinada con determinado largo, y después das esa misma nota en la misma cuerda con una distancia más corta, el sonido se homogeniza [...]

Hay algo que me llamó siempre la atención de músicos de sesión, algunos famosos, el mismo Sting por ejemplo, que tocan arriba del quinto espacio, la gran mayoría de las cosas las tocan arriba. En vez de tocar un mi en el segundo espacio de la segunda cuerda, pensando en un bajo de cuatro cuerdas, prefieren tocarlo en el séptimo espacio de la tercera cuerda. Me hice esa pregunta y fui resolviendo con pruebas. La conclusión fue que la nota es más estable, porque la cuerda vibra más rápido cuando es más corta. Y al vibrar más rápido se produce una especie de homogenización

del sonido, no como en una cuerda más larga que la oscilación es más corta, por lo tanto las variantes de tonalidad son mayores. La nota es más estable, y además el sustain ¹¹⁹ aumenta. El sonido es más redondo, es más espeso.

Aunque tu coloques el capodastro en el segundo traste, la ecuación matemática se sigue manteniendo, porque justamente lo estás colocando sobre un traste. Entonces la subdivisión se mantiene igual, cambia la escala pero la subdivisión sigue ateniéndose a la norma. En cuanto a calibración, la octava va a estar en el traste número 14, pero no ofrece ningún tipo de problema en ese aspecto. ¹²⁰

Tal como menciona el guitarrista Carlos Corales, para la época utilizaban cuerdas de calibre grueso, partiendo 0.12, 0.13 mm en la primera cuerda, a razón de que eran fabricadas para guitarra acústica. ¹²¹ En conclusión, es posible que Pérez haya buscado estas características sonoras que describe Manuel, y al mismo tiempo una mayor comodidad para ejecutar los pasajes musicales, al venir de ejecutar un tiempo prologando un instrumento como el requinto, que tiene una escala de 540 mm, es decir unas 21.3 pulgadas aproximadamente.

¹¹⁹ Duración de la nota.

¹²⁰ Entrevista a Manuel Orrego, músico y lutier. Realizada el 17 de enero de 2022.

¹²¹ Entrevista a Carlos Corales. Abril de 2021.



Ricardo Pérez y su guitarra Fender Jaguar. Portada del álbum *¡Hoy baile hoy! En el mineral* (1969).



Ricardo Pérez y su guitarra Fender Jaguar. Se puede observar allí el capodastro ubicado en el primer traste. Década de los 90, archivo de Rubén Sapiaín.



Ricardo Pérez y otra de sus guitarras Fender Jaguar (no es la original por el color madera del clavijero). Ahora el capodastro ubicado en el segundo traste. Imagen extraída del video “Reencuentro de Los Fénix” 2009. Archivo de Roni Pérez.



Fender Jaguar de 1965, color Lake Placid Blue, muy similar a la guitarra de Ricardo Pérez. Foto extraída del sitio <https://www.garysguitars.com/catalog/1965-fender-jaguar-lake-placid-blue-finish-matching-headstock#expanded>

4.3 Sonotipo.

Comprendido lo no azaroso de la búsqueda sonora y configuración que Pérez encontró en su guitarra, es necesario echar mano al efecto de repetición característico de sus interpretaciones. Se trata de una cámara de eco que en principio fue una de marca Vox, luego una de origen japonés marca Acetone. Una cámara de eco a cinta genera la repetición del sonido, gracias a una serie de cabezales que reproducen y borran la información que lleva la cinta magnética. Se ubica en la etapa intermedia entre la guitarra y el amplificador, que en el caso de Pérez fueron de marca Guyatone modelo Stereo1200.¹²²

El efecto de eco tiene 3 parámetros principales: Tempo de repetición, medido en milisegundos; *feedback* o cantidad de repeticiones; y volumen, mezcla (*mix*) o salida del efecto. Algunas cámaras de eco (y también efectos de repetición análogos o digitales, también conocidos como *delays*) tienen la posibilidad de ecualizar las repeticiones, así como también modularlas.

A partir de la escucha y análisis del tema “Taquito Militar” incluido en el álbum *¡Hoy baile hoy! En el mineral* de 1969, y gracias a que en ciertos momentos de la versión hay silencios, es posible percibir que la configuración del eco llegaba a los 170 a 190 milisegundos en cuanto a tempo. En relación a la cantidad de repeticiones de 6 a 8, las cuales una tras otra van bajando de intensidad. En relación al volumen se puede concluir que Pérez ocupaba este parámetro bien alto, cercano al 80%. Ahora bien, es posible que estos parámetros dependieran de la música que estuviera interpretando, no obstante no es sustancial dicha modificación.

Roni entregó un registro en video que data del año 2009 donde se ve y se escucha a su padre ensayar algunas piezas de Los Fénix para su regrabación

¹²² Estos amplificadores se pueden apreciar en la portada del álbum *¡Hoy baile hoy! En el mineral* (1969).

con bases electrónicas, un proyecto que no prosperó. Con algo de molestia, pues no le agradaba el hecho de que su hijo lo grabara, se observa a Pérez configurar un *delay* digital de pedal, donde se puede corroborar la información respecto a los parámetros.



Ricardo Pérez configurando su *delay* digital, año 2009. Archivo de Roni Pérez.

El concepto de sonotipo como propuesta de esta tesis, está vinculado a la posible articulación de una herencia que dejó Pérez en guitarristas contemporáneos y posteriores. Su sonido limpio, procesado por la cámara de eco y particularmente agudo, fue, con algunas variaciones en ciertos parámetros, utilizado también por grupos como Los Ángeles Negros, Los Golpes, y notoriamente en los coquimbanos Los Vikings 5, quienes han declarado abiertamente ser seguidores del chuquicamatino.¹²³

Eduardo “Lalo” Macuada, guitarrista en ejercicio del grupo mencionado y quien ha sido sujeto de estudio en investigaciones anteriores (Cordero 2013), ocupa una configuración muy similar a la de Pérez, con diferencias solo en el tempo de repetición; Macuada se aproxima a los 130 milisegundos, es decir la repetición

¹²³ CORDERO RIQUELME, Gonzalo. *La guitarra tropical chilena*. Ediciones Universitarias de Valparaíso PUCV. 2013: 16.

es más rápida. Esta configuración ciertamente condiciona la interpretación de las líneas melódicas, lo que requiere de un grado de habilidad y experiencia, pues al tener constantemente el efecto prendido y considerablemente presente, guitarristas como Macuada suelen articular la mayoría de las notas con *staccato*.

Esta configuración sugiere un enunciado técnico musical que podría constituir una mínima célula sonora codificada, lo que el musicólogo Philip Tagg denomina como musema.¹²⁴ Esto sumado al rango de frecuencias que ocupa el sonido de la guitarra de Pérez y posteriores guitarristas, que se encuentra acentuada en los 2.6 kHz, como se indica en la siguiente imagen.



Análisis de muestra de “Taquito Militar” en ecualizador del software Logic Pro X.

Si bien el sonido de la guitarra ocupa un rango de frecuencias que va desde los 80 hasta los 6000 Hertz aproximadamente, es en los 2600 donde se presenta el pico de mayor presencia. Por supuesto que hay que considerar la calidad de la grabación, que parte desde el tipo de micrófono, la toma, la mezcla con los otros instrumentos, la masterización y la impresión del fonograma en disco de vinilo. Finalmente la digitalización.

¹²⁴ TAGG, Philip. “Analysing popular music: theory, method and practice”. *Popular Music* N° 2. 1982: 37-65.

Sería pertinente preguntarse si esta sonoridad aguda tiene alguna relación con instrumentos como el mencionado requinto, o el charango que geográficamente es parte del entorno del músico. O incluso de timbres y colores vocales asociados a géneros de música latinoamericana grabada en aquella época, por intérpretes cantantes como Julio Jaramillo o el mismo Lucho Barrios, que seguramente arrastraron una tradición popular distante de las voces caribeñas. Mi impresión es que al menos en relación a lo descrito en cuanto a la personalización de la guitarra eléctrica Fender Jaguar, en Pérez hubo una búsqueda de identidad timbrística que es reconocible.

Finalmente, a razón de encontrar un punto comparativo en términos sonoros, se tomó dos versiones de la canción “La burrita”, del compositor colombiano Eliseo Herrera. Una es, evidentemente, la grabada por Los Fénix en 1968 incluida en el álbum *Otro baile en el mineral*, y la otra grabada el mismo año por el grupo multinacional nacido en Buenos Aires, Los Wawancó. La versión de Pérez y su grupo es instrumental, la de Los Wawancó tiene voz, y si bien en la de estos últimos la guitarra de Sergio Solar, guitarrista chileno fundador del grupo, se funde con el piano en una impecable armonización, es posible distinguir un cuerpo sonoro distinto, más grave y alejado del “punzante” sonido de Pérez.

Ahora bien, Solar ocupó guitarras eléctricas de cuerpo hueco (*hollow body*) o de caja entera, al contrario de Pérez quien desarrolló su sonido con la Jaguar, una guitarra de cuerpo sólido (*solid body*), es decir sin oquedad. Además el sonido procesado por la cámara de eco lo distancia aún más de la sonoridad del guitarrista de Los Wawancó. De igual manera, podríamos asociar este sonotipo con la guitarra de cumbia de Enrique Delgado, guitarrista líder de Los Destellos del Perú. No obstante Delgado en esa época, segunda mitad de los 60, dejó registro de guitarras espacialmente dilatadas y ligeramente reverberantes ¹²⁵, y no con efectos de repetición. Además del uso de los dedos en la mano derecha

¹²⁵ ROMERO, Raul R. *ANDINOS Y TROPICALES. La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología, Universidad Católica del Perú. 2007: 23.

para pulsar, al contrario de Pérez quien ocupaba mayormente la uñeta, se le asocia al uso de efectos moduladores como el *wah wah* y de saturación de válvulas, algo en lo que el chileno no exploró en demasía. Ya a mediados de los 80 irrumpiría en Perú la “chicha”, encuentro entre la cumbia y el huayno, de intérpretes como Los Shapis quienes sí hicieron uso del *delay* como característica en su sonoridad guitarrística.¹²⁶

Dos investigaciones previas, las de los musicólogos y guitarristas Mauricio Valdebenito y Gabriel Rammsy, han puesto el foco en el diálogo entre lo global y lo local de las manifestaciones culturales, de las prácticas instrumentales y especialmente en las que concierne a la guitarra latinoamericana. Rammsy toma como ejemplo lo mencionado por Romero en su investigación sobre la cumbia peruana y cómo ésta derivó en un producto multicultural como lo es la chicha peruana. El sonido de la guitarra eléctrica está estandarizado globalmente, no obstante está sujeto a transformaciones; asimilaciones y apropiaciones, términos que Rammsy rescata de lo planteado por Andy Bennett y Kevin Dawe en *Guitar Cultures*.¹²⁷

Por su parte Valdebenito pone en valor la relación entre prácticas de la guitarra latinoamericana; el parentesco que hay entre el bolero cantinero y la música cebolla, o la tonada chilena y la cuyana. “[...] la marca local de ciertos repertorios ha servido también como elemento de distinción al servicio de pretensiones nacionales [...]”, menciona Valdebenito.¹²⁸ Es posible reconocer esto último en el repertorio de Pérez, puesto que al hacer sus adaptaciones y mezclas de géneros musicales con una funcionalidad en virtud del espectáculo, del baile, en añadidura fue marcando una pauta a nivel local en cuanto a la práctica guitarrística.

¹²⁶ ROMERO. 2007: 27.

¹²⁷ RAMMSY, 2013: 18 – 19; BENNETT, Andy y DAWE, Kevin (Ed.). 2001. *Guitar Cultures*. Oxford, New York: Berg.

¹²⁸ VALDEBENITO. 2019: 222.

Otro asunto que me parece importante es poner el foco en la figura de Pérez en tanto su desarrollo artístico multifacético. La posición que tomó como líder, como colega y profesor distinguen en él una performatividad marcada por las distintas etapas de su vida, descritas anteriormente en esta tesis.

4.4 Persona musical (Musical Personae)

Las impresiones recogidas en esta investigación, relatos de colegas, músicos contemporáneos, estudiantes y admiradores de Ricardo Pérez, hablan no solo de un músico intérprete que desarrolló su carrera a partir de un repertorio, de una estética sonora y de la grabación de sucesivos discos. Sino además de un *frontman*, de un líder, de una autoridad en términos musicales que se dejó ver constantemente en una posición jerárquica elevada respecto a lo demás. Pero también cabe preguntarse: ¿Qué músico no toma una posición en su entorno laboral y/o personal? O bien, ¿Es posible ser solamente músico y cumplir esa exclusiva tarea en la sociedad? Por lo que yo creo, por mucho que la instrucción académica no aborde en profundidad temas valóricos en la formación musical, las personalidades de un artista se van forjando en el camino de cada cual.

Philip Auslander, doctor en filosofía y profesor de estudios de performance y musicología popular, desarrolla en sus investigaciones un complejo universo de caracteres que un músico desarrolla a lo largo de su vida activa. Sin claras fronteras entre sí, un músico (en términos generales) posee tres caras: la del *performer*, es decir la persona real que tiene su visión de vida y posición frente al mundo pero fuera del ámbito del espectáculo; la del *performance persona*, aquella que es la que se presenta frente al público como celebridad, como personaje público y que tiene un discurso que bien podría coincidir con la del *performer*; y la del *character*, el personaje que adopta el artista en un repertorio específico, una canción, un disco, etc. De allí el medio de expresión para llegar a

la audiencia puede ser la voz, los movimientos corporales, la expresión facial, la vestimenta, el uso de un instrumento musical, etc.¹²⁹

Auslander también acuña el término *frame* (marco), entendido en términos simples como la expectativa que se tiene de un *performer* en el inevitable acto – pensamiento de categorización, de enmarque de éste. Asimismo menciona el concepto *genre* (género musical) como sustancia de identidad que permitiría, por ejemplo, relacionar cierto instrumento musical con cierto tipo de música o formato.¹³⁰

Con estos conceptos de utilidad sobre la mesa, podemos analizar a Pérez en su faceta como músico y como educador, con el repaso de su historia y de lo recopilado en esta investigación. Según sus colegas más cercanos, como Rubén Sapaín, Nelson Pérez y Javier Jorquera, Ricardo Pérez tenía como virtudes ser buen compañero, generoso para compartir sus conocimientos con ellos, entusiasta para llevar el proyecto adelante, entre otras. Allí pareciera buscar una posición pareja frente a ellos, de cierta horizontalidad a la hora de articular la música, ensayar, organizar y coordinar. No obstante en su faceta de artista o bien, según Auslander, de *performance persona*, Pérez se mostraba algo distante delante de los demás músicos, como líder absoluto de la agrupación. Esto se hace evidente al escuchar su música, pero también podemos observar en la siguiente imagen cómo él se situaba en el escenario en una posición céntrica y delantera.

¹²⁹ AUSLANDER, 2021: 32.

¹³⁰ Ibid: 4 – 9.



Presentación de Los Fénix a fines de la década de los 60. Se puede observar la posición de Ricardo Pérez en el escenario, de frente al público unos pasos más adelante que el resto.

Archivo de Rubén Sapiaín.

Lo que Auslander denomina como *character*, en el caso de Pérez bien podría tratarse del mismo *performance persona*, pues su puesta en escena al parecer no varió mucho en términos de presentarse al público. Solo en ocasiones tomaba distancia para dar espacio al cantante, algo que tampoco se resolvía siempre de buena manera como cuentan quienes lo conocieron y lo compartieron con él.¹³¹ Ahora bien el *frame* o marco en el que Ricardo Pérez se enmarcó podemos inferir que se trató de un guitarrista líder, cercano al modelo de Hank Marvin de The Shadows, o Dick Dale del grupo *surf rock* The Ventures, o incluso el mismo Enrique Delgado de Los Destellos del Perú. Sin embargo su agilidad con la guitarra, el virtuosismo del que hizo alarde, lo desmarcó bastante de esa figura “guitarrista – cantante”, de aquel que hace melodías simples en el instrumento. Otro *frame* podría estar relacionado con esto último, respondiendo

¹³¹ Entrevista a Raúl Araya. Julio de 2017.

más a la figura del guitarrista - requintista del formato trío de boleros, donde ciertamente hay mucha más actividad “gimnástica” con los dedos.

Su etapa como educador si bien lo sitúa también en una situación de influencia, de poder, o como se quiera llamar a la figura del maestro, al mismo tiempo lo ubica como un agente cercano, amable, paciente y entusiasta, como lo definen sus propios estudiantes. A pesar de ser exigente, Pérez logró una conexión con ellos y deja entrever que en este proceso se despojó de sus ropajes de artista para entregarse a la comunidad, algo que le valió varios premios entre ellos la Mazorca de Oro en 1995. Quizás en búsqueda del respeto y reconocimiento, Pérez se bajó del podio del éxito para enfrentarse a una realidad que más le acomodaba, la de enseñar y formar nuevos músicos.

Finalmente, pareciera que su guitarra Fender Jaguar, entendida esta como un modelo y no como un objeto en sí mismo, fue una proyección inseparable de su persona. Esa imagen del guitarrista y su guitarra es algo que hemos visto en varios intérpretes de música popular, como también Auslander menciona en el texto citado, al ejemplificar con el guitarrista estadounidense B.B. King y su guitarra Gibson “Lucille”.¹³² Al menos en mi memoria cuando recuerdo a B.B. King lo visualizo inmediatamente con su guitarra, algo que con el tiempo, sin lugar a dudas, empezó a sucederme al pensar y recordar a Ricardo Pérez.

¹³² AUSLANDER. 2021: 68 – 73.

5. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.

El puntapié inicial de esta investigación, el primer impulso, fue motivado por mi quehacer como guitarrista y constante aprendiz de este instrumento. Ese instinto a veces primitivo de “querer” sonar como tal y cual guitarrista, descubrir y recrear el “tono” de los referentes, brinda en ciertas ocasiones más preguntas que respuestas, pero necesarias, totalmente necesarias. En cierta etapa del ejercicio musical, de la cual he sido advertido por colegas de generaciones anteriores y la que creo estar experimentando hoy, habitan en nosotros reflexiones sobre qué queremos desarrollar con las herramientas que tenemos, cómo queremos expresar nuestras ideas y nuestro sentir musical.

Con esto quiero decir que esta investigación, ahora en forma de tesis, se desarrolló justo en momentos auto reflexivos y definatorios sobre mi propio oficio, y por cierto que también se articuló en torno a innumerables conversaciones con mis cercanos, tanto músicos, estudiantes, profesores de música, musicólogos y , evidentemente también, simplemente amantes de la música. Por tanto, sin desmerecer mis motivaciones iniciales, la búsqueda de información, de impresiones y de material concreto sobre este guitarrista, fueron complejizando la investigación con el pasar del tiempo. Sumado a las claves enseñanzas de mis profesores, dieron como resultado esta primera entrega de conclusiones, de reflexiones y de ciertos puntos que aquí quisiera desarrollar.

Lo primero es la conflictiva relación entre la música popular y la academia, que pareciera arrastrarse en Chile desde hace varias décadas. Resuena lo declarado por el músico Javier Jorquera en cuanto a la distancia que ellos, como músicos populares, tenían con el conservatorio, o mejor dicho el conservatorio con ellos. Como menciona la musicóloga Fernanda Vera, a partir de la reforma de Domingo Santa Cruz, hay una distinción entre los formados en la academia (Conservatorio Nacional de Música adscrito en 1929 a la Facultad de Bellas

Artes de la Universidad de Chile) y quienes no tuvieron esa posibilidad.¹³³ Serían considerados músicos quienes recibieron la instrucción institucional adecuada, y quienes no simplemente caían en categorías como músicos-trabajadores, profesionales de la música, entre otras categorizaciones según sus funciones, como describe y analiza en profundidad estas materias la musicóloga Eileen Karmy en su más reciente publicación.¹³⁴ Podríamos sumar el término “coléricos” como una forma coloquial de referirse a un músico popular en la década de los 60, como el mismo Jorquera se autodefine en perspectiva del tiempo.¹³⁵

Mi impresión es que en países cercanos los puentes entre la música popular, “la calle”, y las instituciones artísticas se vienen construyendo firmemente desde hace décadas. Las escuelas de samba en Brasil son un claro ejemplo de estos vínculos, que vienen desarrollándose desde fines de la década de 1920. O la música criolla en Perú. Bien podría haber sido testigo el mismo Pérez de dicha unión entre música e institucionalidad en el país vecino. Seguramente hay variados casos que requieren observación, en cuanto a cómo desde la academia se pueden articular nuevos puentes, dejando el prejuicio hacia las músicas populares, que alcanzan notoriedad en medios de comunicación pero que no logran cristalizarse, por ejemplo, en conservatorios donde se revisen sus códigos, se reinterpreten y se logre desarrollar un camino evolutivo.

Dejando de lado la gran influencia norteamericana que se ejerce sobre programas y mallas de escuelas de música popular y moderna en Chile, es menester reconocer que en las últimas dos o tres décadas se ha fomentado la

¹³³ VERA, Fernanda *¿Músicos Sin Pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*. Tesis de Magister en Artes mención Musicología, Santiago de Chile: Universidad de Chile. 2015: 108.

¹³⁴ KARMY, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago de Chile, Ariadna Ediciones. 2021: 190 – 191.

¹³⁵ Entrevista a Javier Jorquera. Abril de 2021.

inclusión de repertorios asociados al folclore nacional y a la guitarra popular en diversos espacios académicos, como es el aporte que realiza Mauricio Valdebenito con la promoción de repertorios no solamente desde la interpretación guitarrística, sino además desde su valoración histórica. E incluso lo aportado por el mismo Pérez en este sentido, con sus iniciativas educativas en espacios como el Instituto Obispo Lezaeta y Centro Experimental de Desarrollo Musical. Ahora bien, y respondiendo a las preguntas planteadas en un comienzo, pareciera que el repertorio, los códigos musicales y el sonido de intérpretes como Ricardo Pérez aun no tienen cabida en la academia. Será de suma importancia abrir una discusión sobre posibles razones. Una que dejo planteada aquí, está relacionada al análisis de la periodista Marisol García, con respecto al foco que ella puso sobre la llamada música o canción “cebolla”.¹³⁶

García plantea que la canción cebolla fue sentenciada y desplazada, sufriendo una especie de discriminación polarizada por la industria de promoción musical y la agenda política de los artistas comprometidos discursivamente en época de definiciones ideológicas (años 60 y 70). De parte de la industria hubo en “contra ella un sesgo clasista y de mezquino criterio”, declara García. De poca difusión radial en emisoras de prestigio como Radio Minería, por ejemplo. Y desde los círculos intelectuales, esta música fue relegada a un espacio de “sentimentalismo sensiblero”.

Derecha e izquierda debían unirse contra suspiros y arrebatos distractores para el ciudadano de conciencia cívica alerta. La comunidad adherida a la renovación musical de canto comprometido que articuló la Nueva Canción Chilena equivocadamente ignoró lo que era estética y mensaje auténticos de la clase trabajadora. “La cebolla es un peligro público” (citando a una

¹³⁶ GARCÍA, Marisol. *Llora, corazón. El latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia, Periodismo UDP, 2017.

*columna escrita por Patricio Manns en la revista El Musiquero n° 87 de mayo de 1969).*¹³⁷

“La clase obrera en su más íntima sensibilidad”, se permite acuñar García para hacer el punto en relación a este desapego emocional y cultural hacia lo que realmente sucede en los espacios de escucha de la época; en los barrios, en los locales nocturnos, bares, restaurantes, etc. De esta manera me es posible comparar a los cantautores que la periodista expone con músicos como Ricardo Pérez, Eduardo y Washington Cantillana, conocido guitarrista que homenajea al chuquicamatino.

A las distancias planteadas aquí, académicas y mediáticas, se suma la geográfica. Recordemos que estos músicos desarrollan sus carreras alejados de Santiago, solo recurriendo a la capital para específicas tareas. Ciertamente la música tropical fue la más promocionada, categoría que finalmente encasilló a estos intérpretes en un espacio de poca valoración intelectual. “La cumbia es el caso más importante de renovación del repertorioailable en nuestro medio en las décadas de 1960 y 1970”, aporta el etnomusicólogo Rodrigo Torres, mencionando a varios intérpretes extranjeros que se instalaron en Chile a difundir esta música.¹³⁸ Lo suyo hacen González, Ohlsen y Rolle al comentar que “desde comienzos de los años cincuenta, el norte de Chile ha tenido la fama de acunar a los mejores intérpretes de música tropical”, reconocimiento que se manifiesta en el dominio de músicos nortinos hacia ritmos caribeños.¹³⁹

El concepto de sonotipo es fuente para desarrollar futuros experimentos. Lo expuesto en esta investigación, en el caso de Pérez, devela que su búsqueda

¹³⁷ GARCÍA, 2017: 41 – 42.

¹³⁸ TORRES, Rodrigo. 1995. *El trópico chileno* en Álvaro Godoy Haeberle y Juan Pablo González Rodríguez (editores). Música popular chilena 20 años. 1970-1999. Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

¹³⁹ GONZÁLEZ, OHLSEN Y ROLLE. 2009: 500.

inspiró a otros intérpretes como Macuada y Cantillana. El primero un músico en ejercicio que ha desarrollado una carrera de más de 40 años con Los Vikings 5 de Coquimbo. El “Lalo” y su antecesor en el grupo Guillermo Montero, han resignificado ese sonido limpio procesado por el eco a tal punto que se ha transformado en protagonista de un repertorio popular acentuado en momentos festivos del año, como fiestas patrias y año nuevo.

De aquello da cuenta mi primera investigación sobre el tema, en el libro *La guitarra tropical chilena*, donde expongo en gran medida aspectos técnico - musicales que desarrolló Macuada. Un sonotipo que en ocasiones tuvo sus variaciones, pero no en lo sustancial. Cuando así fue, Macuada se vio enfrentado a la crítica de su fanaticada, dejando registro de la “ausencia” del eco en un solo disco, en la década de los 90.¹⁴⁰ La fortaleza que posee la sonoridad en un estilo, en una música e incluso en un guitarrista es de suma atención para mí, por eso lo he planteado aquí y, espero, en futuras investigaciones.

Lo mismo sucede con Washington Cantillana, quien siguió a Los Fénix desde niño y que hoy por hoy se dedica a homenajearlos. Ha dejado registro de sus interpretaciones en Youtube¹⁴¹, además de grabar discos y presentarse en vivo. En entrevista para esta investigación, Cantillana respecto al sonido hace hincapié en el equipo amplificador de Pérez, el Guyatone Stereo1200, aparato que él también tuvo y con el que pudo experimentar. Como buen conocedor de Pérez, hace la diferencia de los álbumes registrados previos a la adquisición de este amplificador y de la guitarra Fender Jaguar, dejando entrever que el “sonido

¹⁴⁰ Los Vikings 5 en su álbum *Sus nuevos éxitos 1997*, dejaron en evidencia la fuerte influencia de la “cumbia sound” que por esos años se apoderó de las radioemisoras de música tropical. Incluso ellos se vieron afectados, buscando una sonoridad similar.
https://www.youtube.com/watch?v=2_9n6cRvSil

¹⁴¹ “El Vuelo del Moscardón” interpretado Washington Cantillana.
https://www.youtube.com/watch?v=GdB67_V5xqc

Ricardo Pérez” estaría impreso a partir de los LPs grabados y publicados en Chile desde 1968 en adelante.¹⁴²

Para finalizar, a la par del desarrollo de esta tesis, se gestó el proyecto “Trópico Sur”, iniciativa de producción musical en torno a la idea de reformular, revivir y reinterpretar una música latinoamericana asociada a “loailable”. Más allá de la etiqueta “tropical”, este proyecto que mantengo hasta la actualidad junto al productor musical argentino Guido Nisenson, ha tenido la intención de abrazar ciertas músicas que en el mismo medio no son tomadas en serio en cuanto, por ejemplo, su nivel de producción. Como una manera de llevar a terreno el ejercicio de producir música sobre dinámicas ya casi obsoletas, como es el caso de grabar a una banda tocando todos juntos, con Trópico Sur también nos hemos dedicado a despertar en la memoria de los nostálgicos una estética de antaño.

Sabemos que no se trata de un ejercicio demasiado novedoso. Ejemplo de este mismo ejercicio es el de Daptone Records, sello discográfico norteamericano de funk y soul que ha producido artistas como Amy Winehouse, Orquesta Afrobeat Antibalas, The Sugarman 3, entre otros artistas.¹⁴³ O lo realizado por el productor y músico colombiano Mario Galeano, con grupos como El Frente Cumbiero, Ondatrópica y Los Pirañas.¹⁴⁴ Trabajos que van más allá del homenaje, del tributo, que más bien empujan el desarrollo de ciertas músicas para su propia transformación, resignificación.

¹⁴² Entrevista a Washington Cantillana. Abril de 2021.

¹⁴³ Sitio web de Daptone Records: <https://daptone.com/>

¹⁴⁴ Reportaje sobre Mario Galeano en diario El País. Buenos Aires, 24 de septiembre de 2013. https://elpais.com/cultura/2013/09/23/actualidad/1379956700_659235.html

De esta manera, con Trópico Sur hemos producido y colaborado con Amparito Jiménez, cantante de origen colombiano que reside en Chile desde los años 60 y quien fue una de las que promovió la cumbia en Chile, y con Sergio Solar (quien falleció este año recién pasado) músico guitarrista y director del grupo Los Wawancó, quienes fueron pioneros en popularizar el ritmo en formato banda a nivel masivo. Ambos han participado en este proyecto colaborando con músicos de la escena actual, como Pascuala Ilabaca, Mapocho Orquesta, Ana Tijoux, Santaferia, Joe Vasconcellos, Manuel García, Juanito Ayala, entre otros. También han participado destacados instrumentistas chilenos como los guitarristas Mauricio Lira, Felipe Montero, Gonzalo Ibáñez, Mauricio Campos, Felipe Llanos, Juan Núñez, Mauricio Valdebenito, Enzo Godoy, Raimundo Santander, Cristóbal Pérez, Alan Reale, Jorge Benavides, Esteban Montecino, Ivo Yopo y Fabrizio Labrín. Sumado a otros instrumentistas como los bajistas Roberto Trujillo, Eduardo Silva y Luis Layana; los pianistas Cristóbal Platz y Valentín Trujillo; los percusionistas Cristóbal Orozco, Paula Céspedes, Cristofer Fernández, Francisco Craddock y Rodrigo Gálvez. En fin, la lista es larga y es posible que quede gente sin nombrar.

El caso que más se relaciona con esta investigación, es el de la producción de cuatro canciones en torno al subproyecto “Lalo Macuada y su Conjunto”. Con el fin de destacar la labor de Macuada como guitarrista, y por su constante rol en Los Vikings 5 que lo posiciona más bien como actor secundario, nace esta idea basada en la experiencia que tuvo Ricardo Pérez en Perú a fines de los 70 y comienzos de los 80. Junto a Guido Nisenson hemos producido esta música cuidando la estética de donde proviene, tratando de llevarla a otro nivel de calidad gracias a los recursos tecnológicos y de grabación que existen en Estudio del Sur, un proyecto reciente y de gran infraestructura ubicado en la comuna de María Pinto.

El registro de este proyecto está alojado en internet, tanto en el sitio web ¹⁴⁵, como en la plataformas digitales Youtube ¹⁴⁶ (desde donde es más rápido el acceso al registro audiovisual), Spotify, Apple Music, Deezer, Tidal y otras.

He sido testigo de que este ejercicio que llevamos con Trópico Sur, despierta sensibilidades que bien podría ser más exploradas en la escena musical actual. Siento que ese prejuicio que hay con algunas músicas está todavía presente. Y no se manifiesta simplemente en el desprecio, sino a veces en pequeños actos que tenemos los mismos músicos al incluso reírnos de algún sonido, o de una interpretación que se etiqueta como “cuma” o “rasca”, a propósito de ese sesgo clasista que menciona Marisol García. ¹⁴⁷ Todo eso me ha hecho ruido de un tiempo hasta esta parte, desde que comencé a tocar músicaailable por diversas circunstancias. Por eso es que cuando comencé a recopilar información sobre este músico del norte de Chile, ídolo de guitarristas populares como Macuada, encontré una buena razón, una buena excusa para permitirnos despojarnos de esos juicios de valor y observar la historia de intérpretes cercanos como Ricardo Pérez, además de analizarlos desde un punto de vista técnico, como se ha intentado proponer en esta tesis.

Se trata de personajes distantes, intérpretes que por el paso del tiempo y provenientes de lugares alejados de los espacios musicales conocidos en Chile, de las luces, quedan un tanto perdidos en la memoria musical nacional. No obstante, al final cuando nos reconocemos en ellos a través de sus lenguajes musicales, no están tan lejos como parecen.

¹⁴⁵ www.tropicosurmusic.com

¹⁴⁶ www.youtube.com/tropicosurmusic

¹⁴⁷ GARCÍA, 2017.

REFERENCIAS

Bibliográficas:

ÁLVAREZ VARGAS, Alejandro. Resumen de la historia de Calama. Calama: Ediciones Odisea, 1988.

ÁLVAREZ VARGAS, Alejandro. Chuquicamata por los años 40. Calama: Ediciones Odisea, 2002.

ÁLVAREZ VARGAS, Alejandro. Narraciones desde las salitreras y los pueblos de El Loa, más un racimo de poemas. Calama: Ediciones Odisea, 2013.

ARDITO, Lorena; KARMY, Eileen; MARDONES, Antonia; VARGAS, Alejandra. ¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949 – 1989). Santiago, Ceibo Ediciones, 2016.

ARRIAGADA, Óscar. Cabras, minas... ¡Y música! Santiago, Editorial SCD (Colección Nuestros Músicos), 2016.

AUSLANDER, Philip. In concert. Performing musical persona. University of Michigan Press, 2021.

BIBLIOTECA PÚBLICA TOMÁS PANIRI. Tertulia Temática: “Identidad socio – musical de los 70”, 2016.

CHACÓN, Gabriel; GODOY, Felipe; RODRÍGUEZ, Cristofer; TUDELA, César. 200 discos de rock chileno, una historia del vinilo al streaming, 1962 – 2012. Santiago, Ocho Libro Editores, 2020.

CORDERO RIQUELME, Gonzalo. La guitarra tropical chilena. Valparaíso Ediciones Universitarias de Valparaíso PUCV. 2013.

EL MUSIQUERO, sección Las Preguntas Indiscretas: Los Fénix, ídolos en el norte, Perú y Bolivia. Venden Cualquier cantidad de discos en RCA, su meta es conquistar Santiago. El Musiquero, 119, [8]/1970.

GAJARDO, Claudio. Sonambulismo. Editorial Claudio Gajardo & The Rocket Blues E.I.R.L. 2020.

GARCÍA, Marisol. Lloro, corazón. El latido de la canción cebolla. Santiago: Catalonia, Periodismo UDP. 2017.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Óscar; ROLLE, Claudio. Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 2009.

KARMY, Eileen. Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940. Santiago de Chile, Ariadna Ediciones. 2021.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María. “Raíces musicales”. En: ARTES, Isabel (relatora), América Latina en su música. Siglo veintiuno editores, CDMX. 9ª edición 2004 [1977].

LÓPEZ CANO, Rubén. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. Consensus 16. 2011.

MONDACA ROJAS, Carlos; SEGOVIA BARTOLO, Wilson; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Elizabeth. Historia y Sociedad del Departamento de El Loa,

Calama, una mirada desde los archivos, el municipio y la construcción social del espacio 1879-1950. Ilustre Municipalidad de Calama. 2011

PUMARINO SOTO, Héctor. El Loa ayer y hoy. Santiago, Editorial Universitaria. 1978.

RAMMSY, Gabriel. Guitarristas eléctricos en Chile: La experiencia de Francisco Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales en las décadas de 1950 a 1970. Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes (área de Música). 2013.

ROMERO, Raul R. ANDINOS Y TROPICALES. La cumbia peruana en la ciudad global. Instituto de Etnomusicología, Universidad Católica del Perú. 2007.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. Popular Music N° 2. 1982.

TORO CORTÉS, Carolina y GALEANO IBACETA, Claudio. Teatros en los campamentos mineros del norte de Chile. Artículo publicado en la memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas, Estudios Sociales ICA'18. Ediciones Universidad de Salamanca. 2018.

TORRES, Rodrigo. El trópico chileno. En Álvaro Godoy Haeberle y Juan Pablo González Rodríguez (editores). Música popular chilena 20 años. 1970-1999. Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. 1995.

VALDEBENITO, Mauricio. Con guitarra es otra cosa. Santiago, SCD – La Pollera Ediciones. 2019.

VERA, Fernanda ¿Músicos Sin Pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena. Tesis de Magister en Artes mención Musicología, Santiago de Chile: Universidad de Chile. 2015.

Entrevistas.

- Cristian Aguilar. Entrevista realizada por vía telemática, el 14 de abril de 2021.
- Juan Aracena. Entrevista realizada en Calama, el 27 de julio de 2017.
- Raúl Araya. Entrevista realizada en Calama, el 24 de julio de 2017.
- Óscar Arriagada. Entrevista realizada por vía telefónica el 19 de abril de 2021.
- Washington Cantillana. Entrevista realizada por vía telemática, el 2 de abril de 2021.
- Carlos Corales. Entrevista realizada por vía telefónica el 20 de abril de 2021.
- Deny Espinoza. Entrevista realizada en Calama, el 24 de julio de 2017.
- Héctor Gallardo. Entrevista realizada en Calama, el 24 de julio de 2017.
- Javier Jorquera. Entrevista realizada por vía telefónica, el 15 de abril de 2021.
- Julio César Moya. Entrevista realizada por vía telemática el 9 de mayo de 2021.
- Manuel Orrego. Entrevista realizada por vía telefónica el 17 de enero de 2022.
- Roni Pérez. Entrevista realizada en La Serena, el 23 de septiembre de 2017.
- Nelson Pérez. Entrevista realizada en Calama, el 25 de julio de 2017.
- Ricardo Pérez Castillo. Entrevista realizada en Calama, el 24 de julio de 2017.
- Rubén Sapaín. Entrevista realizada en Calama, el 25 de julio de 2017.
- Juan Zebra. Entrevista realizada en Calama, el 25 de julio de 2017.

Discografía.

1. 1967 Los Fenix - EP Zorba El Griego (BOL)
2. 1967 Los Fenix - EP Dos Guitarras (BOL)
3. 1968 Los Fénix - SINGLE Con la mano en la biblia - Czardas (CHI)
4. 1968 Los Fénix - LP Baile en el Mineral (CHI)
5. 1968 Los Fénix - LP Otro Baile en el Mineral (CHI)
6. 1969 Los Fénix - LP ¡Hoy baile hoy! En el Mineral (CHI)
7. 1970 Los Fénix - LP Los Fénix (BOL)
8. 1970 Los Fénix - SINGLE Nena Nena - Tengo que partir (CHI)
9. 1971 Los Fénix - LP Para que bailen los amigos (CHI - BOL)
10. 1972 Los Fénix - SINGLE Gabriela - Te Amo Más (CHI)
11. 1979 Los Fénix – LP Recordando Los Bailes en el Mineral (CHI)
12. 1980 Ricardo Pérez Montalvo y su Conj. LP Vol. 1 (PER)
13. 1982 Ricardo Pérez Montalvo y su Conj. LP Vol. 2 (PER)
14. 1984 Ricardo Pérez y Óscar Álvarez Díaz (CHI)

Sitios web.

<https://www.albumdesierto.cl/glosario.htm>

<https://puntaderieles.wordpress.com/>

<https://www.mch.cl/reportajes/los-primeros-pasos-de-chuquicamata/#>

<http://bushinaction.cl/?p=785>

<https://www.musicapopular.cl/grupo/los-lyons/>

https://www.mercuriocalama.cl/prontus4_notas/site/artic/20070701/pags/20070701095526.html

https://www.youtube.com/watch?v=I_YjeTV3wwY

<https://www.facebook.com/watch/?v=1497746870411944>

<https://www.youtube.com/watch?v=3YeH-8hxV0c>

<http://calamacultural.cl/index2/cultura1.72.html>

<http://calamacultural.cl/index2/cultura1.57.html>

<http://calamacultural.cl/index2/cultura1.54.html>

<https://www.youtube.com/channel/UCHxIVtKqYZ8aHYIModoyZHA>

https://www.youtube.com/watch?v=r9pisFWFN_A

<https://www.garysguitars.com/catalog/1965-fender-jaguar-lake-placid-blue-finish-matching-headstock#expanded>

https://www.youtube.com/watch?v=2_9n6cRvSil

https://www.youtube.com/watch?v=GdB67_V5xqc

<https://daptonerecords.com/>

https://elpais.com/cultura/2013/09/23/actualidad/1379956700_659235.html

www.tropicosurmusic.com

www.youtube.com/tropicosurmusic

Ricardo Pérez Mondaca fue guitarrista y líder del grupo Los Fénix de Chuquicamata, quienes desde mediados de la década de 1960 hasta finales de la década de 1970 popularizaron en el norte de Chile ritmos tropicales como la cumbia, el tango, el bolero, el chachachá, el bossa nova entre otros. En un particular estilo, Los Fénix además adaptaron piezas del repertorio clásico y folclórico a una dimensiónailable, lo que los destacó entre sus pares por su interpretación, marcada por su destreza instrumental. Esta investigación hace una revisión histórica tanto del grupo como del mismo Pérez, ubicándolo como pieza fundamental en la articulación de un sonido de guitarra eléctrica nortina, heredado por otras populares bandas como los coquimbanos Los Vikings 5. Esta pesquisa se enfoca en la construcción de este sonido a partir de la materialidad misma, como el uso de efectos como la cámara de eco, guitarras y amplificadores de la época. Al mismo tiempo, busca complementar aquello con las influencias musicales que estos músicos tuvieron gracias al intercambio cultural con países fronterizos, siendo Ricardo Pérez un caso destacado de dicha experiencia en la escena musical tanto de Chile como de Bolivia y Perú.