



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

**Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y
1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología

Mauricio Valdebenito Cifuentes

Profesor Guía:
Rodrigo Torres Alvarado

2012

*... porque a través de la música yo participaba del mundo de la vida. Y fue ahí que yo aprendí,
mirando como las personas tocaban la guitarra. Ahí me interesé y ahí comencé a tocar.*

Humberto Campos

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi hija Antonia y a mi esposa Dora por su apoyo, paciencia e inmenso amor, y porque al acompañarme y participar en la realización de este trabajo, son también parte de esta investigación.

Agradezco a mis compañeros del Magíster, especialmente a Nicolás Masquiarán, Eileen Karmy, José Manuel Izquierdo, Martín Farías, Cristián Molina y Javier Rodríguez, porque aprendí de ellos tanto como juntos disfrutamos de nuestros campos unitarios, y porque muchos siguen estando cerca.

También agradezco a mi profesor y amigo Rodrigo Torres por sus orientaciones y estímulos, y a todos quienes conocí en este precioso tiempo de investigación, y con los cuáles desde ahora nos une el vínculo de una amistad profunda; Juan Hernández y todo el conjunto *Diapasón Porteño*, Sergio Solar por su inmensa ayuda y generosa memoria, y a Fernando Rossi, amigo entrañable y músico excepcional, fuente inagotable de canciones que continúan deslumbrándome.

ÍNDICE

Introducción.....	9
Capítulo 1: Música Popular Urbana en Santiago en las décadas de 1950 y 1960...	15
1.1 Modernidad y modernización.....	17
1.2 Música y ciudad.....	20
1.3 Escenas musicales.....	22
1.4 Mundos del arte.....	27
1.4.1 La radio.....	29
1.4.2 Estudio de grabación.....	35
1.5 La dimensión social de la música.....	37
1.5.1 Música presentacional y música participatoria.....	39
1.5.2 Música en vivo y música grabada.....	43
1.6 Industria cultural.....	45
1.7 Lo nacional y lo moderno.....	49
1.8 Folclor y música popular.....	52
Capítulo 2: Guitarristas Populares Urbanos en Chile en las décadas de 1950 y 1960	57
2.1 Músicos de sesión.....	61
2.2 Modos de ejecución.....	65
2.2.1 Guitarra grupal.....	67
2.2.2 Pulsar y rasguear.....	70
2.3 Las guitarras.....	78
2.4 Cuatro ritmos básicos.....	81
2.4.1 Tango.....	83
2.4.2 Bolero.....	85
2.4.3 Vals peruano.....	89
2.4.4 Cueca y tonada.....	91

2.5	El ambiente.....	93
2.6	Otra cosa es con guitarra.....	97
2.7	Vida nocturna y Golpe de Estado en Chile.....	98
2.8	De noche todos los gatos son negros.....	100
Capítulo 3:	Estudio de grabación y práctica guitarrística colectiva: Humberto Campos y “Chile Lindo”.....	107
3.1	Comienzos.....	108
3.2	Trayectoria.....	115
3.2.1	<i>Trío Añoranzas</i>	116
3.2.2	<i>Fiesta Linda</i>	119
3.3	Humberto Campos: Músico de sesión.....	121
3.4	El vínculo con Roberto Grella.....	126
3.5	Humberto Campos: Compositor.....	127
3.6	Clara Solovera: “Chile Lindo”.....	131
3.6.1	Humberto Campos: Introducción a “Chile Lindo”.....	134
3.7	Análisis de introducciones de Humberto Campos.....	136
3.7.1	<i>Voces Armonizantes</i>	138
3.7.2	Trémolo y Ornamentos.....	140
Capítulo 4:	El virtuosismo invisible de Juan “Angelito” Silva en “La Joya del Pacífico”.....	143
4.1	Comienzos.....	144
4.2	Referencias.....	147
4.3	Segunda formación de <i>Los Chamacos</i>	149
4.4	Otros talentos.....	150
4.5	Dúo Albéniz: Dos guitarras para un nombre.....	153
4.6	Trabajos y viajes: Chile y España.....	159
4.7	Víctor Acosta: “La Joya del Pacífico”.....	161
4.7.1	Otras versiones.....	162
4.7.2	Angelito Silva: Introducción a “La Joya del Pacífico”.....	167
4.7.3	Análisis de la introducción.....	168
4.8	Angelito Silva: Introducción a “Osito de Felpa” de Mario Cavagnaro ...	170
Capítulo 5:	Tocar, sentir y cantar: el bolero de Fernando Rossi.....	171
5.1	Infancia.....	172
5.2	<i>Los Chamacos</i>	174

5.3	<i>Los Peregrinos</i>	179
5.3.1	<i>Los Peregrinos</i> y Lucho Gatica.....	180
5.4	<i>Los 4 Duendes</i>	185
5.4.1	Cuatro voces para una misma emoción.....	187
5.5	Mirando a México.....	191
5.6	El regreso.....	193
5.7	César Portillo de la Luz: “Contigo en la distancia”.....	195
5.7.1	Fernando Rossi: Introducción a “Contigo en la distancia”.....	197
5.7.2	Análisis de la introducción.....	197
5.7.3	Acompañamiento armónico.....	199
5.8	Fernando Rossi: Introducción a “Sinceridad” de Gastón Pérez.....	201
5.8.1	Análisis de la introducción y relación con el estilo de Humberto Campos	202
6	Conclusiones.....	204
6.1	Músicos invisibles.....	205
6.2	Modos de ejecución.....	205
6.3	Música e Industria Cultural en Chile.....	207
6.4	¿Guitarra chilena?.....	209
6.5	Local / Global.....	210
	Bibliografía.....	213
	Índice de Anexos.....	224

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Imagen 1: Cantante y conjunto de guitarristas en Radio del Pacífico. P. 30
- Imagen 2: Conjunto de guitarras, arpa y contrabajo en Radio Minería, 1964. P. 35
- Imagen 3: Cantante y conjunto de guitarristas en la quinta de recreo “Parque Gardel”. P. 67
- Imagen 4: Ricardo Acevedo, portada del disco *Así te siento tonada*. P. 68
- Imagen 5: Fragmento del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo. P. 71
- Imagen 6: Antonio Tormo y su conjunto de guitarristas en la taberna “Capri”, Santiago, 1967. P. 72
- Imagen 7: Fragmento Anticueca N°5 de Violeta Parra. P. 75
- Imagen 8: Humberto Campos y Cotal. P. 77
- Imagen 9: Carlos Gardel y sus guitarristas en Nueva York, 1935. P. 81
- Imagen 10: Humberto Campos y los guitarristas de Antonio Tormo en el parque “El Rosedal”, Santiago, 1951. P. 84
- Imagen 11: Trío *Los Panchos*: Hernando Avilés, Chucho Navarro y Alfredo Gil. P. 88
- Imagen 12: Trío *Los Peregrinos*: Raúl Shaw Moreno, Pepe González y Fernando Rossi. P. 89
- Imagen 13: Conjunto *Voces Criollas*. P. 93
- Imagen 14: Humberto Campos en plena *performance* cuequera. P. 95
- Imagen 15: Conjunto de guitarristas: “Lolo” Rosso, Bernal y Gómez. P. 102
- Imagen 16: César Lucero y Charlo en Santiago, 1963. P. 103
- Imagen 17: Conjunto de guitarristas integrado por “Lolo” Rosso, César Lucero y Ángel Flores acompañando al cantante mexicano Cuco Sánchez, Santiago, 1964. P. 104
- Imagen 18: César Lucero y Ángel Flores acompañando a un cantante en el cine *Gran Palace*, Santiago, 1974. P. 105
- Imagen 19: Vista anterior de la Imagen N°18 con la hora de la presentación. P. 106
- Imagen 20: Humberto Campos y Alfonso Chacón. P. 111
- Imagen 21: *Trío Añoranzas*. P. 116

- Imagen 22: Humberto Campos y su conjunto de guitarristas en el estudio de grabación, Santiago, 1959. P. 125
- Imagen 23: Afinación del requinto mexicano. P. 151
- Imagen 24: Afinación de mandolina. P. 151
- Imagen 25: Dúo Albéniz, Angelito Silva y Tito Manríquez. P. 154
- Imagen 26: *Los Tres de América*: Tito Godoy, Angelito Silva y Gloria Peralta. P. 160
- Imagen 27: Trío *Los Chamacos*: Fernando Rossi, Pepe González y Emiliano Bravo, 1951. P. 175
- Imagen 28: El barco *Antoniotto Usodimare*. P. 178
- Imagen 29: Trío *Los Peregrinos*: Raúl Shaw moreno, Fernando Rossi y Pepe González, Suplemento Odeón, Junio, 1953. P. 181
- Imagen 30: Lucho Gatica. En Contraportada Suplemento Odeón, Junio, 1953. P. 183
- Imagen 31: Fotografía promocional de *Los 4 Duendes*. P. 189

INTRODUCCIÓN

En Chile, la presencia de la guitarra y sus intérpretes han sido objeto de escasa atención. Sin embargo constatamos que los guitarristas populares han permanecido activos en diferentes contextos, a pesar de los prejuicios que han considerado a la guitarra un instrumento plebeyo y populachero. Ya en 1940 Gabriela Mistral expresaba:

Pero no bastaba que se volviera a cantar la tonada en las casas o en los bautizos y casamientos. Necesitamos maestros de guitarra, gargantas cantadoras. La música extraña se pavoneaba en los teatros como dueña y señora, y al teatro mismo había que llevar la vieja guitarra de Martín Fierro y del viejo Pancho¹, como el instrumento de batalla, a fin de que ella entrase de nuevo por los ojos, y que fuese reaprendida por los ingratos.

La guitarra andaluza y aragonesa había pasado a desmerecer cayendo verticalmente “de clase” entre los instrumentos musicales, sin más razón que éstas, la muy hermosa era legítimamente criolla y además barata...

Y en el auge de la cursilería ambas cosas sabían a plebeyez. Pero no hay plebeyez como la de andar de alma adentro y de cuerpo afuera, vestido de costumbre extranjera y danzar y vivir bajo “la voz del amo o de los amos momentáneos”. La mayor plebeyez se llama plagio y carencia de módulos propios; los que no saben esto están ayunos de un saber tan elemental como el de comer o dormir.

¹ José María Alonso y Trelles (Ribadeo, 7 de mayo de 1857 – Montevideo, 28 de julio de 1924), conocido como “El Viejo Pancho” fue un escritor y poeta gauchesco uruguayo de origen gallego. Radicado en su juventud en la localidad de Tala tuvo a su cargo diversas publicaciones satíricas.

Había que revalidar la guitarra, cosa que ya hacía en Europa y Estados Unidos el maestro Andrés Segovia ante los públicos cosmopolitanos. En todas las viejas casas ricas y pobres de Chile, la segundona estaba arrumbada en un rincón, comida de gorgojos o rubia de telarañas².

Expresadas a modo de homenaje para uno de los conjuntos más importantes en la historia musical chilena, *Los Cuatro Huasos*, las palabras de Mistral aluden también a la presencia y participación de los guitarristas que con ellos colaboraron, y que desde su anonimato, son también parte del relato obligado en la construcción, aún pendiente, de la historia de la guitarra en Chile.

Esta investigación expone las trayectorias de importantes figuras, exponentes de una práctica guitarrística que fue relevante en la música popular chilena, fundamentalmente entre los años 1940 y 1970. Y que a partir de la industria radial y discográfica, se proyectó además en las presentaciones en vivo que animaban la vida cultural urbana. Quedan en evidencia los problemas derivados de la valoración en que esta práctica instrumental aportó al modo en que fueron popularizados algunas canciones que se constituyeron en íconos de la música popular nacional, algunos incluso con proyección internacional, donde la participación de estos músicos acompañantes supera el rol secundario en que habitualmente se encuentran, sin atender a su real valoración y desconociendo el modo en que esta práctica fue realizada.

Por tanto sostenemos como hipótesis que los nombres de las figuras seleccionadas así como los ejemplos presentados, demuestran la existencia de una práctica guitarrística popular que hace parte de un sistema colectivo, jerarquizado y funcional a las demandas de la industria cultural, constituyéndose en un factor decisivo al momento de valorar su incidencia en la escena musical nacional. ¿Quiénes fueron

² MISTRAL, Gabriela. La música americana de Los Cuatro Huasos. El Mercurio, Santiago, Chile 1 diciembre, 1940: 3.

estos músicos? ¿Cómo y de qué forma se construye su saber y su práctica? ¿Qué aproximaciones posibles resultan eficaces para el estudio de su ejercicio artístico?

Dar luces sobre sus trayectorias y realizaciones, es apenas el comienzo en el intento de develar una sonoridad instalada, pero poco o nada atendida en la investigación musical³. Sus aportes, mediados por influencias, cruces y tránsitos de músicas diversas, configuran un panorama que exige las necesarias correspondencias con un período particularmente dinámico y fértil en el despliegue de una guitarra popular, urbana y grupal.

Así, este trabajo se propone demostrar los aspectos más significativos de una expresión musical, guitarrística y chilena surgida en los procesos modernizadores de una industria cultural fundada en radios, sellos grabadores e industria del entretenimiento que se proyectaba en la vida nocturna urbana y sus locales con música en vivo entre los años 1950 y 1960.

Para el logro de estos objetivos fue necesaria la selección de casos musicales concretos en que la individualización de estos guitarristas encontrara la correspondencia con las particularidades de esta industria; de esta forma se optó por asociar cada uno de los tres nombres escogidos: Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi, a los diversos géneros musicales en que ellos desplegaron sus saberes y prácticas, y que en el tiempo se han constituido en parte de la memoria musical de Chile: tonada urbana, vals peruano y bolero.

³ El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana en su entrada sobre la guitarra en España y demás países de América no contempla, para el caso chileno, ninguna mención sobre estas prácticas populares urbanas, centrándose únicamente en una guitarra de tradición campesina. Ver SAUVALLE, Sergio y GREBE, María Ester. Guitarra. Chile. En Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. [Emilio Casares, edit.]. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Vol.6, 1999: 117-118.

Para la definición de los ejemplos musicales se optó por la selección de tres introducciones de canciones en que la presencia de estos músicos se constituye en un aspecto relevante de la parte cantada; esto porque no solo abre el marco instrumental que antecede al canto, también es el signo concreto de su práctica, oficio y dimensión artística.

En atención a la escasa bibliografía existente sobre este aspecto específico de la guitarra en Chile, se procedió a la selección de los repertorios en que la guitarra popular adquiere una presencia y relevancia evidente. Posteriormente se seleccionaron los nombres y rastros de los músicos que daban cuenta de esta práctica. Más tarde se realizaron entrevistas en profundidad a una gran cantidad de músicos que, como guitarristas o cantantes, actuaron bajo las mismas condiciones de los nombres estudiados. Del mismo modo, se procedió a realizar entrevistas a familiares de los guitarristas fallecidos, accediendo a una cantidad relevante de registros sonoros, fotográficos y documentos personales.

Estos registros fueron complementados con la revisión de abundante material escrito generado por la industria cultural, sobre todo como promoción de sus productos y actividades. Destacan aquí cancioneros, revistas, catálogos de sellos grabadores, discos y textos de carátulas y portadas, también se incluye material iconográfico proveniente de archivos personales y medios escritos comentados y analizados en la perspectiva de ilustrar estas prácticas, así como información de cantantes y conjuntos, nacionales y extranjeros, activos en la radiodifusión chilena.

Los temas referidos a modernidad, hibridación, así como los de música y arte popular en que se inserta el trabajo de los músicos estudiados fueron considerados a partir de las ideas de Néstor García Canclini, Ticio Escobar y Gabriel Castillo Fadic. Del mismo modo aspectos generales sobre la industria cultural recogen reflexiones de Theodor Adorno y Max Horkheimer, y también de John Beverley.

La participación y valoración de los guitarristas populares así como su incidencia en los procesos modernizadores de la música popular chilena fue estudiada a partir de la idea de *mundos del arte* de Howard S. Becker. Y el contexto en que esto tuvo lugar utiliza las ideas de *escenas musicales* de Bennet y Peterson y *música y ciudad* desarrolladas por Francisco Cruces.

Para el estudio de los rasgos que caracterizaron la práctica de estos músicos, tanto en los estudios de grabación para los sellos discográficos como para su participación en programas de radio, se utilizó el marco propuesto por Thomas Turino relativo a la *dimensión social de la música*, y en ella, lo referente a las características de la música como actividad en vivo (*live music*) o como registro sonoro realizado en el estudio de grabación (*recording music*).

Cada una de estos planteamientos fue desarrollado a partir de un diálogo complementario entre teoría y evidencia concreta con los casos propuestos. Evidencia reconstruida a partir de la colaboración de los propios músicos y medios escritos funcionales a la industria cultural, incluyendo además aquellos provenientes del mundo académico o institucional, como también del propio ejercicio instrumental en que se reconstruyeron los pasajes musicales que sirven de caso.

Los ejemplos musicales seleccionados, a saber; la introducción a la parte cantada, surgidos desde una práctica fundada en la oralidad, fueron transcritos a notación con el propósito de evidenciar, analizar y constatar los aspectos compositivos e interpretativos que contienen, y porque sirven para demostrar la lógica que opera en esta práctica instrumental. Con ello, no pretendemos modificar su valor original resguardado en las grabaciones que las originaron. Al contrario, sirven para comprobar cómo en un pequeño enunciado musical —la introducción a una canción—, está expresado un complejo sistema de co-creación denominado comúnmente arreglo musical, y cómo además, muchas de estas introducciones surgieron en la inmediatez y premura del trabajo en el estudio de grabación.

Organizado en cinco partes, los capítulos 1 y 2 analizan el contexto de la música popular urbana chilena, particularmente focalizada en Santiago, y sirve para individualizar a los guitarristas populares, al mismo tiempo expone las características de su oficio, entre ellas, modos de ejecución, dinámicas de trabajo y espacios en que realizaron su labor artística.

Los capítulos 3, 4 y 5 están destinados cada uno a una figura en particular asociado a un ejemplo musical de su autoría que hace parte del acompañamiento a una canción. De esta forma se entregan evidencias sobre una práctica instrumental que por largo tiempo ha permanecido invisible pero al mismo tiempo presente en la memoria sonora nacional. Estos tres nombres: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi, son tratados aquí a partir de las contribuciones que realizaron individual y colectivamente al interior de los procesos mediatizadores de la Industria Cultural.

Por último, mi propia formación musical realizada a partir de una práctica guitarrística académica ha estado, desde el comienzo, atenta a las expresiones no académicas que nutren los repertorios populares latinoamericanos. Y expreso aquí mi admiración por el modo en que los músicos populares se apropian, crean y acompañan con autoridad estilística un vasto repertorio de canciones en que una comunidad se encuentra y reconoce.

CAPITULO 1

MÚSICA POPULAR URBANA EN SANTIAGO EN LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960

Centrado en las prácticas que realizaron los músicos populares urbanos en Chile entre los años 1950 y 1960, esta investigación indaga en el desarrollo de un trabajo artístico anclado a los procesos mediatizadores a partir del estudio de tres guitarristas chilenos que participaron, cada uno desde una práctica específica, en un *mundo del arte* que hizo posible la inclusión y re-elaboración de músicas populares por parte de la industria cultural.

Se trata de un relato que se adscribe a la historia social, entendida como un esfuerzo por dar voz a aquellos protagonistas que habiendo realizado contribuciones relevantes a la música, aparecen invisibilizados de la atención historiográfica y musicológica.

[...] la Historia Social no se agota en los espacios públicos o los aparatos estatales, en las decisiones de los líderes o las hazañas de los héroes, sino que abarca a la totalidad de las personas que habitan nuestra sociedad, y cuyo protagonismo cotidiano, todavía muy mal conocido, es la carne y la sangre de la verdadera historia social⁴.

La vida de los músicos populares ha sido con frecuencia marginada de los relatos académicos. La ausencia de fuentes confiables, la reconstitución de sus trayectorias

⁴ SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Historia Contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento. Santiago, LOM. 1999: 11.

así como el estudio de sus prácticas, resultado de su escasa y esquivada información, contrasta con aquellas figuras en que la atención mediática fija su atención que luego capitaliza⁵. En cambio, los sujetos funcionales al aparato artístico, circulan y crean también una red paralela de acciones y emprendimientos, muchas veces al margen de la figuración pública, pero que no obstante logran constituirse como parte activa y decisiva de los éxitos en que colaboran. Esta situación de artista *en tránsito*, los sitúa, en tanto coprotagonistas, en disposición de elaborar discursos que matizan y dan nuevas luces sobre los procesos de creación, realización y recepción musical.

Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi son músicos modernos. En ellos están representados los sujetos sociales que incidieron en el medio artístico nacional, y su aporte es evaluado aquí a partir de las actividades que por separado y en algunos casos también en conjunto realizaron en un contexto marcado por los procesos modernizadores, y por constituirse en músicos que ejercieron su oficio artístico desde la industria musical a mediados del siglo XX. Y a pesar de la invisibilidad en que ejercieron, esto no impidió que su trabajo trascendiera y fuera recogido más tarde por otros músicos y nuevos procesos⁶.

¿Quiénes son los protagonistas en el acto de la vida? ¿Quiénes son los que hacen la Historia? La modernidad respondió a estas preguntas señalando que éstos son los individuos que tienen conciencia de sí mismos, una conciencia que los lleva a tener la voluntad de influir sobre su "yo y su circunstancia", asegurando por medio de sus actos, la protección y extensión de su libertad⁷.

⁵ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular [en línea]. En: Actas VI CONGRESO Latinoamericano de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, 23 y 27 de agosto de 2005. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

<<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/jpgonzalez.pdf>> [consulta: 12 abril 2010]

⁶ Entre ellos destaca el cuarteto de guitarras de Valparaíso *Diapasón Porteño*, conjunto que será mencionado más adelante y que se ha propuesto entre sus objetivos el rescate de buena parte del legado de los guitarristas populares urbanos.

⁷ SALAZAR y PINTO, 1999: 93.

Es precisamente este acto de libertad y conciencia de sí el que ahora proponemos para fundamentar la elección de estos tres músicos; Campos, Silva y Rossi, que ejercieron su rol de músicos creadores y recreadores, funcionales y modernos para un período particular en el medio artístico nacional, las décadas de 1950 y 1960. Estos nombres hacen parte de un contexto de industrialización de las prácticas musicales, sobre todo a partir de la demanda por el registro, edición y distribución de discos de música, y por la valoración cada vez más acentuada de niveles de masificación y productividad que caracterizan las sociedades capitalistas.

1.1 Modernidad y modernización

De las tres hipótesis que Néstor García Canclini señala en su libro *Culturas Híbridas* respecto de la pertinencia de la modernidad en América Latina, señalamos la primera; en cuanto a que “la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no solo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan”⁸. Buscamos en la musicología las respuestas a los problemas que se desprenden del estudio de la música popular urbana por una parte⁹, y el desafío de particularizar en fragmentos o partes de diferentes músicas aquello que resguarda los rasgos enunciativos de una práctica guitarrística elaborada por los músicos populares aquí estudiados. Intentando adentrarse en sus vidas, prácticas y saberes, que son también el soporte sobre el que descansa buena parte de toda una industria musical que, en los años 1950 y 1970, configuró el marco sonoro sobre el que se construyó la fama y prestigio de renombrados cantantes y conjuntos, y con ellos, por ejemplo, la noción misma de música típica o *folclor*. Son los músicos acompañantes, creadores y recreadores de un

⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Paidós, 2008: 35.

⁹ “La entrada en foco de las músicas llamadas ‘urbanas’, ‘populares’ y ‘masivas’ tiene el efecto de una reescritura de la etnomusicología como ciencia, en el sentido de imponer una suerte de reconversión de nuestro capital científico.” CRUCES, Francisco. *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas*. [en línea] *Trans Revista Transcultural de Música*. (8), 2004.
<<http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas#top>>
[consulta: 03 octubre 2011]

repertorio de canciones insertas en el andamiaje de una industria cultural instalada desde la modernidad.

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios masivos de comunicación, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales no demoró, dentro de la lógica de mercado, en traducirse en un importante vector de homogeneización cultural¹⁰.

Se propone entonces una discusión musical donde tienen cabida elementos de la historia social, la sociología del arte, la etnomusicología y también la tradición académica de la música, particularmente en la selección y reducción al *estado de partitura*¹¹ de los fragmentos musicales que servirán de ejemplos. De esta forma concebimos este trabajo en función de la segunda hipótesis planteada por Canclini, en el sentido de que “el trabajo conjunto de estas disciplinas puede generar otro modo de concebir la modernización latinoamericana; más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación”¹².

Esta mirada nacional y continental de los asuntos artísticos compromete la asimilación de diversos géneros musicales que cohabitan junto a expresiones musicales locales, y que tuvieron una presencia sostenida en el medio nacional, lo suficiente como para hacer posible su adopción por artistas nacionales, y que conectan en la práctica, las relaciones de los músicos chilenos con otros músicos latinoamericanos. De esta forma lo *urbano* aparece como elemento que, no solo hace posible la circulación de músicas, además, y como resultado de los procesos de difusión y promoción de los *productos artísticos* de la industria cultural, posibilita el tránsito y, eventualmente, la inserción de

¹⁰ DA COSTA GARCÍA, Tania. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*. 63 (212):11, 2009.

¹¹ SCHULTZ, Margarita. *La Cuerda Floja*. Santiago, Hachette, 1990: 141.

¹² GARCÍA CANCLINI, 2008: 36.

músicos y conjuntos que, de paso o con largas estadías en Chile para cumplir con las temporadas de compromisos contractuales, hacen posible la circulación y asimilación de diversos géneros y estilos. Durante las primeras décadas del siglo XX será la industria cultural en su conjunto la que operará de manera articulada en la animación y promoción de las actividades artísticas.

La década de 1930 muestra una industria discográfica en expansión y orgánicamente relacionada con la industria de partituras, de la radio, del cine y de la estrella de la canción. La llegada al país de conjuntos y cantantes de música popular en gira por el continente era acompañada por ofertas discográficas de sus éxitos. Lo mismo sucedía con el estreno de producciones cinematográficas norteamericanas, mexicanas y argentinas, que al poco tiempo, contaban con la oferta discográfica de su repertorio. Las partituras contendrán referencia al disco donde está grabada la música ofrecida en el pentagrama y ambos medios aprovecharán las fiestas patrias y religiosas, los triunfos deportivos y los sucesos políticos para realizar lanzamientos de partituras y discos alusivos¹³.

Y aunque el surgimiento de los guitarristas populares urbanos se abre paso en la industria cultural, es fundamentalmente por una práctica aprendida y transmitida por imitación y tradición oral, constituyéndose, por esta razón, en un colectivo que al mismo tiempo que alcanza una representación ligada a los conjuntos de música folclórica, se mantiene distante de los conjuntos y orquestas que continúan más tarde sus actividades en la incipiente industria de la televisión en Chile a fines de 1960¹⁴.

¹³ GONZÁLEZ, Juan Pablo y Rolfe, Claudio. Historia Social de la Música Popular en Chile. 1890 – 1950. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005: 199.

¹⁴ “El amplio desarrollo musical logrado por la radio, le permitía a los músicos de entonces realizar su aprendizaje, práctica y carrera profesional como artistas radiales. Un joven pianista como Valentín Trujillo (1933), por ejemplo, podía adquirir mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para cambiar de tonalidad de una composición, y memoria auditiva, que sus compañeros de conservatorio, trabajando en el dinámico mundo radial. Lo mismo sucedía con Vicente Bianchi (1920), quién a comienzos de los años treinta, estudiaba piano en el conservatorio, pero finalmente optaría por la radio tocando desde niño en radios de Santiago y continuando como fantasista al piano, director y arreglador en radios de Buenos Aires y Lima.” Ibid.: 212.

1.2 Música y ciudad

La ciudad no se constituye solo en el territorio donde estos cruces e intercambios musicales suceden a partir de los músicos que en ella circulan, sino que como señala Cruces:

Lo “urbano” funciona como escaparate de lo que ocurre afuera de la ciudad misma, dentro de horizontes regionales, nacionales o supranacionales. O como una red que integra culturalmente un sistema de ciudades, más allá de cualquier entorno netamente definido¹⁵.

La vida nocturna, el trabajo en radios y estudios de grabación, además de las presentaciones en vivo en los muchos locales que animaron la bohemia santiaguina (y también de Valparaíso, Coquimbo, Concepción, entre otras ciudades), son el marco por donde estos músicos transitaron y desde donde fue posible un trabajo colaborativo, inmediato y eficaz, del que dan cuenta sus innumerables intervenciones en programas radiales, grabaciones de discos y demás actividades que les eran demandadas.

La relación con la ciudad de Santiago en los años 50 y 60 hizo posible un circuito en que se cruzaban prácticas musicales diversas, prácticas de la que eran portadores aventajados los músicos urbanos, y entre ellos, los guitarristas populares. Pensamos la ciudad en función de las músicas, pero fundamentalmente los músicos que ejercen en ella su oficio, otorgando una carga identitaria a zonas que, muchas veces en virtud de rasgos extramusicales, terminan designando ciertos tipos diferenciados de expresiones musicales, que adquieren su distinción justamente por el lugar en que se originan¹⁶. O bien, porque aún tratándose de expresiones musicales divorciadas del lugar, son los músicos que con su tránsito, permanencia y acción terminan

¹⁵ CRUCES, 2004.

¹⁶ Consideramos aquí por ejemplo, las diferencias que los cultores de cueca brava señalan para aquellas provenientes del puerto de Valparaíso en relación a las cuecas de Santiago. Otra diferencia importante la encontramos en relación a los estilos de tonada urbana según se cultiven en Chile o en la provincia de Cuyo, Argentina.

participando en los procesos que otorgan rasgos distintivos a ciertos lugares, ciudades y barrios.

El problema es el de dar orden a lo heterogéneo, encontrar la organización posible de una totalidad por definición plural. Si hablamos de músicas urbanas es porque presumimos en esa diversidad un entretejido, una trama, la cual se manifestaría en ciertos patrones del contexto de lo que convencionalmente llamamos “extramusicales” – la presencia de industrias culturales, el peso del mercado fonográfico y las tecnologías de reproducción sonora, ciertos modos de recepción, ciertos usos del espacio. Pero dicha trama urbana se manifiesta sobre todo en la música misma, en forma de una permanente interlocución dialógica¹⁷.

En la vida nocturna y urbana en Chile durante las décadas de 1950 y 1960, fueron también los músicos quienes encarnaron el modo en que esa vida nocturna fue asimilada. ¿Era posible una bohemia urbana prescindiendo de los músicos que la animan?

Constatamos que lo urbano asociado a la vida nocturna, hace posible la selección de ciertos repertorios y modos específicos de expresión. Desde la perspectiva de los músicos, encontramos un modo particular de vivir la ciudad; situado en la temporalidad nocturna, surge la fiesta, el exceso, el abandono transitorio de la rigidez social e institucional que el día ordena, y que ya entrada la noche, la música convoca, anima y crea.¹⁸

¹⁷ CRUCES, 2004.

¹⁸ “Ligado al proceso de modernización, aparece el tema del ocio y de la cultura del tiempo libre, que será cada vez más importante, a medida que se avanza en la modernidad. El uso de ese tiempo, ganado a raíz del maquinismo, de la organización laboral y producción en serie, [...] del aumento de la población, de la disminución de las distancias, merced al mejoramiento de los transportes, de la integración y de la especialización, plantearán desafíos nuevos a las sociedades más desarrolladas. Sin duda que la revolución del tiempo libre es una de las más importantes transformaciones que ha vivido la cultura occidental en los tiempos modernos, pues ha planteado el derecho de todos los integrantes de una sociedad a escapar de la simple subsistencia, proponiendo, en cambio, la posibilidad de un consumo cultural que se hace cada vez más amplio y variado.” GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 175.

1.3 Escenas musicales

La idea de *escena musical*, que inicialmente fue utilizada por la prensa, está presente en diversos estudios académicos sobre producción, *performance* y recepción de música popular, entre otros, y designa ‘los contextos en los cuales un grupo de productores, músicos y fans, comparten sus gustos musicales y además se distinguen unos de otros’¹⁹. De esta forma, la *escena musical* sirve para delimitar un espacio que se constituye en una opción voluntaria que moviliza a un grupo de personas que concurren colectivamente para crear música para su propio gusto.

La idea de una *escena musical* que se constituye en Chile entre los años de 1940 y 1960 en función de una práctica guitarrística colectiva, puede ser abordada desde la perspectiva de una *escena musical guitarrística*, en que la práctica de un instrumento cruza diferentes géneros musicales y estilos. Y aún cuando ésta puede ser estudiada a partir de los registros discográficos en que participó, también es posible encontrar una zona paralela, definida por los gustos y preferencias de los propios músicos; revelando así un espacio que alude a la intimidad en que un colectivo, como los guitarristas populares urbanos, se expresan, organizan y concurren para la manifestación de sus gustos.

En muchos sentidos, la organización de la escena musical, contrasta fuertemente con la industria multinacional de la música, en el que un grupo relativamente pequeño de personas crea música de la que otros evidentemente dependen. La industria necesita escenas para fomentar nuevas formas de expresión musical y dar a estos productos el barniz de autenticidad,

¹⁹ “The concept ‘music scenes’, originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others”. BENNET, Andy & Peterson, Richard, A. [Edit.]. *Music Scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2004: 1.

*mientras que las escenas toman ventaja de la tecnología, [...] creada por la industria musical*²⁰.
[La traducción es nuestra]

Esto explicaría por qué los guitarristas populares urbanos aún cuando aparecen vinculados a determinados géneros musicales, como música típica, bolero y vals peruano, también cultivan otros estilos musicales. De esta forma, la incidencia del disco, la radio y el cine constituyen una red compleja de tránsitos, conocimientos y, eventualmente, la adopción de diversas músicas, que a su vez nutren una infinidad de escenas musicales. Si como apuntan Benett y Peterson la noción de *escena musical* se corresponde, más que a una relación con el concepto de sub cultura, con la idea de *campo* de Pierre Bourdieu (1994) y *mundos del arte* de Howard Becker (1982)²¹, esto queda refrendado en la elección de estos músicos para el estudio de una práctica específica de la guitarra popular.

Si cada escena es única, es útil distinguir en esta dispersión varios tipos de escenas distintas que comparten características comunes²². Una *escena local* corresponde más a la idea original de una escena entendida como una agrupación en torno a un ámbito geográfico específico²³. Aquí podemos señalar la pertinencia de una *escena musical santiaguina*, definida por las redes sociales de los guitarristas populares urbanos, sus circuitos y los contextos en que se reúnen y es posible expresar sus preferencias musicales sin el arbitrio de la industria cultural. La *escena translocal* se refiere a

²⁰ "In many ways the organization of music scenes contrast sharply with that of the multinational music industry, in which a relatively few people create music of course depend on one another. The industry needs scenes to foster news forms of musical expression and to give its product the veneer of authenticity, while scenes take advantage of technology, from CD to the Internet, created by the music industry". Ibid.: 3.

²¹ Loc. Cit.

²² "Each scene is unique. Nonetheless, it is useful to recognize in this scatter several distinct types that share a number of characteristics in common". Ibid.: 6.

²³ "[...] local scene, corresponds most closely with the original notion of a scene as clustered around a specific geographic focus". Loc. Cit.

escenas locales muy dispersas pero que mantiene una comunicación regular en torno a una forma distintiva de música y estilo de vida²⁴.

Como ejemplo de lo anterior señalamos las particularidades de una música como la cueca urbana, de fuertes lazos y presencia en ambientes como Santiago y Valparaíso, y que aún hoy tiene exponentes en el puerto, donde podemos mencionar al colectivo *La Isla de la Fantasía* que incluye a un conjunto de cantantes, guitarristas y percusionistas que cultivan un repertorio de cuecas, valeses, fox-trot y otros géneros, y que han acaparado la atención de jóvenes seguidores. En la actualidad, algunos de sus integrantes hacen parte además de la *escena musical porteña* que anima las noches en diferentes locales de Valparaíso; entre ellos: “El Viejo Molino”, “El Bar de las Guitarras”. En el Santiago de los años 50 podemos mencionar las quintas de recreo “El Rosedal”, “La Higuera”, “Quinta Gardel” así como los locales “Tap Room” o “El Violín Gitano”, entre muchos otros. Actualmente, también hacen parte de la *escena musical* del puerto de Valparaíso los músicos que animan la vida nocturna en el local “El Cinzano” y que, como los músicos de *La Isla de la Fantasía*, han motivado a otros músicos, provenientes de otras *escenas musicales* y formados en otros contextos, para la producción de discos y documentales, en un claro afán de rescate patrimonial y de reconocimiento a sus saberes y prácticas artísticas. Por último, está la *escena virtual*, de formación reciente y emergente, que convoca a personas diseminadas en grandes espacios físicos que crean una escena a través de *fanzines*²⁵, y cada vez más por Internet²⁶. Esta *escena musical virtual* que podría aparecer como lejana a la atención sobre la música popular de las décadas de 1950 y 1960, encuentra hoy por Internet un amplio abanico de sitios que disponen de una amplia oferta de información y música sobre muchos artistas, cantantes e instrumentistas, así como de conjuntos y orquestas

²⁴ “[...] translocal scene, refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle”. Loc. Cit.

²⁵ Neologismo creado a partir de las palabras *Fans* y *Magazine*, publicación temática realizada por y para aficionados.

²⁶ “[...] virtual scene, is a newly emergent formation in which people scattered across great physical spaces create the scene via fanzines and, increasingly, through the Internet”. BENETT y PETERSON, 2004: 7.

que usan estas plataformas para la difusión y preservación de músicas diversas, constituyéndose así en *escenas virtuales* que atienden también a música populares del pasado²⁷.

La asociación del concepto de *escena musical* pone en evidencia la relación entre música y localidad, donde lo local surge como espacio de múltiples expresiones de la vida musical, que se caracteriza por la coexistencia de varias escenas²⁸. Y como bien señalan Benett y Peterson, una “notable consecuencia en la aproximación al estudio de las escenas ha sido la ecuación de escena con comunidad”²⁹, pudiendo establecerse cierta analogía con el término *ambiente* con que frecuentemente se designan ciertos contextos particulares en que algunas personas o colectivos participan, sirviendo de margen para la integración de ciertos saberes y prácticas, y que, como en la música, son sancionados por sus integrantes, y que frecuentemente trae consigo un modo particular de comunicación. De esta forma los *ambientes* como las *escenas musicales* suponen también, no solo un gusto común, sino que además, en su interior, albergan estatutos y jerarquías que ordenan las relaciones y acciones de quienes las integran.

Por último, y como señalan Bennet y Peterson:

Observamos una escena local en que está focalizada una actividad social que se ubica en un espacio delimitado y cubre un margen específico de tiempo en que un grupo de productores,

²⁷ Como ejemplo:

<http://diapasonporteno.blogspot.com/>

<http://recuerdosentreuerdas.blogspot.com/>

<http://nuestrostrios.blogspot.com/>

<http://guitarrasdelamusicaargentina.blogspot.com/>

<http://gemagallardo.blogspot.com/2006/10/la-historia-viviente-del-folclore.html>

<http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/09/los-trios-en-chile-los-chamacos-y-los.html>

²⁸ “Shank (1994), however, refines Cohen’s analysis (Cohen 1991) of the relationship between music and locality through his consideration of the local as a space for multiple expressions of musical life, characterized by a series of coexisting scenes”. BENETT y PETERSON, 2004: 7.

²⁹ “A notable consequence of this approach to the study of scenes has been the equation of ‘scene’ with ‘community’”. Ibid.: 8.

*músicos y seguidores asumen su común gusto musical, distinguiéndose colectivamente de otros por el uso de signos musicales y culturales a veces tomados desde otros lugares, pero re combinados y desarrollados de forma tal que vienen a representar la escena local*³⁰. [La traducción es nuestra]

Esto puede explicar en parte, la asimilación de diversas formas de entender una práctica de guitarra grupal, que en el caso chileno, entre las décadas de 1950 y 1960 por ejemplo, hizo posible la incorporación de ritmos como el vals limeño o el tango, que fue cultivado e incorporado a la escena musical urbana, y que hacen parte ya del repertorio base de los guitarristas chilenos.

Estos repertorios albergan músicas de diferente signo; exaltando lo nacional por una parte, y haciéndose eco de las músicas que el disco, la radio y el cine vehiculan como evidencia de una modernidad inexorable. “La trama urbana forma ya parte indisociable del ejercicio de la tradición”³¹.

Los guitarristas populares urbanos, son parte de una *escena musical* caracterizada por su desenvolvimiento como parte activa de la vida nocturna de la ciudad. Sus prácticas se confunden en las formalidades de un campo laboral albergado en la radio y los estudios de grabación, y también de las presentaciones en vivo que tienen lugar en la ciudad nocturna. En su ejercicio, tanto en el dominio público y privado, encontramos la continuación de su propio *ambiente*, donde no es posible ya separar música, tiempo y lugar en que sus gustos, prácticas y saberes son expresados.

³⁰ “To summarize, we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene”. Loc. Cit.

³¹ CRUCES, 2004.

El supuesto subyacente a un estudio de música urbana es que ésta constituye una trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación en los modos de producir, transmitir y consumir música³².

1.4 Mundos del arte

Howard S. Becker en su libro *Mundos del Arte* desarrolla las implicancias del trabajo artístico en todas las áreas, a partir de un estudio que focaliza las dinámicas de esta actividad en relación a su producción y difusión, estudiando los mecanismos que hacen posible su inserción y atendiendo a los diversos niveles de participación que lo conforman.

Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte³³.

Los *mundos del arte* se constituyen a partir de la red organizada de personas que colaboran en una actividad artística y como consecuencia de su participación inciden en sus resultados³⁴. Entonces, resulta útil definir y analizar el modo en que es articulada esa colaboración y los alcances que adquiere en el estudio de las proyecciones de las dinámicas de producción y recepción del trabajo artístico.

Así, parece obvio decir que si todos aquellos cuyo trabajo contribuye a la obra de arte terminada no hacen lo suyo, la obra será diferente. Pero no es obvio analizar la implicación de que entonces pasa a ser un problema decidir cuál de todas esas personas es el artista, mientras que los demás son sólo personal auxiliar³⁵.

³² Ibid.

³³ BECKER, Howard S. *Mundos del Arte*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008: 54.

³⁴ Ibid.: 10.

³⁵ Ibid.: 11.

Centrados en una actividad musical instrumental específica, la guitarra popular, los *mundos del arte* nos permiten abordar la especificidad de un trabajo artístico que si bien es valorado, fue atendido en un rol secundario, y constituyó en la práctica el medio por el cual fueron fijadas ciertas expresiones musicales de amplia difusión. Sin embargo, y en atención a lo planteado por Becker, el aporte de estos músicos no fue siempre reconocido en su real dimensión artística.

Los relatos y casos que se expondrán a partir del estudio de Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi demuestran que, a partir de casos concretos, es posible exponer modos de trabajo que fueron comunes entre los músicos populares de los años 50 y 60. De este modo nos proponemos una relectura de una pequeña pero significativa parte del cancionero musical popular, y con ello, el estudio de los aportes de estos músicos a los *mundos del arte* en que debieron ejercer, y que determinó el resultado final que alcanzó notoriedad en los medios de comunicación y mediatización de la industria musical, particularmente en el disco y la radio.

La reducción a notación musical de los ejemplos, aunque ajena a los modos de tocar, crear y concebir los arreglos, contribuirá a perfilar los rasgos particulares de interpretación y sobre todo, a evaluar su trabajo creativo. La escritura musical servirá así, más que a fijar (y cerrar) un hecho concreto, ayudará a revelar el uso de estilos particulares con que estos músicos recrearon las versiones que las voces de conjuntos y cantantes realizaron, y que con este ropaje, quedaron investidas al punto que no es posible despojarlas. Es precisamente este hecho el que alcanza mayor relevancia en la participación de estos músicos; la capacidad de objetivar un marco musical que, original y acompañante, queda registrado como parte indisoluble de su centro, adquiriendo el estatuto de creación nacida del dominio instrumental, estilístico, y colaborativo, realizada en la inmediatez de la industria musical.

La práctica musical que nos proponemos estudiar está determinada, fundamentalmente, por una actividad que si bien se origina en el hacer de los músicos populares, esto significa que su materialización escenificada por el espectáculo y las

presentaciones en vivo fue realizada en la radio y el estudio de grabación. Cada uno de estos contextos por separado constituye un *mundo del arte* que sin embargo, representa ese lugar particular, dotado del poder de atender como en un laboratorio, aquellos aspectos específicos del oficio musical, con la inmediatez de un alcance masivo e instantáneo: la radio. Y con el poder de registrar un hecho que, se masifica y se prolonga en el tiempo a partir de los dispositivos de reproducción técnica del sonido: el disco.

1.4.1 La radio

La radio es el medio de comunicación masiva más importante en la primera mitad del siglo XX, y su vínculo con la música es desde sus comienzos parte indisoluble de su actividad, por lo que constituye un espacio que en las décadas del 50 y 60 es, al mismo tiempo estudio y escenario. Es el lugar donde los guitarristas populares encontraron un espacio laboral que se caracteriza por una práctica funcional de la música, en orden a hacerse de las herramientas que validan el trabajo de acompañamiento para las necesidades de cada estación radial; concursos de aficionados, acompañamiento musical para las voces solistas y cantantes que eran contratadas por las distintas radioemisoras. Todo ello constituye un complejo *mundo del arte* que se caracteriza por el despliegue de competencias musicales ejercidas desde una práctica específica determinada por los gustos y preferencias que condiciona y promueve la industria cultural³⁶.

Es también el lugar en que opera una red de colaboración y encuentro que anima la actividad musical. Para 1950 la actividad radial contemplaba la integración laboral de

³⁶ Entre 1943 y 1959 se cuentan entre las radioemisoras de mayor actividad musical en Santiago: Sociedad Nacional de Agricultura, Cooperativa Vitalicia, Bulnes, Nuevo Mundo, Minería, Del Pacífico, Corporación, Radio O'Higgins, Yungay y Santiago.

sus trabajadores que, articulada sindicalmente, incluía “locutores, artistas, controles, libretistas y músicos”³⁷.



Imagen 1: “Lolo” Rosso, a la derecha, y un conjunto de guitarristas acompañando a un cantante en Radio del Pacífico. Fuente: Archivo fotográfico de Marta Castillo, viuda de Rosso. Nótese la actitud, vestuario de todo el conjunto, en especial el cantante y su disposición frente al único micrófono, así como la cantidad de guitarristas y su ordenamiento, del que dan cuenta los dos que rodean al cantante y que, apoyados sobre una silla, son las primeras guitarras del conjunto. Mientras que los demás cumplen funciones de acompañamiento como guitarras de base.

La radiofonía chilena, nacida el 19 de agosto de 1922 por iniciativa de Arturo Salazar y Enrique Sazié, hizo que Chile fuera el tercer país en el mundo en implementar la radiodifusión, y ya desde su primera transmisión, desde el *hall* central del diario El Mercurio en Santiago, pudo oírse la participación de música en vivo que inauguró las transmisiones radiales. Se trató en aquella ocasión del dúo de violines integrado por Enrique Cabré y Norberto García, luego un número de canto con acompañamiento de violín “de la señorita María Ramírez Arellano, ex-alumna sobresaliente del

³⁷ Nueva vida para el sindicato radial. Ecran. (1029):18-23, 1950.

Conservatorio Nacional de Música³⁸, y por último, la participación del tenor chileno Jorge Quinteros Tricot. Comenzaba así una actividad que en las décadas siguientes cambiaría radicalmente el modo de producción y recepción musical. Este proceso, significó en la práctica, que la radiodifusión fuera el contexto específico donde la realización de la música se transformaba en un producto de alta demanda. Para la música, esto supuso una fase de transición, desde un hacer en vivo, con todas las condicionantes que ello comporta, a una progresiva anulación de la participación en tiempo real. Esto queda reflejado en el siguiente comentario tras bambalinas, a propósito de esa primera transmisión radial:

Después del discurso preliminar, fueron percibidos los sones de varios discos de victrola. Luego una marcha y..., lo que vino después fue el bautizo en radio de una institución nacional, la improvisación..., no llegaron los que tenían que llegar y el tenor nacional, que no era otro que don Jorge Quinteros, tuvo que leer el primer noticiario radial y, él fue solo a cantar “una cosita”, a pedido de su amigo don Enrique [Sazié]³⁹.

Para 1940 la actividad radial, regulada por la Dirección General de Servicios Eléctricos establecía que “el 20% de los programas deberán ser en vivo con un 70% de artistas nacionales⁴⁰. De esta forma, y junto a las disposiciones que desde la Secretaria General de Gobierno establecerían más tarde una “cuota mensual de programas en vivo que no podrían ser inferior al 30%⁴¹, la actividad radial fue un espacio de intensa vida musical, que sirvió además, no solo como un incentivo a las posibilidades laborales de compositores, arregladores, directores, cantantes e instrumentistas, sino además, como espacio de relación, aprendizaje y actualización en el oficio.

Para implementar su programación en vivo - que contemplaba música, radioteatros, lecturas, humor y noticias -, las radios contaban con elencos estables y exclusivos que incluían artistas

³⁸ ASOCIACIÓN de Radiodifusores de Chile (ARCHI). Historia de la radio en Chile [en línea]. Santiago, 1993:6. <<http://www.archi.cl/nuevo/biblioteca-bi.php?id=5>> [consulta: 25 octubre 2011].

³⁹ Loc. Cit.

⁴⁰ Ibid.: 15.

⁴¹ Ibid.:16.

*nacionales y extranjeros, entre cantantes, pianistas, guitarristas, conjuntos, orquestas y directores-compositores, junto a actores y locutores. Estos elencos podían cambiar anualmente y las estaciones publicaban grandes avisos de prensa, similares a los de los cines y las boites, con el nuevo elenco artístico de la temporada*⁴².

Es importante señalar que aún se trata de una actividad que, realizada en los estudios de las estaciones radiales, es en la práctica, una prolongación del escenario, con auditorios, público y con todas las características de inmediatez que conlleva una realización en vivo.

Desde el mundo académico, podemos inferir la distancia y sospecha que despierta el desarrollo de la radio, como queda expresado en el siguiente comentario publicado en la *Revista Musical Chilena* en 1959, a partir de una serie de artículos escritos por Domingo Santa Cruz:

*Entre nosotros no es un timbre de honor ejecutar para o ante la radio; ello va mezclado, se sabe, a desagradables anuncios, a poco edificantes asociaciones con productos de belleza, bebidas o ventas de prendas de vestir. En Europa, donde el mantener un nivel de cultura es de importancia nacional, la radioemisora es función educacional del Estado y no del comercio, o, como aquí pintorescamente se le llama: "industria"...*⁴³

O cuando más adelante señala: "La música es una expresión superior de cultura, no una diversión"⁴⁴. Se confirma así la enorme distancia que separa, en una misma ciudad, *escenas musicales* muy disímiles, y que revelan distintas nociones entre la idea misma de arte y música. Lo mismo sucede con la disponibilidad de la música, a partir de la actividad radial:

¿Cuánta gente escucha música ya sea directamente o por medio mecánicos, cuánta por radio? La música, la que antes conocíamos previas muchas condiciones y suerte, está en todas

⁴² GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 211.

⁴³ SANTA CRUZ, Domingo. Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música II. *Revista Musical Chilena*. 13(65):44-45, 1959.

⁴⁴ Loc. Cit.

*partes, a toda hora. Veremos más adelante las consecuencias de esta difusión a destajo, pero el hecho es que ella se hace y que numerosas sinfonías, pieza y temas han ingresado a lo popular, diríamos casi al folklore. [...] Esa es la vida que tenemos que considerar en su variedad, en su proporción, también en la promiscuidad que en ella predomina*⁴⁵.

Sin embargo, y a pesar de lo expresado por Santa Cruz, lo cierto es que finalmente la radio, en su expansión y diversificación, también despertó el interés en las actividades de extensión de varias instituciones de estudios superiores, como lo demuestra el surgimiento y permanencia, hasta hoy, de estaciones radiales ligadas a diferentes universidades a lo largo del territorio nacional; Radio Universidad de Chile, Radio Universidad de Santiago, Radio Universidad Federico Santa María en Valparaíso, Radio Universidad de Concepción, por citar las más antiguas. Y donde en muchos casos constatamos una línea editorial que todavía se rinde al canon docto europeo en su programación.

Por otra parte, también resulta de interés constatar que algunos músicos doctos destacados en la escena local, que además de su labor de intérpretes ejercieron la docencia, aparecen vinculados también a la radio, como lo demuestra este anuncio de la revista *Radiomanía* de 1943:

Pocos artistas que actúan en nuestro medio radiotelefónico tiene tantos méritos como el notable guitarrista español, Albor Maruenda, uno de los artistas de lujo de los programas de Radio Sociedad Nacional de Agricultura, que está presentándose en sus audiciones nocturnas durante el mes de Mayo.

*Maruenda, es profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música, y su labor, a través de los años, rinde los mejores frutos, como que se trata de un estudioso, enamorado de su instrumento*⁴⁶.

⁴⁵ SANTA CRUZ, Domingo. Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Revista Musical Chilena. 13(64):53, 1959.

⁴⁶ La Bolsa de Noticias. Radiomanía. (2):18, 1943.

Una particularidad del trabajo musical en la radio, es el de la ubicación de los guitarristas a propósito de su disposición física en relación a los micrófonos. En una época en que tanto la cantidad de micrófonos como sus posibilidades era limitada comparada con las tecnologías actuales, los conjuntos de guitarristas populares, que variaban de tres hasta cinco integrantes, debían disponerse de tal forma que todo cuanto hacían debía ser captado por apenas un micrófono, lo que obligaba a una disposición que, sobre todo en el caso de la radio, obligaba a tener que priorizar su cercanía con el micrófono antes que con el público, logrando así el equilibrio y balance esperado entre el conjunto de músicos y el o los cantantes.

Esto último además debía considerar las funciones que cada guitarrista cumplía al interior del conjunto, ya se tratara de las primeras guitarras o guitarras de acompañamiento. Pero al mismo tiempo cambiando la natural disposición corporal y performática de una práctica musical en vivo; esto es, de frente al público y respetando las jerarquías de visibilidad del espectáculo.

Para una aproximación a la presencia de la guitarra en la historiografía en Chile ver URIBE VALLADARES, Christian. La guitarra en los escritos de la historia musical chilena. Revista Musical Chilena. 58(202):26-37, 2004.



Imagen 2: Conjunto de guitarras, arpa y contrabajo integrado por "Lolo" Rosso actuando en radio Minería, 1964. Fuente: Archivo fotográfico de Marta Castillo viuda de Rosso. Los músicos ocupan el espacio en directa relación entre el nivel de su participación y la cercanía con el micrófono que comparten las dos guitarras y el arpa.

1.4.2 Estudio de grabación

El estudio de grabación, por su parte, es el espacio del registro fonográfico de la música, pero que en las décadas del 50 y 60, y sobre todo a partir de los guitarristas estudiados, se constituye, al igual que la radio, en el lugar de ejercicio creativo que resulta en arreglos, adaptaciones, elaboraciones e interpretaciones. Estos procesos que se llevan a cabo, muchas veces, como parte de una misma sesión, obligan a pensar el estudio de grabación como la instancia que, promovida por los procesos de industrialización, define pautas de comportamiento y organización de un trabajo artístico. Y como en los casos estudiados, posibilitó el surgimiento de guitarristas que contribuyeron como co-creadores en la elaboración de diferentes versiones del cancionero popular chileno de esos años.

"Toma uno", las guitarras ante un micrófono, las 4 voces rodeando otro, el contrabajo en un tercero. Si había ritmos adicionales, se ocupaba hasta un cuarto micrófono. Se aislaban acústicamente los grupos sonoros en forma bastante artesanal, con biombos (no podían evitarse totalmente los rebotes). Pero ahí estaba todo el grupo humano cantando, tocando y perilleando con gran entusiasmo, esforzándose para que saliera lo mejor posible. Estos son

*secretillos que estamos recordando ahora. Aquellas grabaciones del recuerdo, algunas magistrales, de Los Quincheros y de muchos otros artistas de 30 o 40 años atrás, se hacían así. Todo lo que hoy se hace con cómoda tecnología en aquel tiempo lo lográbamos con mucho corazón y entusiasmo*⁴⁷.

Para los años 50 y 60, la práctica de grabación en estudio en Chile, aún no incorporaba procesos complejos de edición, de tal forma que no era posible todavía, manipular la señal de audio que era registrada. Como señala Nouzeilles, a propósito de las condiciones técnicas en que se realizaron las grabaciones para el sello EMI, quien recuerda:

*En contraste [...] con los recursos técnicos actuales, los de aquella época eran harto primitivos. [...] porque entonces no se trabajaba con 16 o 24 canales, sino con uno (monofónico) – o dos cuando llegó el “stereo” [sic]. Así que ahí no se corregían errata mediante el expediente de pinchar notas aisladas, como se hace hoy, sino que todos tenían que tocar bien, de principio a fin. Y punto. Costaba concentración, esfuerzo, mucho nervio y varias repeticiones integrales, pero se ponía la vida en ello y el resultado solía alcanzar una sorprendente calidad y... humanidad*⁴⁸.

Esta característica en las técnicas de grabación tuvo necesarias implicancias en la exigencia del trabajo interpretativo, y como consecuencia, en las condiciones económicas en que se realizaban.

Por lo general las sesiones de grabación se pagaban en función de un tema o canción por hora. Si los músicos de sesión podían lograr grabar satisfactoriamente una mayor cantidad de temas en menos tiempo, el sello grabador mantenía el valor de los honorarios asignados en relación a un tema por cada hora de grabación. Los ensayos, y sobre todo los arreglos que definían lo que cada músico debía realizar, no estaban

⁴⁷ NOUZEILLES, Rubén. *Los Quincheros Misceláneos*. Los Quincheros. [casete] Texto inserto en la carátula. EMI, 1993.

⁴⁸ Loc. Cit.

formalmente contemplados en los honorarios. Pero como recuerdan los guitarristas de aquella época, las liquidaciones dan cuenta de que existía una jerarquía y discriminación en cuanto a las responsabilidades de cada músico. De esta forma quien lideraba el trabajo en los arreglos y reunía al equipo de músicos recibía una ganancia mayor por parte del sello discográfico.

Como cada proyecto de grabación tenía sus propias necesidades, en algunos casos fue necesario contar con una cantidad mayor y más prolongada de ensayos. Este fue el caso, por ejemplo, del disco *Canciones de Huasos y Gauchos*⁴⁹ de Lucho Gatica y un conjunto de guitarras que dirigidos por Humberto Campos, además incluía a Juan "Angelito" Silva, Blas Sánchez, Valentín Morales, Alfonso Chacón y "Lolo" Rosso. De esta forma y en función de las exigencias del repertorio, así como de las expectativas del trabajo, esta grabación contó con un nivel de preparación mayor.

Sin embargo la actividad musical realizada en el estudio de grabación, significó que cada tema quedara registrado en una sola sesión, por lo que permitió dinámicas de trabajo que, en muchos casos, son homologables a una interpretación en vivo, más aún si como hemos señalado, consideramos el estado de las técnicas de grabación que en los años 50 y 60 se utilizaban en Chile por parte de los sellos discográficos.

1.5 La dimensión social de la música

Thomas Turino en su libro *Music As a Social Life*⁵⁰ desarrolla las particularidades que definen las diversas prácticas musicales en función del lugar, contexto y propósitos que las motivan. De esta forma, y con ayuda de elementos provenientes de la semiótica de Charles Peirce, establece las categorías básicas en que las personas

⁴⁹ GATICA, Lucho con Conjunto de guitarras dirigidos por Humberto Campos. *Canciones de Huasos y Gauchos*. [disco de vinilo] 33 R.P.M. ODEON, 1959.

⁵⁰ TURINO, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago, The University of Chicago Press, 2008. 258p.

realizan la conexión entre un signo y un objeto. De este modo *ícono, índice y símbolo* serán los diferentes modos en que un signo se relaciona con un objeto.

Turino establece también que en su gran mayoría los signos que operan en música son íconos e índices. Siendo el ícono el elemento de semejanza y cuyo ejemplo puede ser el reconocimiento de las partes que constituyen una música. Esto es pertinente en lo que serán nuestros casos de estudio, sobre todo cuando postulamos que una introducción a una canción, creada por un tercero, distinto al compositor y el intérprete principal, puede constituirse en elemento icónico de esa composición.

El índice por su parte es aquello que representa la experiencia concreta de signos y objetos juntos, para Turino son un tipo de función real y se generan por conexión directa. Por último el símbolo es la conexión lingüística que representaría el signo en términos generales⁵¹.

Se trata, como señala Turino de asumir que:

*Un aspecto central [...] es que la música no es una forma única de arte - que su objetivo, valores, prácticas, experiencias, efectos, y función social son extremadamente variadas*⁵². [La traducción es nuestra]

Y esa variedad en las funciones sociales de la música es atendida a partir de los procesos de integración.

*Yo sostengo que la participación y experiencia musical son valiosas por los procesos de integración personal y social que nos provoca*⁵³. [La traducción es nuestra]

⁵¹ TURINO, 2008: 5-11.

⁵² "One of the central themes [...] is that music is not a single art form – that musical goals, values, practices, experiences, effects, and social functions are extremely varied". Ibid.: 20.

⁵³ "I argue that musical participation and experience are valuable for the processes of personal and social integration that make us whole". Ibid.: 1.

Y pueden ser analizadas tomando en cuenta el modo y propósito en que una música es realizada. En su dimensión participativa, un hecho musical guardará ciertas características particulares que lo distinguen. Pero cuando se trate de una actividad musical, concebida como un trabajo especializado que ciertas personas realizarán para otras que las reciben, estamos considerando un hecho *presentacional* que involucra no solo a quienes realizan la música, sino a los que reciben este trabajo, como entidad distinta a los músicos: la audiencia.

*Música presentacional es un campo que involucra a un grupo de personas (los artistas) que proveen música para otros (el público) donde se evidencia la separación efectiva entre público y artista*⁵⁴. [La traducción es nuestra]

1.5.1 Música presentacional y música participativa

Estas categorías: *participativas* y *presentacional*, señaladas por Turino, son útiles al momento de analizar las implicancias de un trabajo artístico como el que realizaron Campos, Silva y Rossi, quienes son estudiados aquí a partir de un aspecto presentacional en su labor musical, que encontró en la radio y el estudio de grabación el espacio propicio en que se desarrolló.

*Pero los objetivos de los músicos presentacionales van más allá de las modas de las audiencias no participativas, estos objetivos generan una variedad de diferentes valores, prácticas y estilos característicos que distinguen los campos participativos y presentacionales. Música participativa no es para ser escuchada separada de su realización; música presentacional es preparada por músicos para otros que solo escuchan, y esta simple distinción tiene muchas ramificaciones*⁵⁵. [La traducción es nuestra]

⁵⁴ “Presentational music is a field involving one group of people (the artist) providing music for another (the audience) in which there is pronounced artist-audience separation within face-to-face situations”. Ibid.: 52.

⁵⁵ “But the goals of presentational musicians go beyond this to fashioning music for nonparticipating audiences, and this goal generates a variety of different values, practices, and style features that distinguish the participatory and presentational fields. Participatory music is not for listening apart from

Las actividades desarrolladas por Campos, Silva y Rossi para la radio y el estudio de grabación son estudiadas aquí a partir de la selección de fragmentos musicales que sirvieron de introducción a canciones de gran popularidad en el cancionero chileno.

Nos proponemos dar cuenta de los aspectos específicos que evidencian estas prácticas de ejecución musical: sus referencias, los aspectos colaborativos que se desprenden de ellas y la proyección que alcanzaron, intentando una aproximación a los *mundos del arte* que caracterizaron el aporte de los guitarristas populares activos en Chile en las décadas de 1950 y 1960.

La relación entre un hecho musical realizado para un escenario y un público, respecto de otro, pensado para una grabación, deben ser analizados, teniendo en cuenta sus particularidades contextuales. En efecto, si como señala Turino, los rasgos que caracterizan la realización de la música en vivo, pueden ser evaluados a partir de los aspectos participativos y representacionales, entonces:

Una performance participatoria es un tipo especial de práctica artística en que no hay distinción entre artista y audiencia, solo participantes y potenciales participantes que ejecutan diferentes roles, y donde el principal objetivo es involucrar al máximo número de personas en algún rol de la ejecución. La performance presentacional, en contraste, alude a situaciones donde un grupo de personas, los artistas, preparan y proporcionan música para otro grupo de personas, el público, quienes no participan de la realización de la música o el baile⁵⁶. [La traducción es nuestra]

doing; presentational music is prepared by musicians for others to listen to, and this simple distinction has many ramifications". Loc. Cit.

⁵⁶ "Participatory performance is a special type of artistic practice in which there are not artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. Presentational performance, in contrasts, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group of people, the audience, who do not participate in making the music or dancing". Ibid.: 26-27.

Por lo tanto, podemos considerar que si bien durante buena parte de la historia de la radiodifusión chilena en el siglo XX se contempló una actividad musical que priorizó los programas en vivo con músicos chilenos, posibilitó también una actividad musical instrumental de acompañamiento por parte de los guitarristas populares que, en la práctica, ejercieron un trabajo artístico supeditado a las exigencias de productividad y rendimiento propios de las sociedades capitalistas, y donde la disponibilidad de recursos por parte de las radioemisoras, determinó el modo, nivel y cantidad de las agrupaciones de músicos que la integraban. De esta forma, se instauró en el medio radial un equipo de músicos que, dependiendo de los recursos, podía constituirse en diversos tipos de orquestas o conjuntos de guitarristas.

El mismo año de la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, suceden tres hechos relevantes [...] en el ámbito de la industria radial: Radio Agricultura pone en marcha su Primer Concurso Nacional de Música en los rubros de creación e interpretación. Se concursaba en música sinfónica, canciones patrióticas, y música basada en el folklore chileno – tonada y cueca -, en una perfecta suma del patrimonio sonoro nacional. Paralelamente, en Radio Cooperativa, Federico Ojeda y Fernando Montero creaban la que se considera la primera orquesta folklórica chilena, compuesta por un cuarteto de cuerdas, contrabajo, piano y dos guitarras. Si bien se trataba de una iniciativa interesante, esta orquesta tuvo una corta vida, sin lograr plasmar un sonido claro y equilibrado, como se aprecia en sus grabaciones de canciones con ritmo de vals y de habanera realizadas para el sello Víctor en 1948. Al mismo tiempo, Luis Bahamonde dirigía su conjunto de diez guitarras y tres arpas que en 1942 acompañaba en Radio Cooperativa a los cantantes de música folklórica que se presentaban en la emisora. La idea de llevar el dúo tradicional de guitarras y/o arpa a un formato grupal, es una tendencia que se consolidará con la proyección folklórica de los años cincuenta⁵⁷.

La radio además, sirvió en muchos casos como espacio laboral por donde transitaban músicos que lo mismo participaban en las orquestas de música docta desempeñándose además en los espacios con música en vivo en diferentes radios o

⁵⁷ GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 410.

locales.⁵⁸ A esto se agrega además el espacio del estudio de grabación, que como el estudio radial, albergó y determinó también prácticas musicales específicas.

La experiencia musical adscrita al mundo de la radiodifusión y al estudio de grabación en los años 50 y 60 comporta aspectos que serán tratados a partir de las ideas expuestas por Turino.

Sin embargo el estudio de grabación ha sido además motivo de reflexión por parte de intérpretes e investigadores. La definición del estudio de grabación entendido también como motor de productividad, supone el racionamiento en el uso de los recursos humanos y técnicos involucrados y, que coordinadamente incorporan a compositores, arregladores, intérpretes y cantantes, que a su vez realizan los trabajos musicales mandatados por los productores. La asimetría en los procesos de producción musical, traducidos en el tiempo y recursos disponibles para el uso de los estudios de grabación por parte de la industria cultural del hemisferio norte, queda demostrada en muchos casos. Entre ellos, y también por los años 60, el pianista canadiense Glenn Gould abandonaba la práctica *presentacional* de la música para dedicarse por completo a plasmar en el estudio de grabación su trabajo musical. Respecto de la experiencia en el estudio de grabación Glenn Gould señala:

El estudio [de grabación] es un ámbito en el cuál el tiempo se vuelve sobre sí mismo; donde al igual que en un claustro, uno es capaz de abstraerse de la búsqueda frenética de una sucesión de hechos efímeros, momentáneos y cotidianos. Es un ámbito en el que se suspende o por lo menos se distorsiona la restricción magnética del tiempo. Es un vacío, un lugar donde uno puede sentir íntimamente que la fuerza más terriblemente restrictiva de la naturaleza – la inexorable condición lineal del tiempo – ha sido en un grado notable pasada por alto⁵⁹.

⁵⁸ Entre los muchos músicos que ejercieron esta doble militancia entre la música popular mediatizada por la radio y la música académica podemos mencionar a Izidor Handler, Stephan Tertz que aunque extranjeros radicados en Chile realizaron una prolífica actividad musical; Handler como director de orquesta y gestor cultural en Viña del Mar, y Tertz como concertino de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago. Otro ejemplo singular es el del músico chileno Pablo Garrido.

⁵⁹ GOULD, Glenn. Glenn Gould Fin de los Conciertos, Catálogo que acompaña al video, Sony Classical. 1992.

El estudio de grabación entonces, entendido como el espacio de trabajo en que el tiempo es suspendido, o al menos reducido a material de trabajo, es entendido en Gould como el espacio que hace posible la prolongación de la práctica instrumental, más que como instancia final en el registro de las ideas musicales. Por esos mismos años en que Gould abandona su práctica de concertista, *The Beatles* abandonaba también las giras de conciertos o presentaciones en vivo, realizando su última presentación antes de continuar con su posterior trabajo musical que, como en el caso de Gould, desde entonces solo se realizó en el estudio de grabación⁶⁰; y como ejemplo de lo anterior consignamos aquí que para su disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) se utilizaron 700 horas de grabación.

1.5.2 Música en vivo y música grabada

Para Turino, la dimensión social de la música puede ser estudiada a partir de su realización en vivo; *live performances*, y su realización en el registro o grabación de la música; *recording music*. La experiencia en vivo, resultará entonces en una división basada en su condición *presentacional* o *participatoria* dependiendo de los niveles de unidad o fragmentación de quienes realizan o reciben la música.

Los valores y objetivos de una práctica presentacional puede dar lugar a diferentes criterios para crear y juzgar buena música. Más aún, en este campo, la responsabilidad social de los intérpretes es de diferente tipo que en un evento participatorio; los músicos deben proveer una performance que sostenga el interés de una audiencia que no está participando en producir el sonido o la danza, y la audiencia por su parte, tiene su propia responsabilidad de proporcionar

⁶⁰ Glenn Gould dio su último concierto en Los Angeles en 1964 y *The Beatles* en San Francisco en 1966. No considero aquí la presentación del conjunto inglés en la azotea del edificio de *Apple Corps.* en 1969 en Londres por constituir un hecho imprevisto, al menos para el público potencial, y del que la audiencia (y tampoco la policía) no estaba informada con antelación.

*más o menos atención a la performance dependiendo del tipo de género*⁶¹. [La traducción es nuestra]

En cambio, la experiencia de grabación de música, es para Turino una dimensión que puede conceptualizarse en función de sus objetivos y modos de realización; si un evento musical considera la relación y función de quienes receptionan el evento musical, el registro de la música puede constituirse en lo que denomina *high fidelity*.

*High fidelity se refiere a la realización de una grabación que es intencionada para ser índice o icónica de una presentación en vivo en una variedad de formas; técnicas y prácticas singulares de grabación son necesarias para hacer evidente en el sonido de la grabación y en los diferentes roles artísticos – incluyendo a técnicos, productores e ingenieros - que ayudan a delinear el campo high fidelity como un campo autónomo, separado de la práctica*⁶². [La traducción es nuestra]

Se cruzan en este punto dos aspectos que problematizan los aspectos performativos en las trayectorias de Campos, Silva y Rossi; el trabajo que estos músicos desarrollaron en el estudio de grabación hace parte de un sistema de *mundos del arte* en que el registro sonoro es la prolongación de la escena, sin llegar a diferenciarse nítidamente de los aspectos que caracterizan lo *presentacional o participatorio* según lo plantea Turino.

Las grabaciones en la categoría high fidelity ofrecen la posibilidad de difundir música a un gran número de personas en un amplio rango de tiempo y espacio que sería imposible a través de presentaciones en vivo. [...] Las grabaciones son usadas de múltiples formas y son importantes

⁶¹ “The values and goals of presentational performance lead to different criteria for creating and judging good music. Moreover, in this field, performers’ social responsibility is of a different kind from that of performers in participatory events; musicians must provide a performance that sustains the interest of an audience that’s is not participating in making the sound or dancing, and the audience has its own responsibility of granting more or less attention to the performance depending on the genre frame”. TURINO, 2008: 52.

⁶² “High Fidelity refers to the making of recording that are intended to index or be iconic of live performance in a variety of ways, special recording techniques and practices are necessary to make this connection evident in the sound of the recording and additional artistic roles - including the recordist, producers and engineers - also help delineate high fidelity as a separate field of practice”. Ibid.: 26-27.

*en la vida personal de muchos, y se han convertido en la base de una gran industria con todas las ventajas y desventajas que conlleva*⁶³. [La traducción es nuestra]

Así, el campo específico de una práctica musical intencionada para ser registrada en un estudio de grabación en los años de 1950 y 1960 por parte de los sellos grabadores en Chile puede ser analizado a partir de la categoría *high fidelity* planteada por Turino, y que puede sintetizarse de la siguiente forma:

- a) Es intencionada para representar una actuación en vivo.
- b) La música es entendida como la realización especializada de un grupo de personas (los músicos) para otros (la audiencia) que no obstante están ausentes al momento de la grabación. En clara relación entre un objetivo (la grabación) y su representación (una actuación en vivo).
- c) El foco del trabajo, tanto de músicos y productores, es la audiencia que compra los discos. De esta forma el foco de las audiencias es el sonido grabado.
- d) El margen temporal entre producción y recepción musical da como resultado una existencia semipermanente del sonido⁶⁴.

1.6 Industria cultural

Desde los tempranos estudios de Adorno y Horkheimer sobre industria cultural, y aún antes con los escritos de Benjamin sobre las consecuencias del arte a partir de la posibilidad de su reproductibilidad técnica, la industria cultural se constituye en un pie forzado en los estudios sobre música. Nada escapa ya a las consecuencias que sobre

⁶³ “Hight Fidelity recordings provide the possibility of diffusing music to great number of people across space and time than ever would be possible throught live performance. [...] Recordings are used and are important in myriad ways in people’s personal lives, and they have become the basis of a huge capitalist industry with all the pluses and minuses entailed”. Ibid.: 92.

⁶⁴ Ibid.: 90 - 91.

los modos de producción, difusión y recepción musical instaura en la vida y el pensamiento moderno.

Las condiciones en las cuales fueron previstas sus consecuencias en la música, anticipan los actuales escenarios de globalización y consumo, y en los años 50 y 60 esto puede verse como un período en que se debatían intentos de control estatal por un lado, creciente liberalización de los mercados, progresiva concentración económica, y las tensiones que cuestionan lo nacional, y que en la práctica, ponen en tensión los comportamientos de músicos y públicos⁶⁵. Si, como señala Adorno:

La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y el descanso que se le asemeja. De cada film sonoro, de cada transmisión radial se puede deducir aquello que no se podría traducir como efecto a ninguno de ellos aisladamente, pero sí al conjunto de todos en la sociedad. Inevitablemente, cada manifestación aislada de la industria cultural reproduce a los hombres tal como aquello en que ya los ha convertido la entera industria cultural⁶⁶.

Esta oscura mirada sobre las consecuencias de la industria cultural puede servir para evaluar en parte las condiciones en que estos músicos populares ejercieron su trabajo para los sellos discográficos y programas radiales. A partir de las condiciones económicas en que trabajaron y la consiguiente invisibilidad de su participación, podemos deducir que el concepto mismo de profesionalismo en la música es

⁶⁵ Sobre concentración económica, es necesario considerar a Odeón y RCA Víctor como los sellos que en 1948 controlaban el mercado discográfico nacional, ejerciendo además el dominio sobre las producciones de artistas nacionales. Ver Ecran. Marzo 3 de 1948. Citado por GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 192.

Sobre la creación de la DIC (Dirección de Información y Cultura) en 1942 y posteriormente la DIE (Dirección de Información del Estado) ver DA COSTA GARCÍA, 2009: 11-28.

⁶⁶ ADORNO, Theodor y Horkheimer, Max. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En su: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Sudamericana. 1988. 302p. Disponible en <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf> [consulta: 8 noviembre 2011].

indisociable a las dinámicas de productividad del trabajo realizado y las condiciones de funcionalidad con que es posible responder a las demandas de esta industria.

La invisibilidad de los guitarristas populares queda demostrada por la recurrente omisión de sus nombres y participación en el trabajo musical, tanto en las actividades radiales como en las realizadas para la industria discográfica. Las complejidades en que se inserta lo popular en la industria cultural quedan también expresadas en el pensamiento de Ticio Escobar cuando señala:

En primer lugar, será discutida la interpretación según la cual es arte popular aquel que alcanza determinado nivel de difusión y que, por lo tanto, es aceptado por las mayorías. Ciertas canciones, películas y obras de literatura y teatro, así como ciertos personajes, son tenidos por populares en este sentido. Tal acepción de lo popular, vinculada con la utilización de los medios masivos y la figura de las industrias culturales, privilegia el momento de la divulgación en detrimento del de la producción o creación⁶⁷.

Las competencias puestas en juego en el trabajo artístico determinan, en buena medida, las posibilidades efectivas de alcanzar un espacio en la industria y, al mismo tiempo, de aumentar las posibilidades de otros trabajos que surgen y desarrollan al alero de los sellos y programas radiales, como son los contratos ocasionales para presentaciones en vivo y otras redes de participación.

De tal suerte, incluso en la industria cultural, sobrevive la tendencia del liberalismo de dejar paso a los capaces. La función de abrir camino a estos virtuosos se mantiene aún hoy en un mercado ampliamente regulado en otro sentido, mercado en el que en los buenos tiempos la única libertad que se permitía al arte era la de morir de hambre. No por azar surgió el sistema de la industria cultural en los países industriales más liberales, así como es en ellos donde han triunfado todos sus medios característicos, el cine, la radio, el jazz y los magazines. Es cierto que su desarrollo progresivo surgía necesariamente de las leyes del capital⁶⁸.

⁶⁷ ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Santiago, Metales Pesados, 2008: 117-118.

⁶⁸ ADORNO y HORKHEIMER, 1988: 7.

Se trata entonces de cotejar la vida de estos músicos en función de las imposiciones que la industria cultural les exigía en tanto músicos de sesión. Con ellos además se revela una suerte de imperativo perverso en atención a las expectativas que sus aportaciones despertaban en los productores que los contrataban. Al final, de ello dependía la permanencia del trabajo, y como señala Adorno “quién no se adapta resulta víctima de una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del aislado”⁶⁹.

Por otra parte, también es necesario evaluar la idea de Industria Cultural como el campo de acción que, determinada por las condiciones tecnológicas que la sostiene y determina en virtud de su propósito económico y comunicacional masivo, debe ser atendido a partir del ensanchamiento de las posibilidades para el conocimiento de diversas músicas, sin las cuales tampoco sería posible el enriquecimiento de las experiencias auditivas y prácticas que dinamizan el trabajo de los guitarristas populares. A razonable distancia de una vida musical mediada por la partitura, los músicos populares enriquecieron su bagaje a propósito también de la industria cultural que los nutrió. Y como señala Beverley:

*A este respecto, debemos recordar que la estetización de la vida cotidiana era también la meta de la vanguardia histórica al atacar la institución de la autonomía estética de la cultura burguesa, pretendiendo hacer del arte, al menos potencialmente, una forma de práctica anti-capitalista. La pérdida del aura, o des-sublimación de la obra de arte puede ser una forma de mercantilización, pero también es, como Walter Benjamin señaló hace muchos años, una forma de democratización de la cultura*⁷⁰.

Las condiciones técnicas de la industria discográfica de los años 50 y 60 en Chile, no hacían posible aún la manipulación de las grabaciones, con esto, los procesos de edición y montaje aún no permeaban la práctica musical al modo en que actualmente operan. Tanto Humberto Campos, Juan Silva como Fernando Rossi participaron del

⁶⁹ Ibid.: 8.

⁷⁰ BEVERLEY, John. Izquierda y Música. Revista Crítica Cultural. 2(4):26, 1991.

proceso de *high fidelity* bajo las mismas posibilidades tecnológicas en que ejercieron en el espacio radial, por lo tanto estos *mundos del arte*; estudio de grabación y estudio radial, se constituyeron, en la práctica, en un espacio homologable en cuanto a su dimensión musical *presentacional*, guardando solo las diferencias que alejaban el fin del trabajo artístico pero no los medios y la forma de su realización. Por esto, la actividad de estos músicos debe estudiarse a partir de la inmediatez con el medio musical y el modo en que dieron respuesta a las exigencias que este les imponía.

1.7 Lo nacional y lo moderno

Para el caso chileno y respecto a la coincidencia en instaurar un repertorio tipo en que quedarán satisfechos el estado y la industria en función de un repertorio funcional Tania Da Costa García señala:

En el Chile de los años 40 y 60 diferentes sectores de la sociedad se movilizaban en torno de la música popular, con el objetivo de seleccionar un determinado repertorio como representante de la identidad nacional, [...] también involucraron a los gobiernos radicales que actuaban a través de organismos específicos controlando, fiscalizando e incentivando la producción y difusión de la música popular, a la industria fonográfica y a las emisoras comerciales de radio, es decir, al universo ligado al entretenimiento que, envuelto en esta atmósfera nacionalista, comenzó a invertir en estos géneros y a integrar las polémicas en torno a esta representación⁷¹.

A lo anterior sumamos también la incidencia del contexto urbano que hace posible estas polémicas en torno a la representación

Esta renovación de la música folclórica, su valoración y expansión en el medio urbano estuvo asociada a la intensificación del proceso de urbanización. Hacia el final de la década del 50 y principios de los años 60 se invertía la lógica de la ocupación del espacio por el crecimiento de la industrialización y de los intercambios comerciales. Debido al aumento de la población

⁷¹ DA COSTA GARCÍA, 2009: 12.

urbana, que se tornaba superior a la del campo, surgía, de forma sectorizada, una sociedad de consumo en diferentes países de América Latina, entre ellos Chile⁷².

Uno de los aspectos en que surge como rasgo característico esta movilización de diversos sectores en torno a la música popular, es el que explica, desde una perspectiva de género, el desplazamiento progresivo desde el campo a la ciudad, de una práctica guitarrística popular. Atendiendo a lo señalado por González y Rolle en cuanto a la fijación de la cantora en cuánto a intérprete vocal e instrumental ligada a lo rural, surgirá en la ciudad un guitarrista masculino, vinculado además a la renovación de una práctica guitarrística grupal y que determinará el modo en que se forjará por los años 50 y 60 géneros tales como la tonada urbana y la cueca en la música típica, y con ellos además el trío de guitarristas y cantantes de boleros, tangos y valeses peruanos.

Para su adaptación al nuevo medio, la tonada, al igual que la cueca, deberá ser adecentada y codificada según normas modernas. De esta forma, hasta mediados de la década del 20, prevalece en el disco una tonada de voces cultivadas, con acompañamiento de piano o banda, apropiada para el salón o el estrado. Al mismo tiempo, y según el acelerado proceso de registro de expresiones tradicionales que permitía el cilindro y el disco, circulaban en Chile tonadas grabadas por dúos de cantoras campesinas con arpa y guitarra, en un anticipo de lo que luego será el intento de la industria por “llevar el campo a la ciudad”, constituyendo una de las primeras manifestaciones de preservación y proyección performativa folklórica en el país⁷³.

De esta forma

Si bien en la música campesina es la mujer quien canta y toca la guitarra, en la ciudad surgirá un guitarrista masculino de tonada, que será quién desarrolle el virtuosismo instrumental del género⁷⁴.

⁷² Ibid.: 20-21.

⁷³ GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 386.

⁷⁴ Ibid.: 388.

Y aunque en la práctica, la industria cultural integrará por una parte esta búsqueda de lo nacional, por otra, albergará las tensiones inevitables que se desprenden de una creciente expansión de repertorios internacionales que, cada vez más, irán ocupando las demandas y preferencias que la misma industria promueve.

Si de hecho [...] la elección de los géneros válidos o no como representación de lo nacional fue atravesado por operaciones ideológicas, no hay como negar que la tensión entre lo tradicional y lo moderno fue algo característico de los años 50 y 60. En estas dos décadas los cambios acelerados que afectaban a toda la sociedad provocaron, por un lado, actitudes y comportamientos innovadores – que se manifestaban en nuevas representaciones sociales, políticas y culturales – y, por otro, acciones reactivas, que en defensa del statu quo, proferían un discurso de carácter nacionalista en defensa de la permanencia⁷⁵.

Y agrega

La nueva demanda de consumo y la atmosfera nacionalista del período fueron las responsables del crecimiento del mercado discográfico que, además de los ritmos extranjeros, comenzó a incluir con mayor intensidad un casting de músicos nacionales. Las emisoras de radio, a su vez, respondieron a esta tendencia otorgando mayor espacio a la programación dedicada al género. En los años 50 ofrecían a los oyentes una música folclórica estilizada. [...]. Música que resultaba de una adaptación del cancionero tradicional de origen rural a las tecnologías de los soportes, al show business y a la forma de oír de una población que se urbanizaba, aunque sin abandonar totalmente las referencias de una cultura campesina. Tal repertorio estaba, por lo tanto, comprometido con el perfil de este público de transición, a pesar de que sus compositores e intérpretes promoviesen un discurso de fidelidad a la tradición⁷⁶.

Por lo tanto el seguimiento a los guitarristas populares que participaron de estos procesos de difusión y fijación de diversos repertorios, entre ellos, aquellos que determinaron lo que la industria cultural y el aparataje ideológico del Estado sancionó como música con identidad nacional, se constituyen en foco de atención, en la medida

⁷⁵ DA COSTA GARCÍA, 2009: 25.

⁷⁶ Ibid.: 21.

en que de su estudio se desprenden testimonios de una práctica musical que pudo permanecer con relativo éxito en el oscilante mercado discográfico, y donde, en la práctica, estos guitarristas pudieron aprender y habilitarse en el cultivo de diferentes repertorios, y con ello, ampliar sus posibilidades laborales y de crecimiento artístico.

1.8 Folclor y música popular

La incorporación del Instituto de Investigaciones del Folklore-Musical a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, luego llamado Instituto de Investigaciones Musicales, así como la publicación del libro *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile* ambos en la década de 1940 por parte de la misma universidad, dan cuenta de una preocupación manifiesta por resolver aspectos centrales del discurso institucional sobre la música tradicional.

La relación entre lo nacional y lo popular ha sido una constante en nuestra historia cultural, manifestada en diferentes situaciones y perspectivas. Una de ellas, y probablemente la más decisiva, es la que homologa lo popular con lo nacional bajo el estatuto del folclore, operación de folclorización en la que culturas populares locales e identidad nacional se confunden en una sola entidad⁷⁷.

Comienza así un proceso complejo que sanciona y cataliza desde la academia una práctica musical popular que descansa también en la recolección, estudio y catalogación de una importante cantidad de música folclórica⁷⁸.

En los escenarios chilenos, repletos de música de baile, la música tradicional folklorizada se hacía presente desde los años veinte, [...]. De este modo, lo que se hizo a comienzos de 1940

⁷⁷ TORRES, Rodrigo [editor, 2005]. *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, 1944: 9.

⁷⁸ Ver los análisis musicales de Jorge Urrutia, desde el paradigma occidental sobre diversos ejemplos contenidos en *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. TORRES, 2005: 19-40

*con el impulso otorgado a la difusión de la música tradicional, fue institucionalizar y normar la práctica del folklore en la escena, el disco y la radio*⁷⁹.

Este proceso, que intentaba resituar bajo el control y el andamiaje institucional el complejo mundo de lo popular en la música folclórica, abrió un debate en el que tomaban parte y tribuna todos quienes se sentían interpelados y llamados a normar sobre los asuntos artísticos de la nación. Como lo demuestra esta cita de Domingo Santa Cruz publicada en la *Revista Musical Chilena* en 1946:

El arte popular constituye un terreno fácil en apariencia y a la vez lleno de peligros. Hay que saber, en primer lugar, cuál es este arte popular. ¿Lo constituyen acaso las invenciones vulgares de malos compositores comerciales? No; lo previo es la investigación folklórica, sería la preservación de lo auténtico y su devolución al pueblo; la propagación de los elementos musicales que han constituido nuestra música vernácula: lo español ante todo, lo indígena en algunas dosis y los contactos con otros países americanos. No en balde (sic) vemos los mismos textos y melodías repetidos en toda la América española.

*Junto a este acervo popular, seriamente establecido y científicamente averiguado, vendrá la tarea de divulgar todo el bagaje que constituye la música de la civilización occidental*⁸⁰.

Queda así demostrado el complejo campo de tensiones que comprometió la música popular y folclórica en Chile, dejando en evidencia además las pugnas e intereses con que los grupos hegemónicos intentaban imponer sus propios estándares y orientaciones. Si como señala García Canclini: “[...] lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios”⁸¹. De este modo, y “[...] puesto que pretenden abarcar a todos los sectores,

⁷⁹ GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 409.

⁸⁰ SANTA CRUZ, Domingo. Las masas y la vida musical. *Revista Musical Chilena*. 2(15):18-19, 1946.

⁸¹ GARCÍA CANCLINI, 2008: 39.

los proyectos modernos se apropian de los bienes históricos y las tradiciones populares⁸².

El propio García Canclini se encarga de ejemplificarlo cuando señala:

El carácter construido de lo popular es aún más claro al recorrer las estrategias conceptuales con que se les fue formando y sus relaciones con las diversas etapas en la instauración de la hegemonía. En América Latina, lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y los treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta)⁸³.

Para el caso chileno, serán también figuras como Violeta Parra las que alerten sobre las fricciones que se evidenciaban a partir de la problemática relación entre industria cultural y folclor, cuando en 1954 declara:

¡Qué pena me da ver a tantos elementos de calidad, como el Dúo Rey-Silva, el Dúo Bascuñán-Del Campo, Margarita Alarcón y otros, que no tienen una orientación clara al respecto a cómo es el folklore! [...] Es un crimen que intérpretes de calidad estén cantando y grabando mambo, etc. No tengo voz como cantante, pero imagino que una voz hermosa como la de Margarita Alarcón podría sacar partido a nuestro auténtico folklore⁸⁴.

Sin embargo, será necesaria una distinción que alerte sobre los usos y funciones que la música ocupa en este análisis, por cuánto vuelve a omitir la dimensión social y las trayectorias artísticas de los músicos, que como en el caso de los nombres citados, dieron vida a estos repertorios, y porque el trabajo en el estudio de grabación además

⁸² Ibid.: 157.

⁸³ Ibid.: 196.

⁸⁴ NAVASAL, Marina de. Conozca a Violeta Parra. Ecran. (1220):18-20, 1954.

hizo posible el encuentro y la colaboración entre figuras como la propia Violeta Parra y algunos de los guitarristas populares⁸⁵. Así, es posible argumentar que:

*Aunque desde un punto de vista teórico los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano*⁸⁶.

En términos generales, y para el caso específico de los guitarristas populares urbanos, podemos señalar que recayó sobre estos músicos buena parte de la mediación de la música popular en función de instaurar, vía industria cultural, una música con impronta nacional. Sin embargo, los casos estudiados aquí señalan también que los modos en que estos músicos participaron de este proceso tuvo rasgos particulares, más aún cuando las trayectorias de Campos, Silva y Rossi parecen haberse desplegado en diversas direcciones, buscando los espacios artísticos y laborales que hicieran posible su permanencia en la escena musical. Si esto coincidió con el surgimiento de una música típica chilena, también es cierto que estos guitarristas mantenían al mismo tiempo sus propias prácticas y gustos que no siempre parecen coincidir con la mediatización en que participaron, y que se revela como una actividad al margen o paralela a la radio y el disco.

Finalmente, observamos que, vistas con atención, la vida de los músicos, y con ella, la historia de sus músicas, se re-escibe una y otra vez, cuestionando en su tránsito, la posibilidad de un relato centrado solo como el resultado de los procesos mediatizadores, políticos, hegemónicos e ilustrados. Si como apunta Castillo Fadic:

La “vida musical americana”, en el sentido propio del término, está conformada por el conjunto de relaciones que mantienen entre sí fenómenos musicales que poseen diferentes lógicas

⁸⁵ Es probable que en el estudio de grabación también Violeta Parra haya podido contar con la participación de guitarristas de sesión para algunos de sus registros. El sonido de las guitarras que suenan en su grabación del vals “Que pena siente el alma” parece característico de los guitarristas que también grabaron con Alberto Rey entre otros artistas de música típica.

⁸⁶ APPADURAI, Arjun. La Vida Social de las Cosas. México, Grijalbo. 1986: 19.

*formales, diversas funciones sociales, y que responden a una gran variedad de sistemas de sentido culturales*⁸⁷.

Entonces,

*¿Qué discurso teórico hay que desplegar, para qué música, en una zona cultural en que el pensamiento crítico ha nacido precisamente del cuestionamiento de la capacidad del Occidente moderno de ser el único referente de valores y de modalidades de enunciación?*⁸⁸

⁸⁷ CASTILLO FADIC, Gabriel. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista Musical Chilena*. 52(190):21, 1998.

⁸⁸ Loc. Cit.

CAPITULO 2

GUITARRISTAS POPULARES URBANOS EN CHILE EN LAS DÉCADAS DE 1950 y 1960

La presencia de guitarristas en la música popular mediatizada en Chile durante los años 50 y 60 estuvo fundamentalmente ligada a las radios y a los estudios de grabación. Su presencia fue indispensable en la elaboración y difusión de un repertorio de música chilena con fuerte impronta local, enfocado principalmente en la figura del huaso de la zona central de Chile.

El desarrollo de la radio y la industria discográfica generó nuevos procesos de elaboración y masificación de las tradiciones folclóricas, orientadas a públicos urbanos, especialmente de la clase media y popular, aunque también expuso al chileno a una cultura popular moderna y cosmopolita. Se constituyó así un modelo criollista de re-elaboración de la música folclórica enfocado en la zona central del país. En la práctica este reciclaje urbano de la tradicional cultura agraria chilena, consiste fundamentalmente en una actividad artística profesional, integrada regularmente a los espectáculos comerciales, profusamente difundida en el circuito de radios, sellos discográficos y cine. Desarrollada por solistas, dúos y conjuntos de “música huasa” que, en un proceso de veinte años, cristalizaron un repertorio-tipo (de tonadas y cuecas especialmente), con modos característicos de arreglos vocal e instrumental, estilos de interpretación y escenificación⁸⁹.

⁸⁹ TORRES, Rodrigo. El Artista y su Obra. En: Claudio Acevedo “et al”. Víctor Jara: Obra Musical Completa. Santiago, Fundación Víctor Jara, 1996: 28.

De esta forma, la industria musical hizo posible el surgimiento de guitarristas populares que se convirtieron en músicos polifuncionales a las demandas de música típica que esta industria promovía, y que resultó en el cultivo de diversos géneros musicales, entre ellos: no solo tonadas y cuecas, también tangos, pasillos, boleros y valeses peruanos, entre otros. La música típica chilena convive entonces de esta forma en esta cultura popular, moderna y cosmopolita.

Confluyen en este cruce de géneros musicales los nombres y trayectorias de renombrados guitarristas sud americanos que encarnan la fijación de un estilo criollo, con fuertes vínculos con las industrias musicales de sus países de origen. Es el caso de Oscar Avilés y el vals criollo en Perú; en Argentina Atahualpa Yupanqui y la música folclórica del interior con marcado acento social; Roberto Grela y el tango porteño; Santiago Bertis y la tonada cuyana; Alfredo Gil y Gilberto Puentes con el bolero en México, por nombrar solo algunas de las figuras que hicieron escuela. Debemos señalar también que en su gran mayoría se trata de guitarristas que, o en sus comienzos, o como parte de su propuesta artística también cantaron, integrando famosos conjuntos como *Los Morochucos* en el caso de Avilés, Alfredo Gil con *Los Panchos* o Gilberto Puentes con *Los Tres Reyes*. Tratándose de guitarra popular, es imperativo entonces asociar además de la interpretación instrumental la necesaria correspondencia con el canto. Y aunque este trabajo aborda las particularidades de un ejercicio instrumental, no menos cierto es que de los tres nombres presentados como casos para este trabajo; Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi, todos ejercieron también, en buena parte de su trayectoria, como cantantes secundarios al mismo tiempo que se desempeñaban como guitarristas.

Dadas las condiciones de la música popular en las décadas de 1950 y 1960, y considerando las razonables competencias que cada músico debía cumplir en un trabajo siempre colaborativo, encontramos que el necesario dominio de recursos vocales es ineludible a las condiciones instrumentales de los guitarristas populares. Esta práctica de cantar y acompañarse, que parece lejana al mundo de la guitarra académica, es relevante aún para el caso de guitarristas que alcanzaron prestigio en

el ámbito instrumental, como lo demuestran los casos de Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú o *Los Indios Tabajaras*, entre otros.

De esta forma la selección de los nombres de Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi son convocados aquí a partir de géneros y ejemplos musicales puntuales; Campos y la tonada urbana, Juan Silva y el vals limeño o peruano y Fernando Rossi y el bolero. Debemos precisar también que la asociación de estos nombres y géneros será abordada en este trabajo a partir de casos que alcanzaron visibilidad suficiente para constituirse en ejemplos icónicos del modo en que estos músicos fijaron las pautas con que su aporte enriqueció la parte cantada que acompañaron.

Estos casos pueden analizarse también a partir de la idea de *descentramiento en el interior del campo musical* aportada por Omar Corrado, a propósito de la participación de estos músicos en la construcción de versiones que servirán de caso para este trabajo. Así,

[...] se comprende al acto creativo en la dinámica de las lecturas, las recepciones, las traducciones, la que preside al mismo tiempo el trabajo compositivo y el interpretativo. Éste, cuando supera la mera puesta en acto de un texto para convertirse, como aquí, en verdadera instancia de resignificación, relativiza, en consecuencia, su tradicional estatus de subordinación al momento compositivo, más aún en el caso de las músicas tradicionales, en las cuales la idea de autor como origen y centro único de decisiones aparece debilitada en relación con las producciones cultas⁹⁰.

Las fuentes que revelan los nombres de los guitarristas populares son reconstruidas a partir de la revisión de la numerosa discografía en que participaron, también de medios de comunicación escritos que promovía la industria cultural; revistas, cancioneros,

⁹⁰ CORRADO, Omar. Estrategias de descentramiento: La música de Liliana Herrero. En: Actas del II CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana, IASPM-AL, Santiago, Rodrigo Torres [edit.], FONDART, 1999: 411.

carátulas de discos, así como entrevistas en profundidad a algunos de ellos o a sus familiares; esposas, hijos, amigos y colegas. Todas estas conversaciones revelan también una dimensión histórica conjetural, los guitarristas que participaron en estas entrevistas son músicos que cultivaron simultáneamente diversos géneros, algunos de ellos no fueron necesariamente figuras del medio nacional, sin embargo su relato fue relevante para descubrir otros nombres de la guitarra popular chilena, y que fueron visibilizados a partir del recuerdo en el relato de los entrevistados.

Aparecen así nombres como “*El chico*” Fredes, guitarrista y empajador de sillas, activo en la Radio Continental. “*El Quirquincho*”, un notable guitarrista que aparece mencionado por varios de los entrevistados, se trata de un músico nómada cuyo nombre es Eduardo Valenzuela (aunque quienes lo conocieron dudan que haya sido su verdadero nombre), sus andanzas lo sitúan como músico activo en radios, quintas de recreo y locales nocturnos en Copiapó, Antofagasta, Arica, Valparaíso y Santiago, se caracteriza por un despliegue armónico de avanzada, al mismo tiempo que se le asocia a los bajos fondos de la vida bohemia. Otros como Sergio Avendaño, Ernesto Rosson, Antonio Muñoz y Pablo Dimitropulus fueron guitarristas activos en radio Rancagua, estos últimos acompañantes en las primeras grabaciones de Lucho Gatica en su ciudad natal. En Santiago el guitarrista argentino Carlos Ragona, activo en muchas radioemisoras, lideraba un conjunto de guitarristas y era además dueño de una academia donde formaba a nuevos elementos que luego integraba a su conjunto. Junto a ellos, surgen en Santiago una infinidad de nombres asociados a diferentes programas radiales y grabaciones; Estay, Lamaison, Cotal, Del Campo, “*El Flaco*” Almuna, “*El Negro*” Castillo, Miguel Abarca, César Lucero, Hernán Rosales, “*Lolo*” Rosso, Helvecio Acuña, Alfonso Chacón, Leonel Meza, Blas Sánchez, “*El Zurdo*” Jiménez, Alejandro Espínola, Pepe Fuentes, Eugenio Moglia, Rodolfo Silva, Los Hermanos Vives, Julio Gallardo, Robinson Córdoba, Pascual Rojas Flores, Guillermo Carvajal, Alejandro González. En Valparaíso Carlos White, Samuel Ugarte y Lucho Zepeda. “*Pacho*” Méndez en Concepción. En Melipilla, Roberto Sagredo y el *Trío Fantasía* que integraba junto a Luis Vera Cuevas y Sergio Medina, y posteriormente el conjunto *Las Guitarras Viajeras* que, además de Sagredo, integraron: Miguel González

Guzmán, Hernán Cerda Garrido y Juan Octavio Aravena. Y tantos otros cuyos nombres se pierden en los recuerdos de quienes los conocieron o con ellos trabajaron.

2.1 Músicos de sesión

Los guitarristas seleccionados para este trabajo participaron activamente en los procesos de difusión y grabación de la industria cultural chilena en los años 50 y 60. Es por esto que el estudio de grabación se constituyó en espacio singular donde sus prácticas musicales pudieron plasmarse en función de variados repertorios. Esta condición de músicos de sesión es central a las prácticas que estudiaremos y es necesario detenerse en sus particularidades.

Analizando este trabajo en la perspectiva de *mundo del arte* formulada por Howard S. Becker, consideramos el trabajo de los músicos de sesión como parte de una actividad sancionada como arte:

Las obras de arte, desde este punto de vista, no son los productos de individuos, de “artistas” que poseen un don raro y especial. Son más bien productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos. Los artistas son un subgrupo de los participantes del mundo, que, de común acuerdo tienen un don especial, y hacen, por lo tanto, un aporte extraordinario e indispensable al trabajo y lo convierten en arte⁹¹.

Por lo tanto es necesario evaluar la especificidad del trabajo de estos músicos populares al interior de las dinámicas artísticas, laborales y técnicas que enfrentaron en el estudio de grabación.

Tratándose de un trabajo musical que dependía en buena medida de los procesos de selección, arreglos, registros y difusión; y que además supone la participación de

⁹¹ BECKER, 2008: 54-55.

muchas personas cuyo trabajo incide en el resultado final, nos enfrentamos a una red compleja de acciones que hacen posible la realización de una grabación profesional. Los modos y niveles de recepción de la música popular en los años 50 y 60 pueden ser evaluadas a partir de la definición de música popular que entregan los autores de la *Historia Social de la Música Popular en Chile*; en cuanto a su condición *mediatizada, masiva y moderna*⁹². Sin embargo debemos admitir también, que este marco común no incluye todas las prácticas populares, quedando muchas de ellas en la periferia del relato histórico y musical.⁹³ Por lo tanto este trabajo intenta dar cuenta de aquellas prácticas funcionales a los aparatajes de la industria cultural, pero invisibilizadas por los medios de comunicación que promueven buena parte de la música popular masiva. En este sentido, priorizamos la necesaria correspondencia entre la información encontrada en los medios escritos y los testimonios que, aunque también subjetivos, aportan los propios músicos.

Para aquellas prácticas que hacían parte de la música que se masificaba a partir de la industria cultural, debemos considerar que “la subordinación a las exigencias del público y los empleadores tiene lugar de manera más coercitiva y completa en el arte comercializado”⁹⁴. Surge así la idea de un empleador, que puede estar representado por el director de un sello discográfico, de una radioemisora o el productor musical, que al mismo tiempo que decide sobre la puesta en marcha de un trabajo específico, selecciona además los músicos que, a su juicio y en atención a sus intereses, son útiles a la apuesta artística y comercial que pretende; “el empleador elige un uso, como en los mundos artesanales, y el artista utiliza su habilidad de virtuoso para cumplir con las exigencias del empleador”⁹⁵. Esta capacidad para enfrentar con

⁹² GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 26.

⁹³ El Canto a lo poeta que aunque originado en el mundo rural tiene ya muchos años de existencia urbana, los músicos de circo, músicos callejeros, entre otros, son casi siempre marginados de los relatos musicales.

⁹⁴ BECKER, 2008: 329.

⁹⁵ Ibid.: 330.

solvencia las exigencias de una sesión de grabación trae consigo consecuencias muy diversas; se trata de una actividad planificada desde su origen, contra el tiempo⁹⁶.

Cuando asistí yo a las grabaciones, lo que más me llamaba la atención [era que] a Lolo lo llaman porque les conviene a los sellos. ¿Por qué? Por una razón muy sencilla, en esos años se pagaba [así]; un tema equivalía a una hora. Si se grababa antes era una hora de trabajo. Y a veces habían [sic] guitarristas que se demoraban más de una hora, entonces tenían que pagar más. [...] Y en esos años no existía el “pinchar”, tenía que salir de principio a fin bien el tema, sino vuelta a repetirlo, completo.

Entonces él sacaba rápidamente las cosas, no se demoraba mucho. Entonces él podía grabar seis temas en... ¿una hora? ¿O en dos horas? ¡Pero le pagaban seis horas!⁹⁷

Esta forma de proceder, característica de las dinámicas de trabajo en los estudios de grabación, supone contar con músicos competentes que puedan garantizar los niveles de calidad que la producción espera, “este alto grado de desarrollo de habilidades hace que estos artistas resulten atractivos a una serie de empleadores, a quienes esas habilidades variadas les son útiles⁹⁸. Los guitarristas de sesión, que como Campos, Silva y Rossi, debieron cultivar una diversidad de géneros musicales, afrontaron este trabajo desde la oralidad, es decir, no precisaron de partituras para realizar su trabajo. No obstante su trabajo como músicos de sesión, es perfectamente aplicable a lo señalado por Becker:

No solo tienen que interpretar música difícil sino que deben tocarla en las condiciones más adversas: sin la ventaja de estudiarla antes, [...] y con apenas dos ensayos antes de hacer la

⁹⁶ “[...] la carrera surge de la historia como una sublimación de la caza: su aceleración culmina el exterminio, la velocidad se convierte en un sino y un destino a la vez. Cazador, criador, marino, pirata y jinete, conductor de carros, automovilista, todos somos los soldados desconocidos de la dictadura del movimiento... Al parecer lo habíamos olvidado, pero al lado de la riqueza y de su acumulación está la velocidad y su aceleración, sin las cuales centralización y capitalización habrían sido imposibles”. En VIRILIO, Paul. *Velocidad y Política*. Buenos Aires, la marca, 2006.

⁹⁷ Entrevista a Marta CASTILLO. esposa de “Lolo” Rosso, guitarrista de sesión que participó en innumerables grabaciones con Humberto Campos. Santiago, 2 abril 2011.

⁹⁸ BECKER, 2008: 330.

*grabación, todo ello debido a presiones económicas. Los músicos que interpretan y graban [...] tienen una gran competencia técnica. Lo saben y se enorgullecen de ello*⁹⁹.

Sin mediación de partituras, durante las décadas del 50 y 60 los músicos populares que ejercieron como músicos de sesión, no solo acompañaron, sino que crearon y recrearon la música que acompañaron. En momentos en que el exceso en la cantidad de trabajo que se les demandaba pudiera fatigar el necesario entusiasmo en las sesiones de estudio, podría suceder lo planteado por Becker en cuanto a que “los artistas que dominan tales habilidades técnicas suelen empezar a pensar, hablar y actuar como artesanos. Orgullosos de su virtuosismo y su control, mucho más que del contenido del arte que producen, se jactan de su habilidad para abordar todo lo que pueda surgir”¹⁰⁰.

En cuanto al salario que recibían los guitarristas de sesión, encontramos interesantes testimonios recogidos a partir de diversas entrevistas con músicos de aquella época. Helvecio Acuña nos aporta la siguiente información, a propósito de las grabaciones en que participó como integrante del conjunto de guitarras de Humberto Campos:

[Por] cada grabación se hacía [una] liquidación, y con esa liquidación íbamos a las oficinas de la Odeón que estaban en la calle Catedral. En la liquidación iba el director del conjunto que en ese momento era Humberto Campos, [...] entonces él obtenía un poco más de dinero porque abarcaba como director, como el guitarrista y como el arreglador... hay cosas que no se dicen pero en muchas oportunidades a grandes artistas les corrigió la segunda voz, la tercera y todo eso. O sea de esa calidad era Humberto. Y todo el mundo, lo que decía Humberto Campos lo aceptaba [...] sabían que era un hombre muy bien intencionado y quería calidad sobre nuestra música en general, o calidad por lo menos en lo que él participaba.

Yo diría que estábamos bien pagados. Humberto Campos siempre vivió de la guitarra. Yo siempre tuve pretensiones de estudiar otra cosa porque me miré al espejo, no era Humberto Campos, pese a que yo era “la octava” de Humberto Campos en las grabaciones: pero no era,

⁹⁹ Ibid.: 331.

¹⁰⁰ Loc. Cit.

*no tenía el espíritu creador, ni la calidad, ni la memoria, ni la oreja de Humberto Campos, me habría encantado serlo, pero de todas formas yo tenía metido el chinche de seguir estudiando por consejos que siempre me dio mi padre*¹⁰¹.

La presencia del personal auxiliar que participa en las sesiones de grabación incide en los resultados del trabajo artístico. Aún hoy, tanto los músicos de sesión como los ingenieros de sonido o técnicos a cargo del manejo de los equipos de grabación, resultan decisivos al momento de evaluar el éxito del trabajo. Estos *mundos del arte* pueden incluso ampliarse a diversas acciones fuera del ámbito de lo musical; como la propuesta visual, diseño y tipografías, entre otras, que se incluyen también en una producción musical. Son significativas las propuestas visuales que ocupan las portadas de la colección *El Folklore de Chile* que el sello EMI Odeón iniciara en los años 50.¹⁰²

2.2 Modos de ejecución

Los guitarristas populares poseen rasgos comunes en sus prácticas; desde su formación, sin mediación de escritura musical y dónde la imitación juega un rol importante, el proceso de aprendizaje está fuertemente determinado por los repertorios. A diferencia de lo que ocurre en la música académica, donde también la imitación juega un papel importante, constatamos que al comienzo de la etapa formativa, el repertorio no juega un rol determinante, probablemente porque está

¹⁰¹ Entrevista a Helvecio ACUÑA. Por lo años en que Helvecio Acuña integraba el equipo de guitarristas de Humberto Campos estudió kinesiología y posteriormente medicina, profesión que ejerce hasta ahora en Viña del Mar.

¹⁰² Por ejemplo, Los hermanos Vicente y Antonio Larrea en diseño gráfico y fotografía incidieron en el modo en que fue producido y difundido una buena parte de las grabaciones del cancionero de La Nueva Canción Chilena, a partir de sus trabajos para el sello DICAP. Ver LARREA, Antonio, ALBORNOZ, L., MONTEALEGRE, J., & LARREA, V. 33 1/3 RPM: 1968 (la historia gráfica de 99 carátulas) 1973. Santiago, Nunatak, 2008.

supeditado a la guía de un profesor y porque existe un material escrito previamente evaluado y secuenciado de ejercicios, lecciones y estudios¹⁰³.

En cambio, para los guitarristas populares no existe un material de iniciación o apoyo previo a los repertorios que los motivan, y postulamos que es precisamente la música mediatizada la que se constituye en la principal referencia que estimula su aprendizaje, por esta razón resulta importante destacar el rol de los cancioneros que en los años 50 y 60 se podían adquirir como parte de la oferta mediatizada de la música, lo que por otra parte explica el surgimiento de profesores particulares, escuelas y academias de guitarra, y con ellas, todo un complejo *mundo del arte* en función de la guitarra¹⁰⁴.

El uso de la guitarra en la música popular hasta mediados del siglo XX en Chile estaba circunscrito al folklore, al acompañamiento rítmico de orquestas y bandas de jazz, y a una parte de la práctica aficionada en casa. Sin embargo, los procesos de urbanización que vivía el folklore en América Latina en los años cincuenta hicieron que la práctica de este instrumento se orientara hacia una concepción más solista, reapareciendo en la escena de la música popular latinoamericana, luego de haber sido abandonada por el tango de orquesta típica. De este modo, el auge del formato de guitarras impuesto por el trío de boleros, le exigió a este instrumento enriquecer sus posibilidades armónicas y melódicas para reemplazar el piano, a la base rítmica y, finalmente, a la orquesta que era como se acompañaba el bolero difundido por México desde la década de 1930¹⁰⁵.

Para el caso de los guitarristas populares lo auditivo y visual resultan determinantes en el modo en que interpretan. Lo visual sirve para retener las posturas y acciones que la

¹⁰³ Cf. “Las clases de guitarra de la señorita Cunegunda López de García” canción con acompañamiento de guitarra del músico uruguayo Leo Masliah, donde se hace una parodia a la enseñanza de la guitarra y sus repertorios. MASLIAH, Leo y Jorge Cumbo. *En Dúplex*. [disco de vinilo y casete], Montevideo, Ayuí, 1987.

¹⁰⁴ Sobre Guitarra y cancionero ver GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Oscar y ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009: 60-72.

¹⁰⁵ *Ibid.*: 61.

mano izquierda realiza, y desde el punto de vista de las digitaciones, desarrollan una habilidad particular para evaluar qué opciones son mejores en función de las músicas que cultivan.

2.2.1 Guitarra grupal



Imagen 3: Conjunto de guitarristas integrado por “Lolo” Rosso acompañando a un cantante en la quinta de recreo “Parque Gardel” en Santiago. Fuente: Archivo fotográfico de Marta Castillo viuda de Rosso. Como en la imagen 1, pero esta vez en una presentación en vivo, la actitud del conjunto es muy similar en disposición y actitud a la *performance* del estudio radial.

La guitarra popular y urbana en Chile ha sido fundamentalmente resultado de un trabajo colectivo. La revisión de los repertorios, así también como los diferentes géneros que la incluyen comprometen la participación de dúos, tríos, cuartetos y hasta quintetos de guitarra. La guitarra popular solista no se desarrollará en Chile sino como casos de excepción, y donde, por ejemplo, el nombre de Ricardo Acevedo tiene un lugar destacado; reformulando el repertorio popular chileno y estableciendo un puente entre la guitarra popular a partir del repertorio, y la guitarra académica en cuanto a su ejecución, y aún cuando en su carrera también se incluyen gran cantidad de

participaciones colectivas en sesiones de grabación, o integrando conjuntos de música típica¹⁰⁶, su trabajo como solista es sin duda un aporte en la mediación entre la guitarra popular y académica en Chile. Resulta de interés constatar además que las grabaciones como solista en guitarra de Acevedo son el resultado de una adaptación de música típica que fue llevada a la guitarra desde la práctica y no desde la escritura. Con esto, confirmamos además que su entronque con la guitarra solista se vincula también con su trayectoria como integrante del conjunto Fiesta Linda. De esta forma, sus arreglos y composiciones no fueron difundidos a través de presentaciones en vivo, circulando solamente por el soporte discográfico en que quedaron registrados.



Imagen 4: Ricardo Acevedo, Portada del disco *Así te siento tonada* Odeón.

La actitud, postura y posición de las manos no hace distinción entre un repertorio de música popular chilena estilizada como el contenido en esta grabación, y el que podría ser un disco de música académica.

En el caso de la guitarra grupal, el ordenamiento de los roles que determinan la participación de cada músico; primera, segunda o tercera guitarra, más la guitarra base, supone el dominio de ciertas propiedades que son fundamentales para el trabajo de conjunto. Sobre las guitarras primera y segunda, también llamadas “punteras”, recae la responsabilidad melódica del conjunto, en ellos debe prevalecer la firmeza,

¹⁰⁶ Cf. *Así te siento tonada* [disco de vinilo], Santiago, Odeón LCD-36489 y *El arte de Ricardo Acevedo* [disco de vinilo], Santiago, London Record LDC-38489, 1969.

velocidad y carácter de su pulsación y sonido, además de un preciso sentido del ritmo y fuerza, por ser ellos los que lideran las partes solistas del arreglo. Para las guitarras segunda y tercera queda el revestimiento armónico y eventualmente melódico del arreglo, donde la tercera guitarra casi siempre dobla, a la octava, el canto de la primera. Sin embargo debemos consignar que estos roles presentan ciertas dificultades adicionales cuando constatamos que muchas veces el análisis por separado de sus trayectorias puede resultar difícil y extraño sin el total de las partes; esto porque al transitar por pasajes a tres o más voces, y con prioridad en las melodías secundarias unas veces, y en otras por su compromiso con el soporte armónico, el resultado de estas guitarras es por momentos difícil de retener. Para la guitarra base, que puede ser la cuarta o quinta dependiendo del número del conjunto, se espera la justeza en los ritmos y firmeza en los tiempos, así como el conocimiento de los códigos de cada acompañamiento; y que se traducen en cortes, recursos armónicos, y dominio en el toque rasgueado y pulsado. La guitarra base, aunque no aparezca en los registros agudos del protagonismo de las guitarras primera y segunda es muy valorada por los conjuntos de guitarristas en atención al soporte estructural sobre el que se despliega todo el conjunto.

Estas características, comunes a innumerables conjuntos de guitarras, las encontramos no solo en los guitarristas chilenos, también en conjuntos como el cuarteto *Aconcagua* de Tito Francia o *Las Guitarras Cuyanas* en Mendoza, *El Cuarteto* que acompañaba a Alfredo Zitarrosa en Uruguay, o el cuarteto *Latitud Sur*¹⁰⁷.

Las particularidades contextuales en que desarrollan su trabajo, les obliga a un dominio y respuesta inmediata en el acto de acompañar una gran cantidad de canciones de diversos géneros, ritmos y estilos. El dominio del diapasón, esto es, el acto de poder transportar sus músicas en diversas tonalidades es una de las

¹⁰⁷ Formado en España en los años 70 estaba integrado por el músico chileno Sergio Solar, Mario Núñez de Uruguay, y los argentinos “Lalo” Carmisano y Guillermo “Bocha” Sotes.

principales. Obligados, por ejemplo, a reaccionar con eficacia en los programas de concursos para cantantes aficionados que las radioemisoras producían, estos músicos debían sortear con oficio el acompañamiento de cantantes que no siempre mantenían la estabilidad tonal de las canciones que interpretaban. Como se trataba de repertorios conocidos, era imprescindible dar a cada tema el marco musical que definía su estilo. Esto es, realizar las introducciones que acompañaban las músicas mediatizadas y que eran parte constitutiva de los temas. Por esta razón el uso del cejillo o capodastro no era bien visto por estos guitarristas, debido a las limitaciones tonales que produce, y porque su uso era considerado como expresión de una falta de dominio y escasez de recursos.

2.2.2 Pulsar y rasguear

Otro de los aspectos que determinó fuertemente esta práctica musical es el que incorpora los modos de tocar pulsado (o punteado) y rasgueado. En efecto, la música popular que cultivaban estos músicos incorporaba tanto géneros de la llamada música típica, tonadas y cuecas, como también boleros, pasillos, guarachas, fox-trot, guaranías, tangos, y un sinnúmero de otros estilos y géneros como parte de la oferta de la industria cultural. El acompañamiento de estos géneros contemplaba indistintamente modos rasgueados y pulsados, constatando así que en esta práctica de guitarra popular su dominio es imperativo, y comprobando también que para el caso de la guitarra académica, el rasgueo queda en la periferia de su atención. Queda como evidencia el comienzo del conocido Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, cuyo comienzo utiliza precisamente el rasgueo que la academia no enseña:

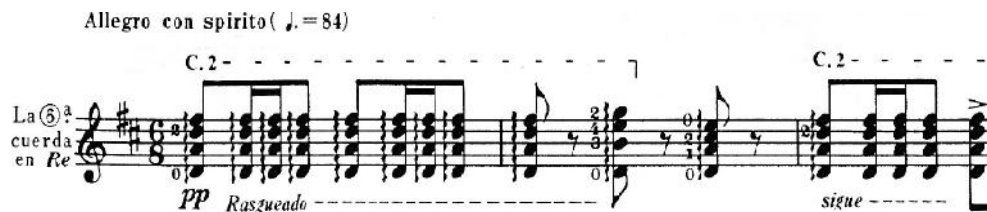


Imagen 5: Fragmento del comienzo del Concierto de Aranjuez¹⁰⁸.

Constatamos que a diferencia de lo que ocurre con los guitarristas chilenos, en Chile el modo pulsado fue realizado mayoritariamente con dedos, y no con plectro o uñeta, que es hasta hoy, por ejemplo, un modo recurrente en los guitarristas argentinos, particularmente mendocinos. También en el caso de Roberto Grella y el tango, encontramos en sus grabaciones el uso permanente de la púa o uñeta. Sobre la presencia de la guitarra en el ámbito de la música criolla, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* detalla de esta forma el modo de ejecución de los guitarristas argentinos:

Finalmente, en la zona centro-oeste (Provincias de San Juan y Mendoza y gran parte de las de San Luis y La Rioja) es donde su desempeño adquiere mayor relieve en la interpretación de tonadas, vales, cuecas y gatos. Se destacan conjuntos de dos, tres y hasta cuatro guitarras, en los que uno de los ejecutantes se desempeña como primer guitarrista, punteando con púa o plectro pasajes sumamente elaborados, poniendo de relieve, muchas veces, su virtuosismo; otra de las guitarras de la agrupación se afina una cuarta justa más grave, desenvolviéndose como guitarrón, para acompañar con rasgueo el punteo de los otros integrantes¹⁰⁹.

¹⁰⁸ RODRIGO, Joaquín. Concierto de Aranjuez. Madrid, Gráfica Ajenjo, 1977: 2.

¹⁰⁹ GOYENA, Héctor Luis. II Argentina. 3.2 En el ámbito rural criollo. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [Emilio Casares edit.]. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Vol. 6, 1999: 115.



Imagen 6: Antonio Tormo actuando en La *Taberna Capri* acompañado por su conjunto de guitarristas, y entre ellos César Lucero a quién está dedicada esta fotografía, Santiago, 1967. Fuente: Archivo fotográfico de Carmen Cerda viuda de Lucero. Esta fotografía permite distinguir el modo en que se disponían los guitarristas acompañantes: todos frente a un único micrófono. Nótese que por tratarse de guitarristas argentinos, sus modos de ejecución son con *uña*, y las guitarras punteras están siempre más cerca del micrófono, logrando un equilibrio entre los diferentes roles de cada músico. Por otra parte, es posible advertir en el escenario diversos instrumentos como tumbadoras y batería que dan cuenta además de las diferentes músicas que animaban la vida nocturna en Santiago. Así también es posible advertir en el público su actitud de relajación que combina con la música, la comida y el baile.

Según lo plantean González y Rolle en la *Historia Social de la Música Popular en Chile* se debería a Humberto Campos el uso de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha para la ejecución de las rápidas escalas con que habitualmente Campos acompañaba la música folclórica¹¹⁰. Sin embargo, en otros casos, los modos de ejecución de mano derecha se dividen; el vals criollo o limeño por ejemplo se

¹¹⁰ Esto encuentra un relato paralelo también en la guitarra clásica o académica; por cuanto se atribuye al guitarrista español Narciso Yepes (España, 1927-1997) la ejecución de escalas a tres dedos en el repertorio docto.

acompaña prioritariamente con un modo pulsado (con dedos), como queda demostrado en el caso de Oscar Avilés. Para el bolero, y en particular en el caso del requinto, encontramos frecuentemente la adopción del dedal; tipo de uñeta que se aplica como anillo en el dedo pulgar, y que permite el toque con uñeta en los bajos, dejando libres el dedo índice, medio y anular para punteos y rasgueos. Este dispositivo aparece en todas las películas del Trío Los Panchos tanto en las guitarras como en el requinto. En la cueca, en cambio, predomina el modo rasgueado.

Como lo confirma Acevedo:

[...] por esa época, la guitarra se punteaba nada más que con el pulgar o con uñetas, pero casi exclusivamente con las bordonas. Campos cambió esa modalidad punteando con toda la mano y en todas las cuerdas¹¹¹.

Debemos señalar también, que muchos de los guitarristas populares mencionados en este trabajo, también adoptaron en algún momento la guitarra eléctrica, y no hay un criterio único sobre la adopción de la uñeta asociada a esta última, y que en su gran mayoría sirvió para incorporarse a las orquestas y sonoras que animaban eventos bailables, y donde por volumen y presencia la guitarra eléctrica pudo permanecer sin problemas¹¹². También debió haber influido en la práctica de la guitarra acústica con uñeta la presencia del dúo brasileño *Los Indios Tabajaras* que en algunas de sus visitas a Chile permanecieron una larga temporada, que hizo posible el contacto con guitarristas locales antes de llegar por Mendoza a Buenos Aires¹¹³. Sin embargo fue una práctica pulsada la que mayoritariamente caracterizó el modo de ejecución de los

¹¹¹ ACEVEDO, Nano. *Folkloristas Chilenos. Retratos verídicos 1900-1950*. Santiago, Cantoral Ediciones, 2004: 52.

¹¹² Conjuntos como *Los Viking 5* hicieron de la guitarra eléctrica un rasgo distintivo de su forma de interpretar la cumbia en Chile. Así también, en Argentina Sergio Solar utilizaba la guitarra eléctrica pulsada con dedos en su trabajo con el conjunto *Los Wawancó*.

¹¹³ GARCÍA, María Inés. *Tradición y renovación. Historia Social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Tesis (Magíster en Artes mención Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2006: 87.

guitarristas populares urbanos chilenos que ejercieron como músicos de sesión para los sellos discográficos.

Por otra parte, si bien la práctica de la guitarra académica se institucionaliza en el modo pulsado, debemos tener en consideración que la guitarra popular urbana pudo realizar la síntesis entre los modos pulsado y rasgueado según constatamos en el estudio de los casos de Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi¹¹⁴.

Otro aspecto en los modos de ejecución de una guitarra grupal, es el que concierne a los criterios de digitación en la mano izquierda. Contrario a lo que se pudiera pensar en orden a buscar el ordenamiento más fácil de sus respectivas partes; y que podría consistir en el uso recurrente de cuerdas al aire, encontramos que, por el contrario, los guitarristas populares consideran que las cuerdas al aire quedan inertes a la búsqueda de un fraseo expresivo; sin participación de la mano izquierda, aunque siempre a la mano, las cuerdas al aire no permiten *vibrato*, *portamento*, *glissando*, ni los demás recursos que permiten, aunque en su corta duración, dar a los sonidos pulsados esa dimensión expresiva que remite a la melodía, y por añadidura al canto¹¹⁵.

Para el toque pulsado, y por tratarse de una práctica casi siempre colectiva, se prioriza un modo de pulsar apoyado¹¹⁶, dándole a cada nota más volumen y consistencia, pero por otra parte alejándose de una práctica fundada en las propiedades polifónicas del instrumento; esto justificaría la preeminencia de una práctica guitarrística colectiva, donde cada intérprete puede conducir sólo una de las voces. A cambio, posibilitó un

¹¹⁴ Y lo mismo sucede con la guitarra de Violeta Parra, Víctor Jara, Pedro Yáñez, Patricio Castillo, Horacio Salinas, Juan Antonio Sánchez, entre otros.

¹¹⁵ Esto nos permite corroborar que una revisión de los criterios de digitación presentes en las partituras editadas por Andrés Segovia o la reconstitución de las versiones editadas de Agustín Barrios, plantean las mismas búsquedas y criterios, no sólo de fraseo, que en definitiva representan una idea del sonido.

¹¹⁶ La acción de índice, medio o anular pulsa la cuerda que quiere vibrar y en la misma acción se desplaza hasta la cuerda anterior. Para el caso del pulgar, la acción es la misma solo que en dirección opuesta, esto es desplazándose hasta la cuerda siguiente. Este modo pulsado de tocar, es señalado por Fernando Rossi como un consejo de Alfredo Gil del trío *Los Panchos* en una de sus visitas a Chile.

tejido armónico constituido por cada una de las guitarras participantes, y donde la conducción de las partes, así como el equilibrio en que transitan, responde a un oficio de innegable valor que hoy parece caer en el olvido. Es por esto además que el enriquecimiento armónico en el acompañamiento, constituye una de las preocupaciones más valoradas por los músicos populares, además de el consabido dominio rítmico que cada género necesita.

En el aspecto armónico, hacemos notar que las propiedades armónicas de la guitarra, reformulan el paradigma de una construcción y enlace a cuatro voces fundado en las disposiciones abiertas o cerradas del teclado. En cambio, la guitarra popular puede realizar un acompañamiento en permanente tránsito entre tres y cuatro voces, y donde muchas veces la omisión de algunas de las notas del acorde no impide el enriquecimiento permanente de séptimas, novenas, y treceñas, sin que se perciban como un empobrecimiento del discurso armónico. La suposición de una armonía limitada en la guitarra, no es más que la incapacidad de ver y oír una armonía tonal que opone al problema de la cantidad y disposición de las notas el sutil equilibrio que se desprende de una armonía basada en el color del sonido, y por lo mismo, sugerida y al mismo tiempo eficaz¹¹⁷.

Destacamos también la disposición física o postural en la ejecución instrumental; tratándose de guitarristas populares que, al mismo tiempo que tocaban, en muchos casos participan también del canto, fundamentalmente en las presentaciones en vivo,

¹¹⁷ Cf. Anticueca N°5 para guitarra en PARRA, Violeta. Composiciones para Guitarra. Santiago [Transcripciones de Rodolfo Norambuena, Rodrigo Torres, Olivia Concha y Mauricio Valdebenito], Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) Fundación Violeta Parra, 1993: 58.

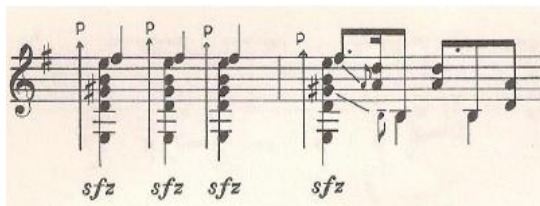


Imagen 7: Fragmento Anticueca N°5 para guitarra de Violeta Parra.

suelen desempeñar su trabajo musical de pie¹¹⁸. Las implicancias son variadas, entre estas mencionamos la posibilidad de un desplazamiento escénico, y para el caso en que el trabajo se desarrolla también en locales y restaurantes, hace posible una interpretación musical portátil, al modo de una serenata¹¹⁹. De esta forma los tríos de boleros, vales peruanos y demás conjuntos de guitarra popular debieron adaptarse a las condiciones escénicas y contextuales en que ejercieron, y que en muchos casos motivó el necesario desplazamiento al mismo tiempo que interpretaban.

¹¹⁸ Cf. KNIGHTS, Vanessa. El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana. [en línea] En: Actas III CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana IASPM-AL, 23 y 27 de agosto de 2000. Bogotá, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana, 2001:9.

<<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Knights.pdf>> [consulta: 04 enero 2012].

¹¹⁹ Sobre el concepto de Serenata sugerimos también la idea de una música realizada fundamentalmente por la tarde y noche, estableciendo con ello una condición horaria que también determinó la práctica de una guitarra grupal, popular y urbana.



Imagen 8: Humberto Campos y Cotal en plena actuación (sin fecha). Las exigencias de visibilidad y desplazamiento en el ejercicio artístico definen pautas de comportamiento y ubicación para los músicos. En este caso, se trata de una *performance* de pie. Se aprecia además el modo pulsado de interpretación que caracteriza a los guitarristas populares chilenos. Fuente: Archivo fotográfico de Sofía Videla de Campos.

Por otra parte, señalamos también que otros exponentes del canto y la guitarra popular como Víctor Jara, Pedro Yáñez y muchos de los cantores a lo humano y lo divino adoptan en su interpretación un modo fijo de interpretar, igual al modo en que se disponen los guitarristas académicos.

Es en el estudio de grabación que, por la ausencia de público y por las características que supone esa actividad en cuanto a tiempo, esfuerzo y propósitos, comprobamos

que estos guitarristas se disponen sentados. Hacemos notar este aspecto porque encontramos en ello una manifestación de los rasgos en que ciertos repertorios son presentados, y de esta forma, llevan además actitudes y disposiciones que junto al vestuario y ubicación escénica hacen parte también del modo en que se espera sean recepcionados¹²⁰.

2.3 Las guitarras

La relación de estos músicos con sus instrumentos también es particular. En su mayoría no dispusieron de instrumentos tan finos y caros como es habitual en el mundo académico, donde su calidad y linaje contribuye aún más a otorgar un carácter canónico a las músicas que cultivan; hasta cierto punto, existe un silencioso orgullo en la capacidad de hacer sonar bien cualquier guitarra, no obstante que deben haber dispuesto lo mejor que tenían para hacer frente a los trabajos en vivo, radio y más aún en grabaciones.

Ninguno de los músicos entrevistados y tampoco los músicos cuyas trayectorias sirven de casos para este trabajo hacen mención de una marca o nombre de algún constructor en particular, salvo el nombre de Juan Pino Olate que tenía un taller de instrumentos en el barrio de Independencia, como tampoco de alguna propiedad especial de sus guitarras, en cambio, encontramos menciones que, como el caso de Juan Silva, “Lolo” Rosso, o antes Francisco Rojas Luna y su hijo Pascual Rojas Flores, ejercieron como intérpretes y constructores de guitarras y requintos.

¹²⁰ Para el disco *Casualmente Clásico* de los *Indios Tabajaras*, estos dejarán su indumentaria indigenista, adoptarán un vestuario de frac y en la fotografía de la carátula aparecerán sentados, Podemos deducir una abierta alusión sobre la superioridad del repertorio docto, que obligaría a adoptar nuevas formas performáticas. Del mismo modo Atahualpa Yupanqui adoptó siempre en sus presentaciones en vivo un modo sentado que, junto a la manera de ubicar la guitarra, es característica del mundo de la guitarra docta.

Debemos señalar, en todo caso, el nombre de Roberto Guirad en Santiago, sobre todo por su contribución al mundo de la guitarra y en propuestas artísticas como las de Raúl de Ramón, que incluía una renovación organológica que sirvió a trabajos musicales que fueron editados en discos, y donde se contó además con la participación de guitarristas de sesión, como se verá más adelante¹²¹. Finalmente al considerar una práctica guitarrística grupal que hoy conocemos a partir del registro fonográfico, no se perciben diferencias tan marcadas como para distinguir guitarras de mayor o menor calidad.

De la información obtenida y cotejada a partir de las entrevistas realizadas, así como de escritos sobre conjuntos de música típica chilena entre otros, surge la pregunta por el tipo de cuerdas para guitarra que durante la primera mitad del siglo XX utilizaron los guitarristas populares. Así por ejemplo, encontramos el siguiente comentario de Sila Godoy y Luis Szarán a propósito del guitarrista y compositor paraguayo Agustín Barrios (Paraguay, 1885 – El Salvador, 1944):

Barrios venía utilizando, ya desde sus años juveniles en Paraguay, las cuerdas de metal, por el hecho de que las habituales cuerdas de tripa - de uso por entonces para la guitarra de concierto – no llegaban hasta Asunción, debido al aislamiento en que se encontraba el país. Criticado permanentemente por tal motivo el guitarrista se resistió al cambio, por diversos motivos: Sus manos estaban acondicionadas al uso de la cuerda de acero con las que podía lograr mayor variedad de efectos de sonido y lograr a su vez una perfecta afinación.

Gracias a las cuerdas de metal, utilizadas por aquel tiempo, por los guitarristas populares, Barrios pudo insertar en su obra la gran variedad de timbres y efectos especiales absolutamente novedosos, abriendo nuevos caminos.

[...] Hacia 1935 Barrios introdujo definitivamente en su instrumento las cuerdas de nylon, que le garantizaban la misma claridad sonora, resistencia y un timbre más aterciopelado, al igual que las cuerdas de acero atemperadas según su particular sistema¹²².

¹²¹ Sobre las guitarras Guirad ver González, OLHSEN y ROLLE, 2009: 64.

¹²² GODOY, Sila y Szarán, Luis. Mangoré. Vida y Obra de Agustín Barrios. Asunción, Editorial Don Bosco. 1994: 59-60.

Como confirmación de esta aseveración, los autores del libro *Los Cuatro Huasos, alma de la vida y del tiempo* señalan:

Gloria Velasco, hija de Raúl Velasco, afirma que “las guitarras en esa época no tenían cuerdas de nylon, eran de metal, de alambre. Me acuerdo haber visto a mi papá con los dedos de sus manos llenos de callos. Al poco tiempo de haberse formado el grupo, (Los Cuatro Huasos) compraron guitarras en Argentina, donde iban a grabar los discos, pues en Chile no existían los estudios de grabación todavía”¹²³.

La relación que se establece entre el uso de cuerdas metálicas por parte de los guitarristas populares en los países de América Latina nos hace suponer que al menos hasta la década de 1940 era el material más usado para el encordado de las guitarras. Esto guarda relación además por el sonido de los guitarristas que acompañaron las primeras grabaciones de Carlos Gardel en 1917¹²⁴.

¹²³ RENGIFO, Eugenio y Rengifo, Catalina. *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago, Catalonia, 2008: 93.

¹²⁴ COLLIER, Simón. *Carlos Gardel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992: 51.



Imagen 9: Carlos Gardel, al centro, y sus guitarristas: Ángel Domingo Riverol, José María Aguilar y Guillermo Barbieri, en Nueva York, 1935. Fuente: <http://carlosgardelyyo.blogspot.com/2008/04/los-guitarristas-de-gardel.html>

En Chile, esto se confirma por lo señalado en las entrevistas realizadas a Sergio Solar y Pascual Rojas Flores que sitúan precisamente entre los años 1935 y 1940 aproximadamente la adopción de cuerdas de nylon.

Esto da lugar también para preguntar ¿En qué medida y bajo qué circunstancias algunos guitarristas populares prefirieron seguir usando cuerdas metálicas en guitarras y requintos? y ¿de qué manera este cambio en el material de las cuerdas modificó el modo de ejecución? Sabemos, por ejemplo, que Juan Silva tocaba la parte de mandolina de su “guitarra camello” con dedos, es decir, sin plectro o uñeta. Y son cuerdas de nylon las que escuchamos en las grabaciones de Humberto Campos y su equipo de guitarristas.

2.4 Cuatro ritmos básicos

Comprobamos también que para los guitarristas populares de las décadas del 50 y 60 en Chile algunos géneros musicales hacen parte de un repertorio básico. Entre estos,

que definimos como fundamentales están; tonadas y cuecas, boleros, tangos y valeses peruanos, cada uno de estos géneros con su respectivo modo de tocar y rasguear. Junto a estos cuatro estilos fundamentales, debemos mencionar además otros que hacen parte también del acompañamiento guitarrístico, entre estos: pasillos ecuatorianos, guaranías, valeses, fox-trot, fox-incaico, polkas, milongas, entre muchos otros. En la década de 1950 aparecían además otros estilos que, como novedad, eran presentados en la oferta musical que promovía la industria cultural, como lo demuestra este anuncio de la revista *La Voz de RCA Víctor* de 1953:

El TRIO AÑORANZAS que goza de tantas simpatías y de tan enorme popularidad nos ofrece una excelente interpretación del nuevo ritmo nacional el LAZO titulado "INGRATA" que forma Segundo Zamora¹²⁵.

Sin embargo, la presencia de estos cuatro estilos fundamentales señalados anteriormente resulta significativa a la hora de aquilatar el extenso dominio de las canciones que acompañaron y que hacían parte de sus interpretaciones.

Su relevancia no implica necesariamente un rol solista en la guitarra, se trata más bien, de cuatro estilos de acompañamiento, cada uno investido de sus propios rasgos y códigos, que sirven para dar el marco musical a buena parte del cancionero popular de innumerables cantantes y conjuntos. La destreza y dominio de estos géneros se expresa de diversas formas; unas, como expresión de los aspectos rítmicos, otras, por considerar además del ritmo, una idea del sonido que era requerido.

Algunos de estos ritmos contemplan la presencia de la guitarra (solista o grupal) como instrumento irremplazable (cuecas o tonadas, valeses peruanos), en otras, la guitarra comparte el acompañamiento con otros instrumentos; con piano (valeses peruanos, cuecas), y finalmente, la guitarra y sus instrumentos afines como el requinto, constituyen el único dispositivo instrumental (boleros, valeses peruanos, tonadas).

¹²⁵ Nipper Informa. *La Voz de RCA Víctor*. (55):10, 1953.

2.4.1 Tango

La presencia de guitarristas en el tango está asociada a las primeras agrupaciones de este género que constituyen la Guardia Vieja, donde el conjunto instrumental estaba integrado por violín, flauta y guitarra. Andrés Carretero en su libro *Tango Testigo Social* establece que esta agrupación tuvo una presencia en Argentina entre los años 1880 y 1910, y luego entre 1915 y 1920¹²⁶. Posteriormente son el piano, bandoneón y violines los que ganan en presencia hasta constituir la orquesta típica. Sin embargo la presencia de conjuntos de guitarra será el acompañamiento con que Carlos Gardel alcance fama, en un repertorio que transita entre lo criollo y tanguero. Son los nombres de José Razzano, Francisco Martino, incluyendo además al músico cuyano Saúl Salinas. Más tarde serán Emilio Bo, *El Negro* José Ricardo, Guillermo Barbieri, José María Aguilar, Domingo Riverol, Julio Vivas y Horacio Pettorosi¹²⁷. Otros casos significativos en la relación del tango y la guitarra, son los músicos argentinos Roberto Grella; figura relevante en la *escena porteña*, especialmente a partir de su trabajo junto a Aníbal Troilo, y el del cantante Antonio Tormo y su conjunto de guitarristas; el cuarteto de radio Aconcagua de Tito Francia que integraban además Santiago Bertiz, Mario Núñez, José Báez, y Martín Ochoa. Tormo y su conjunto cumplió memorables actuaciones en el parque “El Rosedal” en Santiago, su repertorio incluía tanto músicas del interior (criollo), como milongas, tonadas, además del tango urbano y porteño.

¹²⁶ CARRETERO, Andrés. *Tango Testigo Social*. Buenos Aires, Ediciones Corriente, 1999: 85.

¹²⁷ Más información en Carlos Gardel y yo [en línea] <<http://carlosgardelyyo.blogspot.com/2008/04/los-guitarristas-de-gardel.html>> [consulta: 13 enero 2012]. Sobre el abandono en la carrera de Gardel del acompañamiento de guitarristas ver KOHAN, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010: 74.



Imagen 10: Humberto Campos al centro, rodeado por los guitarristas de Antonio Tormo: José Báez, Mario Núñez, Martín Ochoa y Santiago Bertiz, en el parque “El Rosedal” en 1951 en Santiago. Fuente: Archivo fotográfico de Juan Hernández Arriagada. Esta imagen expresa muy bien el ánimo y camaradería entre músicos que comparten una misma afición y sensibilidad por la guitarra y sus repertorios locales. Además demuestra que por sus dinámicas laborales, estos músicos mantuvieron lazos profesionales y de amistad que enriqueció su trabajo artístico. Y reafirma la idea de que Humberto Campos era una figura en el medio nacional que compartía también con guitarristas extranjeros de paso por el país.

Estos ejemplos, que circularon en Chile por mediación de la radio y el disco, y en el caso de Gardel, también por el cine, deben haber constituido una valiosa referencia en la incorporación del tango como parte de los repertorios de los guitarristas populares en Chile¹²⁸. Sin embargo, y contrariamente a lo que sucederá con el bolero y sobre todo con el vals peruano, donde la asimilación del estilo por parte de guitarristas

¹²⁸ Juan Hernández, guitarrista y fundador del cuarteto de guitarras de Valparaíso *Diapasón Porteño*, integró en sus comienzos el cuarteto tanguero *Chanteclair* y posteriormente la orquesta *Sangre Tanguera* de Angelo Cherry.

locales se constituirá en rasgo distintivo, en el caso del tango rioplatense en Chile, este no constituirá un estilo particular de interpretación por parte de los guitarristas chilenos, quizás porque la presencia de orquestas típicas chilenas o de aquellas integradas por músicos trasandinos afincados en Chile o de paso en giras como parte del circuito artístico, no se constituirá en una forma particular de interpretación guitarrística, que no sea al modo de los propios guitarristas argentinos.

2.4.2 Bolero

La relación del bolero y la guitarra popular está fuertemente ligada al trío de boleros constituido por tres guitarristas-cantantes. Los diversos estilos del bolero lograron una rápida y fecunda inserción en Chile, sobre todo a partir de la visita del trío mexicano *Los Panchos* en octubre de 1951, que como se señala en la *Historia Social de la Música Popular en Chile* “marca un antes y un después en el desarrollo del bolero en el país”¹²⁹. Con anterioridad a la visita de Los Panchos, debemos señalar la inserción de un repertorio mexicano que incluía otros ritmos como rancheras, corridos y sones, los que también contribuían a la sostenida presencia de artistas mexicanos, fundamentalmente a través del cine y el disco.

Las diversas expresiones del bolero, se confunden a menudo con las derivadas del bolero cantinero, también conocido en Chile como música *cebolla* y que Agustín Ruíz analiza en los siguientes términos:

música cebolla (...) definición émica para referirse a algunos géneros y, más específicamente, estilos de interpretación que tratan una temática amorosa connotada por el sentimentalismo, la

¹²⁹ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 511.

*pasión, el amor traicionado, el dolor sin límites, todo aquello asociado a la frustración de la pobreza, la violencia y el alcoholismo*¹³⁰.

De este modo, el bolero hace parte de un complejo sistema de repertorios que, en el caso chileno, presenta diversas variantes, siendo una de ellas, aquella señalada por Ruíz, y que incluye casos emblemáticos de cantantes como Luis Alberto Martínez, Lorenzo Valderrama, Ramón Aguilera, Rosamel Araya y Jorge Farías en Valparaíso, todos ellos con sus correspondientes guitarristas acompañantes, y donde figuran, una vez más, los nombres de Juan Silva, Fernando Rossi, Leonel Meza, Roberto Sagredo y su conjunto *Las Guitarras Viajeras*, entre muchos otros. Para el caso del bolero, en su versión a trío, debemos considerar que la organización del conjunto contempla ahora la necesaria participación vocal de sus integrantes además de su despliegue instrumental, haciendo coros y como refuerzo de la voz del solista. Por lo que en sus múltiples variantes; bolero cantinero, música cebolla, etc. la sonoridad de las guitarras será obligada.

La presencia del bolero en Chile interpretado por músicos chilenos, dará origen a la proliferación de muchos tríos que surgen a la sombra de *Los Panchos*. A sus voces, se sumará además un particular modo de interpretación en las guitarras, que para el caso chileno y sudamericano, será enriquecido también, como en *Los Panchos*, por la adopción del requinto, surgiendo así, una pléyade de ejecutantes de este instrumento, algunos de ellos, como el caso de Juan Silva, verdaderos virtuosos, que con su labor, enriquecerán aún más el repertorio de este y otros géneros.

Al estilo característico de *Los Panchos*, debemos agregar además el estilo del *filin*, que “surgido en Cuba a fines de los años cuarenta, [...] enriquece la armonía del

¹³⁰ RUÍZ, Agustín. Lucho Barrios, el rey de la cebolla. En: Actas II CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana IASPM-AL, Santiago, Rodrigo Torres [edit.], FONDART, 1999: 151.

bolero por la influencia jazzística¹³¹. Será este estilo de bolero que, aprendido en Chile de la mano de la cantante cubana Olga Guillot, desarrollará en Chile Lucho Gatica a fines de los años 40, y del que daremos cuenta en el capítulo dedicado a Fernando Rossi.

Destacamos en la conformación del trío de boleros; integrado por voces, guitarras y requinto, los aspectos performáticos que constituyen un sistema que ordena y jerarquiza las diferentes funciones que sus integrantes cumplen en atención a sus competencias vocales e instrumentales. En efecto, el ordenamiento de las voces; primera, segunda y tercera se complementan de manera inversa en las responsabilidades del acompañamiento instrumental, de esta forma se constituye un orden inversamente proporcional de funciones, en que la primera voz tiene a su cargo la parte menos compleja del acompañamiento guitarrístico, y donde eventualmente se prescinde de la tercera guitarra en reemplazo de maracas. La segunda voz tiene a su cargo la segunda guitarra, y la tercera voz tiene el protagonismo en la interpretación de requinto o primera guitarra; que a su vez realiza las introducciones de las canciones y realiza los ornamentos o comentarios instrumentales a la parte cantada. Esta jerarquización en el trío de boleros se constituyó en el sistema artístico en que se formaron los innumerables conjuntos que proliferaron tanto en Chile como en Sudamérica a partir del éxito de *Los Panchos*. Por este motivo, entre sus cultores, acaparó interés y admiración el conjunto *Los Tres Ases*, señalado en *La Historia Social de la Música Popular* y donde se menciona a Marco Antonio Muñiz¹³². Sin embargo, en este trío, los guitarristas chilenos entrevistados aquí destacan a Ricardo Neri, quién además de primera voz sumaba la responsabilidad y virtuosismo en la ejecución de requinto, es decir, era un caso excepcional de primera voz y primera guitarra.

¹³¹ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 512.

¹³² Ibid.: 530.

Por último, desde el punto de vista escénico, el trío de boleros establece una disposición estructurada en cuanto a la forma en que se ubican en el escenario; ya se trate de una ubicación fija, o porque tengan que desplazarse mientras cantan y tocan, el trío de boleros frecuentemente se ordena de manera que siempre queda la primera voz (y tercera guitarra) y primera guitarra (y tercera voz) en los extremos¹³³.

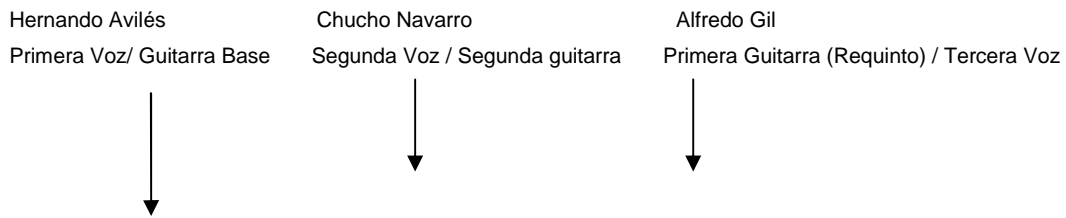


Imagen 11: *Los Panchos*. Fuente: Poliedro en el Tiempo [en línea]

<<http://poliedroeneltiempo.blogspot.com/2011/06/los-panchos-y-la-armonia.html>> [Consulta: 05 enero 2012]

¹³³ Ver a *Los Panchos* en su participación en las películas *El Gran Campeón* (1949), *No me quieras tanto* (1949), *Un milagro de amor* (1949), *Perdida* (1949), entre muchas otras. Esto explica, entre otras razones, por qué *Los Panchos* cambiaron tantas veces de integrante en la función de primera voz y guitarra de acompañamiento, conservando el estilo característico de Alfredo Gil como primera guitarra.

En Chile, el vals peruano encuentra una gran cantidad de seguidores, al punto que podemos considerarlo ya parte de nuestra música popular, y básicamente se instala en la versión del vals peruano de los años cincuenta. En adelante, será este estilo el que permanecerá como referencia para cantantes y guitarristas. Esto da cuenta además, que no solo fueron las composiciones peruanas las únicas que circularon en Chile, también aquí fueron compuestos una gran cantidad de vales limeños, o lo que resulta más interesante aún, fueron reelaboradas, en estilo de vals peruano, canciones compuestas en la tradición folclórica chilena¹³⁵, lo que demuestra su influencia supranacional. Sin embargo, debemos agregar que contrario a lo señalado por González y Rolle en cuanto a que ‘la tendencia a una versión aperuanada del vals se iniciaría a comienzos de los años cincuenta con las versiones de vales peruanos grabadas por el cantante nacional Lucho Oliva para RCA Victor’¹³⁶, advertimos que con anterioridad circulaban en Chile músicos y conjuntos peruanos, como lo demuestra la presencia, entre otros, de *Los Mensajeros del Perú* y el *Trío Lima*, este último con Luis Abanto Morales.

Desde el punto de vista instrumental, junto a los exponentes más significativos de este género en el Perú; Vicente Vásquez, Oscar Avilés, Carlos Hayre, Félix Casaverde, entre muchos otros, algunos incluso con exitosas visitas a Chile¹³⁷, también debemos consignar que fueron numerosos guitarristas chilenos quienes incorporaron el estilo del vals peruano, al punto que para algunos se constituyó en un rasgo distintivo, como es el caso de Juan Silva y también de Leonel Meza, entre los más destacados, pero muy especialmente en el caso de Alfonso Chacón¹³⁸, quién destacó en el ambiente chileno como un diestro conocedor de este estilo, y del que dan cuenta sus numerosas

¹³⁵ Cf. “La Joya del Pacífico” de Víctor Acosta, compuesta en 1941 aprox.

¹³⁶ GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 444.

¹³⁷ “El Impacto del vals peruano en Chile fue evidente en los primeros festivales de la canción de Viña del Mar, con la reiterada presencia de Lorenzo Valderrama entre 1961 y 1964 en el show, impacto coronado con la participación de Chabuca Granda, acompañada en la guitarra por Oscar Avilés, en el show del VI Festival de 1965.” En GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 457.

¹³⁸ Cf. El disco compacto que acompaña el libro de RODRÍGUEZ, Eugenio. El Himno que se baila. Viña del Mar, FONDART, 2008. 141p.

interpretaciones que, como en los casos antes señalados, acompañaron a cantantes que alcanzaron una importante figuración pública con este género; Lucho Oliva, Los Vargas, Ramón Aguilera, Pepe Frías, Palmenia Pizarro, entre otros. Que los nombres de estos guitarristas aparezcan además mencionados a propósito de otros géneros, da cuenta del sentido que adquiere la noción de *escena musical translocal* expuesta anteriormente.

La presencia de la guitarra en el vals peruano constituye un complejo mundo en la interpretación; tanto en el dominio rítmico que sostiene el canto, como de los ornamentos, así como en el carácter de los sonidos y ataques de las cuerdas; donde el *punteo* en los registros agudos se combina también con el *bordonear* de las cuerdas graves. Toda la guitarra del vals peruano es un arte que debió haber fascinado a una gran cantidad de guitarristas populares, como queda refrendado en el seguimiento de los intérpretes locales.

Para el caso de la música peruana en general, diremos también que no solo fue el vals limeño o criollo el que configuró un estilo particular y significativo en la guitarra peruana, además la música andina, de fuerte impronta rural y surgida también de procesos mediatizadores, ha posibilitado el surgimiento de una guitarra andina y solista en Perú, del que dan cuenta intérpretes como Raúl García Zárate, Manuelcha Prado, Julio Humala, entre los más conocidos¹³⁹.

2.4.4 Cueca y tonada

Visto desde la guitarra, podemos concluir que la cueca mediatizada adoptó la figura del huaso con guitarra, más como imagen que como una referencia estrictamente

¹³⁹ Sobre Guitarra Andina y Raúl García Zárate ver PAJUELO, Camilo. Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra. Tesis (Maestría). Helsinki. Facultad de Artes, Departamento de Musicología, Universidad de Helsinki, 2005.

musical. Lo anterior se confirma en la presencia cada vez más acentuada que adquiere el piano y el contrabajo. Al punto que podemos sostener que la guitarra popular en la cueca chilena es fundamentalmente depositaria del rasgueo que acompaña al canto, y su función se constituye en *continuo rítmico-armónico* que, siendo insustituible, adquiere relevancia solo por el fondo en que participa. Ya sea que intervenga el piano, acordeón o el arpa, la guitarra en la cueca solo adquiere protagonismo en la ausencia de estos. Además, la presencia de instrumentos como el pandero o el uso de platos o cucharas, llenan el espacio acústico de la cueca, fundamentalmente en los registros agudos.

Sin embargo, es en la tonada urbana donde se despliega el verdadero virtuosismo que se desarrolló a partir del proceso mediatizador de la música tradicional. Las difíciles y complejas introducciones y contra-cantos que idearon los guitarristas populares urbanos, dan cuenta de un desarrollo musical e instrumental que será atendido en el capítulo destinado a Humberto Campos, figura referencial en este repertorio. Señalaremos también, que la cueca no es solo el género musical que la designa, es un contexto social complejo que adquiere significación más allá del análisis de sus repertorios. Por esta razón, no es extraño que una aproximación a la dimensión social en la vida de los guitarristas populares, los incluya también en la *escena cuequera*, particularmente en la cueca urbana, donde Humberto Campos y Juan *Angelito* Silva aportaron también no solo con sus guitarras, sino que, como en el caso de Campos, además como autor e intérprete en grabaciones, presentaciones en vivo y sobretodo como uno más en el *ambiente*.



Imagen 13: Conjunto *Voces Criollas* de izquierda a derecha José Silva, Meche Videla, Alejandro Bascuñán, Sofía Videla y Humberto Campos. Fuente: Archivo fotográfico de Sofía Videla viuda de Campos. Este conjunto de música típica chilena, si bien no llegó a realizar grabaciones estuvo activo en actuaciones en vivo. Aquí se aprecia en detalle el característico modo pulsado con apoyo con que Humberto Campos realizaba el rol solista de primera guitarra.

2.5 El ambiente

Desde una perspectiva *emic*, podemos definir el ambiente en que se desenvuelven los guitarristas populares como el lugar en que ejercen la música que producen, y por su intermedio, pueden ubicarse en una categoría artística jerarquizada por las relaciones de empatía que logran con su arte y forma de vida, ante la audiencia para la que trabajan, los productores que los contratan, y muy especialmente, ante sus pares. Desde esta perspectiva, el ambiente supone aspectos que resultan determinantes al momento de, por ejemplo, poder dedicarse a tiempo completo a una actividad artística, y que por vía de una presentación importante o la grabación de un disco, pueden lograr una visibilidad al interior de un *mundo del arte mediatizado* y conseguir de esta forma una consagración y jerarquía.

El ambiente en que se formaron y convivieron estos músicos, estuvo casi siempre al margen de la promoción y publicidad de los procesos mediáticos. Sus vivencias y las relaciones que cultivaron, así como su estilo de vida, no puede ser desatendido del modo en que hicieron música; tocan como viven, y viven como tocan. Y el modo en que se hacen parte de un cancionero de música típica chilena, es también el modo en que dan cuenta de otros géneros, que como la cueca, son reivindicados por el sentir profundo que de ellas emana.

*Pa bailar tango y milonga
Hay que llevarlo en las venas,
Lo mismo pa zapatearla
Hay que saber de chilena.*

*Fue nuestra querida danza
De guapos de meta y ponga,
Como fue del malevaje
Ese tango y la milonga.
Ha ido perdiendo el tango
Ese corte arrabalero,
Que pal guapo y la milonga
Fueron como un entrevero*

*Igual que nuestra cueca
Hacen una fantasía,
No hay como el roto chileno
que lo hace con gallardía¹⁴⁰*

¹⁴⁰ NÚÑEZ OYARCE, Hernán. *Mi Gran Cueca. Crónicas de la cueca brava*. [Rodrigo Torres, edit.] Santiago, FONDART, 2005: 43. Hernán Nano Núñez (Santiago, 1914 – 2005), fue un prolífico cantor y compositor de cuecas bravas. Integrante del conjunto *Los Chileneros*, es una figura referencial de este género musical urbano al que también perteneció Humberto Campos.

Esta cita de unos versos de Nano Núñez refuerza esta impronta, que pone el acento en el carácter que lleva la cueca urbana, que como el tango, son asuntos que *se llevan en las venas* y son atesorados como expresión sensible del mundo popular. Del mismo modo, pensamos que estos guitarristas, algunos de ellos que vivieron y compartieron con los *cuequeros chilenos*, son también la expresión de músicos profundos; conocedores de un amplio repertorio de canciones, pero al mismo tiempo, intérpretes aventajados de diversas músicas, y que hacen de lo nacional una suerte de territorio más vasto, que alcanza otras músicas con las que comparten un sentimiento que permite lecturas inclusivas en la guitarra popular.

Debido a que los guitarristas, acordeonistas, pianistas y contrabajistas de cueca chilenera también se desempeñarán como músicos de tango, foxtrot y vals, llegarán a los estudios de grabación, los auditorios radiales, las boites y las quintas de recreo, sumándose, en muchos casos, a los conjuntos y dúos de huasos de cueca mediatizada, reforzando su sonido y otorgándole la fuerza y espontaneidad de la cueca chilenera¹⁴¹.



Imagen 14: Humberto Campos al centro, en plena *performance cuequera*. Fuente: Archivo fotográfico de Felipe Solís. Esta imagen es excepcional, porque en ella están registradas las expresiones de aquellos músicos que configuran una práctica artística colectiva que no depende de una audiencia. Y se realiza como expresión de una vida musical urbana, nocturna y bohemia.

¹⁴¹ GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 396.

La oralidad que determina su musicalidad exige herramientas de estudio que liberen estas prácticas de la matriz docta europea con que frecuentemente son analizadas. Se trata además de reconocer en sus relatos y repertorios, un modo particular de sancionar lo musical en concordancia con un pensamiento que, como en este caso, anuda a una condición tradicional, el impulso y variedad de una práctica instalada en el corazón de la industria cultural, y con ella, de la modernidad.

A menudo el acceso a la música escrita ha implicado el conocimiento simultáneo de polifonías renacentistas, de contrapuntos barrocos, de cadencias románticas y de incursiones expresionistas precedentes a las primeras incursiones atonales. Por su parte, las prácticas musicales orales, poco y mal aprehendidas, por las modalidades diversas de relato 'culto', no han desaparecido de la vida musical americana, en razón de los límites y de las contradicciones de la modernización de las estructuras sociales. Dichas prácticas orales son tanto más complejas de evaluar que ellas disponen de lógicas simbólicas (información musical) y culturales (funciones), relativamente autónomas. Su presencia puede, sin embargo, ser constatada como una silueta que se desprende, a contraluz, de los excedentes del relato tradicional¹⁴².

Quedan en evidencia así, los desafíos por alcanzar una aproximación que hace parte de un sistema, práctica y fundamento para una relación con la música, que lo mismo que las tradiciones musicales en América, y también desde el centro mismo de la industria musical, por definición urbana y cosmopolita, alberga, reproduce y promueve.

Que la guitarra (y los guitarristas) pueda ser evaluada como una expresión de mestizaje en América Latina, y que las músicas en que participa en variado orden, sean constitutivas de prácticas y discursos identitarios, confirma la hipótesis de que tanto en el mundo "culto" como en los dominios del mundo popular, los guitarristas tiene la facultad de tránsito, que los habilita, en función de sus repertorios y modalidades de interpretación, para incidir en los registros que acumula la historia

¹⁴² CASTILLO, 1998: 22-23.

sonora del continente, transgrediendo con mucho las fronteras políticas y económicas de sus países, al amparo de la matriz ideológica que sostiene la industria cultural.

2.6 Otra cosa es con guitarra

Los guitarristas chilenos - populares - urbanos en las décadas de 1950 y 1960 participan e inciden en buena parte del cancionero popular, y al mismo tiempo constituyen un *mundo del arte* que supera en amplitud al repertorio de la llamada música típica, pudiendo transitar, en la práctica, por una diversidad de géneros musicales, para construir así relatos que son marginales a la información que sobre música y músicos promovió la industria cultural; sobre todo a partir de sus medios escritos.

Así como Humberto Campos no solo participa activamente en el enriquecimiento de la llamada música típica chilena, sino que además colabora con Fernando Rossi como refuerzo en algunas sesiones de grabación de boleros con Lucho Gatica. Así también Fernando Rossi participa también, como músico de sesión, para muchas producciones discográficas de música típica y discos de folclor; entre ellos, el disco de Raúl de Ramón *Arreo en el viento* (1962). Por su parte Juan Angelito Silva, no solo participa como músico de sesión para la grabación de “La Joya del Pacífico” de Víctor Acosta en la versión de Lucho Barrios, además es mencionado como guitarrista en algunas de las grabaciones de *Los Chilenos* y antes, formó parte de un conocido trío melódico: *Los Chamacos*. Es decir, estos tres músicos, dan cuenta de una red de colaboraciones musicales que los perfilan como exponentes de una guitarra popular urbana, que en su complejidad interpretativa suma además, una activa participación en el ambiente de la bohemia y vida nocturna de Santiago, y de una incidencia en la producción musical para los innumerables discos en que participaron, y del que se desprende además, una versatilidad y oficio que determinaron en buena medida el atesoramiento de una gran cantidad de canciones en la memoria musical chilena.

Postular un orden sobre la base del supuesto de que la diversidad es meramente la suma total de ciertas músicas o grupos sociales contradice el hecho de que, en el área urbana, tales unidades discretas no sólo coexisten unas junto a otras, sino que interactúan entre sí. De manera inversa, asumir que existe un sistema musical englobante sería difícil de mantener, si no imposible: sobre la base de un único conjunto de estándares, las irregularidades superarían en número a las regularidades¹⁴³.

2.7 Vida nocturna y Golpe de Estado en Chile

Estas prácticas musicales están irremediabilmente vinculadas a la vida nocturna santiaguina entre los años 50, 60 y 70. Por este motivo, hacen parte de un mundo del espectáculo cuya expresión se desarrollaba fundamentalmente de noche. A los lugares consagrados que la vida urbana contempla, donde se articulan las redes del mundo artístico y la cultura popular, también se agregan establecimientos locales de menor jerarquía por donde también circularon guitarristas populares. Los nombres de Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi son representativos de este ambiente, y sus trayectorias también dejan ver las dinámicas en que esta vida nocturna hacía posible su actividad artística. Para 1973 el Golpe de Estado en Chile clausuró violentamente esta bullante vida nocturna; y con ella, también canceló o modificó el trabajo de estos músicos, algunos de los cuales tuvieron que buscar otras formas de ganarse la vida, quedando relegados de la cotidianeidad en que su práctica se insertaba en el ambiente artístico urbano.

Ya con el golpe militar de 1973 y sus ramificaciones represivas - el toque de queda – se acaba [...] la noche bohemia, clausurándose también las casas de yira (También casas de remolienda, de gastar o de tambo), albergue espacioso en que los cantores alzaban con briosas algarabía sus enunciados. Se ocluyen los sitios, calles, conventillos y suburbios que cobijaron, aproximadamente desde 1920, cierta forma de vida, que desde entonces revivirá sólo en tanto

¹⁴³ REYES SCHRAMM, Adelaida. Exploration in urban ethnomusicology: hard lessons from the spectacularly ordinary. Yearbook for Traditional Music (14), 1982. En: CRUCES, 2004: 9. (Traducido por F. Cruces).

*se recuerda o se reproduce como acto consciente de duplicidad. Santiago se transforma aquí en triste fantasmagoría despojada de su pretérita algazara*¹⁴⁴.

Para el caso de la música típica, el golpe de estado hizo posible, en función del mensaje de “reconstrucción nacional” que la dictadura militar propugnó, un retorno obligado a la música típica o folclórica chilena, esto como evidente expresión de su cuño ideológico. Por esta razón, algunos de los músicos populares pudieron permanecer en la industria cultural chilena, en razón del mensaje nacionalista que esos repertorios promovían. Sobre este aspecto, hay que señalar además que para 1973 conjuntos como *Los Huasos Quincheros*, cuyas grabaciones constituían una permanente oportunidad laboral para los guitarristas de sesión, no tardaron en declarar su abierta simpatía al régimen militar, lo que significó también, desde el aparataje estatal, un decidido apoyo a su propuesta artística.

*En efecto, fue este conjunto el que representó el folclore chileno dentro de la dictadura militar, siendo parte activa de sus aparatos culturales, tal como Benjamín Mackenna - miembro de los Huasos Quincheros - participó desde 1974 en la Secretaría de la Juventud y en 1977 en la Secretaría de Relaciones Culturales. Los Quincheros se integraron al Comité de Recreación de las Fuerzas Armadas y además participaron de las actividades que se hicieron para reunir fondos para la “Reconstrucción Nacional” con posterioridad al golpe de estado*¹⁴⁵.

De esta forma, constatamos que para algunos de los músicos de sesión en esos años, y en atención a su “apolitismo” intrínseco que obviamente es una manera de vivir lo político, todavía fue posible mantener un espacio laboral que permitiera su vigencia. Pero al mismo tiempo señalamos que sus aportes quedaron relegados al mero acompañamiento de fondo, negando de esta forma la necesaria correspondencia que

¹⁴⁴ ROJAS SOTOCONIL, Araucaria. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*. 63(212):69, 2009.

¹⁴⁵ *Ibid.*: 35.

sus intervenciones y aportes significaron al trabajo final en el registro discográfico de estos conjuntos¹⁴⁶.

2.8 De noche todos los gatos son negros

De lo anterior, podemos afirmar que en términos generales, los guitarristas populares urbanos activos en los años 50 y 60, no participaban de la vida política al modo en que su posición individual permeara su desenvolvimiento artístico. Y no encontramos testimonios que nos señalen un interés por estos temas. Más bien, parece confirmarse la idea de que en el estudio de grabación sobre todo, ellos ejercían su trabajo con total independencia de los propósitos y creencias de los conjuntos o cantantes que acompañaban, confirmando así lo sostenido por Corrado en cuanto a que “la estética no es el lugar de sutura de las contradicciones y de la violencia”¹⁴⁷. No obstante que su entorno social parece corresponder a una comunidad cuya filiación está determinada por una compleja relación de sentimientos de patriotismo, amor por la música (no solo chilena), devoción por la guitarra y un apego al mundo popular que parece estar determinado también por su condición social.

En una oportunidad cuando prácticamente recién nos conoció (Humberto Campos) nos llevó a una fiesta a la población La Legua, nosotros no teníamos idea que íbamos a la población La Legua, y me acuerdo que en ese tiempo nosotros cantábamos una tonada de Luis Bahamonde Alvear que decía: “Fíjate que esta mañana, me llevaron detenido, por encontrarme dormido, sentaíto en tu ventana”. Y me acuerdo que cuando terminamos era una risa, pero fue una carcajada explosiva. Entonces después le preguntamos – ¿Oye Humberto, por qué la gente se rió tanto? - ¡Es que entre todos estos gallos juntai como dos mil años de cárcel en todos los asistentes!. Y ahí nos dimos cuenta en el ambiente en que estábamos metidos¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Aún hoy en el sitio del conjunto www.quincheros.cl no existen rastros ni mención de los guitarristas de sesión que participaron en la vasta discografía de este conjunto.

¹⁴⁷ CORRADO, 1997: 416.

¹⁴⁸ Entrevista a Helvecio ACUÑA realizada en Viña del Mar 22 marzo 2011.

Tampoco resulta extraño comprobar que buena parte de los guitarristas populares aludidos en este trabajo provengan de barrios populares de Santiago; Renca, Estación Central, Independencia, Recoleta, Gran Avenida, etc. Barrios que, junto al centro de Santiago, en las décadas de 1950 y 1960 albergaban buena parte de la vida nocturna, y con ella, de la vida del espectáculo, el baile y la música. Los testimonios de los entrevistados mencionan una actividad permanente que se desenvolvía durante toda la semana, y que para el caso de Humberto Campos, Juan Silva y Fernando Rossi significaba una actividad laboral, social y artística permanente. No resulta extraño entonces que la demanda en estos años por músicos de sesión, fuera la razonable continuación de un contexto que, para el caso chileno, constituía la expresión de una manera de vivir en la ciudad, donde la bohemia, el espectáculo, así como la fiesta, la comida y el baile, eran la expresión de una sensibilidad y un modo de vivir la noche.

El orden institucional, la formalidad y todo lo que constituye la normalidad en el diario vivir, son referencias que adquieren su estatuto durante el día. Por la noche, en cambio, es la transformación del espacio público el que hace posible un circuito artístico en que lo popular se expresa y fluye. No hay vida nocturna sin música, del mismo modo en que la fiesta solo es posible de noche. Visto así, no debe extrañar que para muchos de los guitarristas populares asuntos como la política, sean mirados con una distancia cercana a la desconfianza. Advertimos así que la vida nocturna es también el espacio soterrado en que el discurso oficial, no da el ancho suficiente para contener la inestable conducta que el día ordena, y que de noche, también encuentra su humana distensión. Por este motivo creemos que la participación y relevancia de los músicos populares es también el ejercicio que anima y hace posible un ambiente nocturno marcado por el espectáculo y la fiesta.



Imagen 15: “Lolo” Rosso al centro con Bernal (izquierda) y Gómez apodado “Che” Carlitos (derecha). Fuente: Archivo fotográfico de Marta Castillo viuda de Rosso. Esta fotografía nos muestra a tres guitarristas posando con sus instrumentos. Al centro, la primera guitarra; que con su posición de mano izquierda demuestra que, en el conjunto, es quién domina todo el diapasón, fundamentalmente el registro agudo.



Imagen 16: César Lucero a la derecha con el cantante argentino Charlo, Santiago 1963. Fuente: Archivo fotográfico de Carmen Cerda viuda de Lucero. Esta fotografía corresponde a un momento en el trabajo para alguna radioemisora y en ella se advierte la impronta de Charlo; actitud, vestuario elegante, y en su mano un cigarro con boquilla. Secundado por dos guitarristas acompañantes también elegantemente vestidos.



Imagen 17: Conjunto de guitarras integrado por “Lolo” Rosso y César Lucero acompañando al cantante Cuco Sánchez en Santiago en 1964. Fuente: Archivo fotográfico de Marta Castillo viuda de Rosso. En esta imagen se aprecia la actitud concentrada de Sánchez al cantar, actitud que se corresponde con la del público, que sigue atentamente su actuación. Cuco Sánchez, luce un vestuario mexicano y es acompañado por un conjunto de guitarristas que esta vez no disponen de micrófonos para amplificación. En ellos, podemos advertir las funciones que cada uno ocupa en el conjunto a partir del registro instrumental en que interpretan; así, el guitarrista de la izquierda es la guitarra base tocando y rasgueando en los primeros espacios de la guitarra, mientras que los dos restantes aparecen utilizando los registros más agudos. De esta forma, se completa una armonía que llena el registro sobre el que se desenvuelve la voz cantante. .



Imagen 18: César Lucero y Ángel Flores acompañando a un cantante en el cine *Gran Palace* de Santiago, a las 11:45 de la mañana de 1974. Fuente: Archivo fotográfico de Carmen Cerda viuda de Lucero.

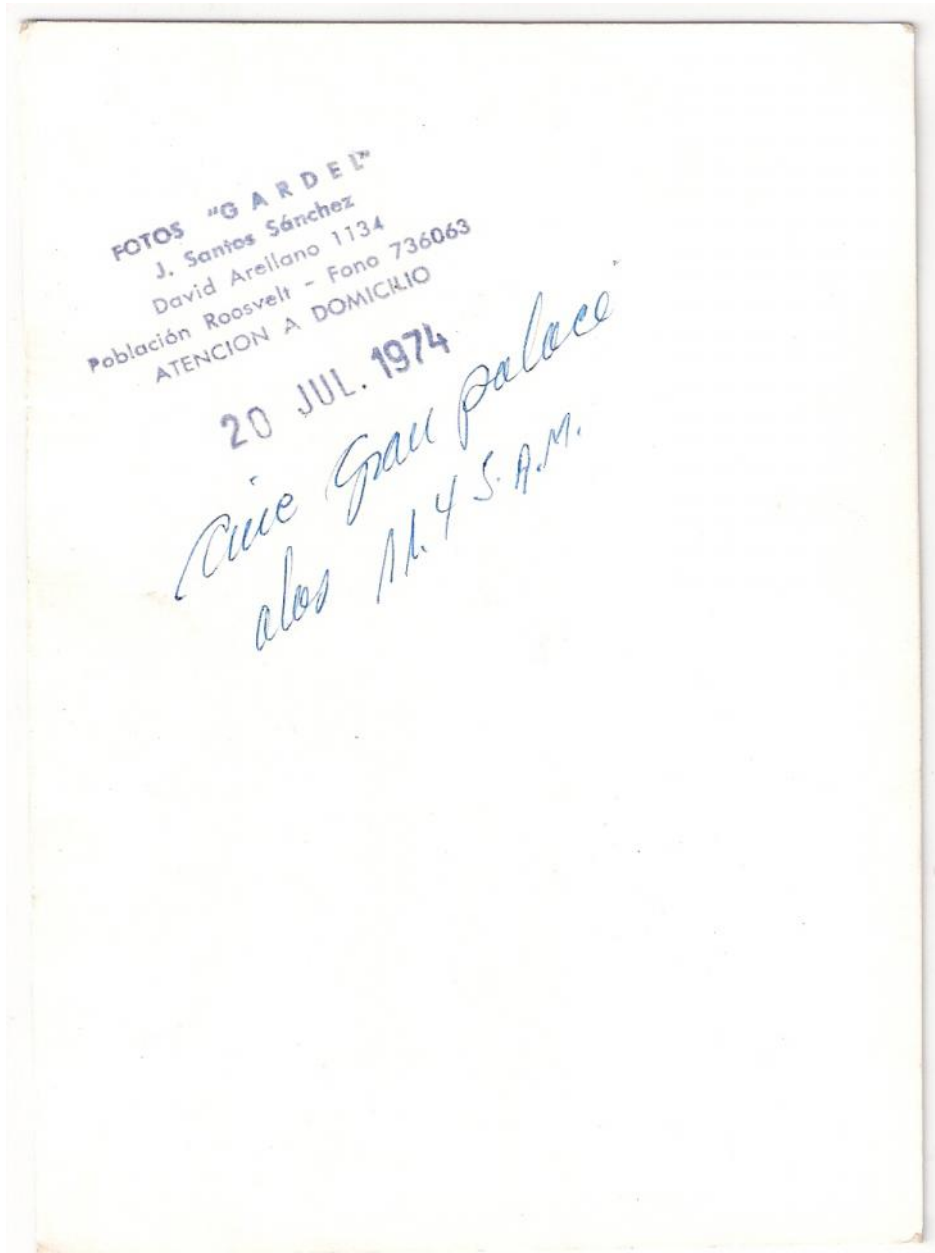


Imagen 19: Reverso de la fotografía anterior. Fuente: Archivo fotográfico de Carmen Cerda viuda de Lucero. Estas dos imágenes nos muestran a guitarristas en plena actuación acompañando a un cantante, esta vez de pie y en un teatro. Se aprecia que el acompañamiento instrumental incluye además una participación cantada que explica la ubicación del micrófono. Pero esta fotografía puede interpretarse también como expresión de la suspensión de la vida nocturna en Santiago, como da cuenta su fecha y hora de la presentación; precisamente a un año del Golpe de Estado cuando aún el país vivía bajo un régimen de "toque de queda".

CAPITULO 3

ESTUDIO DE GRABACIÓN Y PRÁCTICA GUITARRÍSTICA COLECTIVA: HUMBERTO CAMPOS Y “CHILE LINDO”

Humberto Campos (Chile, Santiago 10 de abril de 1924 – 29 de julio de 1982) fue un músico popular que desarrolló una prolífica carrera como guitarrista, arreglador y compositor en diferentes conjuntos de música típica chilena, pero sobre todo, fue un músico que se destacó por su participación en grabaciones para innumerables producciones discográficas. Se trata de un músico de sesión, que no solo participó en el proceso del registro sonoro, sino que incidió en su resultado. Sobre todo en la conducción de un trabajo guitarrístico colectivo que llegó a ser referencial en el modo de interpretar ciertos géneros musicales.

Su trayectoria los sitúa como un músico que desarrolló un estilo particular de acompañamiento en la música popular chilena, especialmente en la llamada música típica, y porque se realizó desde una práctica de guitarra grupal que encuentra semejanzas con otras prácticas guitarrísticas en Latinoamérica¹⁴⁹.

El nombre de Humberto Campos está presente en los relatos de los músicos populares chilenos y urbanos que participaron de los procesos modernizadores que

¹⁴⁹ Especialmente en Argentina y Uruguay.

durante los años 50, 60 y 70 consolidó el catálogo de música típica chilena por parte de la industria cultural¹⁵⁰.

Y es el sonido del equipo de guitarristas que Campos lideró el que acompaña una amplia colección de grabaciones para diferentes solistas y conjuntos.

3.1 Comienzos

¿Sabes que me salvó de la delincuencia? – Fue la música, fue la guitarra. Porque en la calle yo tenía contacto con todo tipo de personas. Y generalmente no eran personas de mucha confiabilidad. Pero yo me reunía con todos, porque a través de la música yo participaba del mundo de la vida. Y fue ahí que yo aprendí, mirando como las personas tocaban la guitarra. Ahí me interesé y ahí empecé a tocar¹⁵¹.

De esta forma recuerda Nelson Campos Videla, hijo de Humberto Campos, el relato que su padre le contó sobre sus comienzos en la música.

Según señala Nano Acevedo en su libro *Folcloristas Chilenos. Relatos Verídicos 1900-1950*, Félix Humberto Campos Zúñiga nació “en una familia de intérpretes y ejecutantes de música criolla”¹⁵². En sus primeros años y junto a su madre Aida Zúñiga Zúñiga se trasladaron a vivir al barrio de Estación Central en Santiago. Asistió al colegio Manuel José Irrázaval de la congregación de Los Hermanos de La Salle, en la calle Conferencia 751. Conocido en el ambiente artístico como Humberto Campos, su padre biológico fue un alemán de apellido Casey; fruto de una relación con su madre cuando ella tenía 16 años. Por lo que el apellido Campos corresponde a quién fue su segundo marido, y de quién tampoco tuvo Humberto una relación duradera,

¹⁵⁰ Cf. Entrevistas realizadas, ver además Música Popular [en línea] <<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1090>> [consulta: 8 septiembre 2011]

¹⁵¹ Entrevista a Nelson CAMPOS VIDELA realizada en Santiago, 16 marzo de 2011.

¹⁵² ACEVEDO, 2004: 51.

porque murió en una riña. Esto explica los rasgos físicos de Humberto Campos; tez blanca y ojos claros¹⁵³.

El aprendizaje y asimilación de diversas músicas en la formación de los músicos populares es con frecuencia motivo de interés y asombro. Estímulos, oportunidades y la búsqueda de un camino por donde insertarse en la vida, deben haberse conjugado en los comienzos artísticos de Humberto Campos.

Habiendo crecido en el barrio de Estación Central, Campos vivió en el barrio de *Los Polleros*, por su cercanía a la calle Exposición, a un costado de la estación de trenes donde los campesinos se instalaban a vender sus productos, entre ellos, pollos, patos y gansos¹⁵⁴. De una familia, que según su hijo, *vivía a la deriva*, para Campos la calle fue la ocasión de conocer y convivir en un particular entorno social en que lo tradicional y moderno se expresaban y coexistían. La música que escuchó entonces debe haber correspondido a los gustos de una cultura popular, que era recibida y asimilada desde la radio y el cine.

*Campos era del grupo de "Los Polleros", en Estación Central. Entonces era muy conocido en "Los Polleros", y "Los Polleros" tenían sus cantores de cueca, cuequeros. El Baucha, el Nano Núñez, etc. eran del Matadero. Y los de la Vega tenían su grupo de cuequeros; el Mesías, el Beto, en fin, "Los Guatones"*¹⁵⁵.

Podemos suponer además que sus primeros pasos en la música y en la guitarra se gestaron en el contexto de una vida desplegada en el radio urbano que va desde el centro de Santiago y que incluye la zona poniente de la ciudad de norte a sur; desde el Matadero, la Estación Central y Avenida Matta hasta los barrios de Recoleta, Vivaceta e Independencia.

¹⁵³ Entrevista a Nelson CAMPOS.

¹⁵⁴ Entrevista a Armando ZÚÑIGA realizada en Santiago 29 marzo de 2011.

¹⁵⁵ Ibid.

En ese ambiente pronto destaca como un cantor de “prima”, en las ruedas de la cueca Brava, comenzando a adquirir fama además en El Matadero, La Vega Central, y en el puerto de Valparaíso¹⁵⁶.

Por los años 40 el mundo de la música popular en Santiago, encontraba en las radioemisoras y en diferentes locales como boites y quintas de recreo, el espacio en que los músicos acompañantes ejercían y consolidaban su oficio. Estos lugares, además de espacio laboral, constituían una plataforma valiosa donde aprender los secretos del oficio. Hasta allí llegaban personas de todo tipo en busca de una oportunidad en el medio artístico capitalino, donde alcanzar notoriedad y hacerse un nombre. Las radios, por esos años, disponían de auditorios desde donde transmitían en vivo diferentes programas de música y radioteatros. Entre los programas musicales, los concursos de aficionados guardaban especial atención; motivando el interés y participación que acercaba aún más el medio radial al gusto popular.

¹⁵⁶ ACEVEDO, 2004: 52.



Imagen 20: Humberto Campos y Alfonso Chacón con vestuario de huaso como era la costumbre para el repertorio de música folclórica mediatizada. Fuente: Archivo fotográfico de Sofía Videla viuda de Campos

Con la dificultad de encontrar datos concretos para dilucidar con precisión los comienzos de Humberto Campos en la música, a partir de una reconstitución teórica del mundo de la música popular urbana en el Santiago de los años 40, podemos inferir que Campos debió haber manifestado tempranamente su afición por la guitarra, lo que justificaría el apodo de “El Nene”¹⁵⁷, además de haber aprendido un considerable repertorio de canciones en guitarra. Es probable que sus primeras armas en el oficio las ejerciera en la radio a partir de los concursos de aficionados; en ellos, seguramente pudo probar en terreno las habilidades que más tarde le servirían para el ejercicio profesional en la música; algunas características del trabajo en la radio, la encontramos en el relato del músico Armando Zúñiga:

¹⁵⁷ Ibid.: 51.

*[...] teníamos que transportar rápidamente, nos dio mucha cancha esa cuestión. Entonces ya después no le temíamos a nadie, ¡Cante en cualquier tono no más!*¹⁵⁸

Tocar en cualquier tono, adaptarse a las cambiantes condiciones de un cantante aficionado, son algunas de las destrezas que los músicos acompañantes debieron aplicar con solvencia en el trabajo radial.

Para 1940 la mención de los guitarristas que grababan o trabajaban en diversas radioemisoras como acompañantes era aún discreta y en ocasiones invisibilizada, como queda demostrado en estos anuncios de 1948 y 1949:

Novedades de Junio

Música Chilena

89-361 a) *Mis espuelas de plata. Tonada* Arturo Gatica y sus guitarras
b) *Todo me habla de ti. Vals* Arturo Gatica y sus guitarras¹⁵⁹.

Ester [sic] Soré ha sido contratada para actuar en los programas de radio Minería, animando con su voz criollaza las noches en que las estrellas se reúnen en CB 106 y otros programas de gala que pilotea Raúl Matas, y que es hoy una de las que brinda los mejores programas del broadcasting chileno.

*Ester [sic] Soré actúa en esta emisora acompañada por sus guitarristas y por la orquesta que dirige Vicente Bianchi, cuya especialidad es precisamente, la música chilena*¹⁶⁰.

Una nueva figura lanzó en la capital C.B. 82 Radio del Pacífico. Nélide Lamar que llegó a Santiago desde la pujante ciudad de Iquique, la tierra que tantas figuras artísticas ha entregado a Chile, en proporción a su número de habitantes [...].

*Está cantando en Radio del Pacífico, acompañada de guitarristas, los martes, jueves y sábado a las 21, y también en el Tap Room*¹⁶¹.

¹⁵⁸ Entrevista Armando ZÚÑIGA.

¹⁵⁹ Novedades Odeón. *Radiomanía*. (63): 2, junio, 1948.

¹⁶⁰ Ester Soré es una "especialidad" de CB 106. *Radiomanía*. (69): 21, diciembre, 1948.

¹⁶¹ Nélide Lamar es estrella legítima de R. del Pacífico. *Radiomanía*. (79): 14, octubre, 1949.

Estos ejemplos, de los muchos que se encuentran en los medios escritos que promovían la actividad musical mediatizada, comienzan hacia fines de los años de 1940 y comienzos de 1950 a individualizar gradualmente los nombres de los guitarristas que acompañan a los cantantes. Este hecho que ayuda a visibilizar a estos músicos permite seguir el rastro de la presencia de Humberto Campos en la escena musical santiaguina, y da cuenta de la relevancia que su trabajo irá ganado en el espacio radial y discográfico.

Prueba de este proceso de individualización por parte de los medios escritos son los siguientes anuncios de *Radiomanía*:

[...] Carmen Carol canta en Radio del Pacífico los días martes, jueves y sábados a las 22 horas, acompañada al piano por Sergio González y el conjunto de guitarras de la Estación que dirige Carlos Ragona¹⁶².

[...] Actúan en él ["Chile Fértil Provincia"] Sylvia Infanta [sic], toda una revelación en el cancionero criollo, y los Hermanos Leal con las guitarras de Castillo y Sánchez. En resumen, una auténtica y grata expresión de chilenidad¹⁶³.

Uno de los descubrimientos de CB 146, es el cantante melódico Juan Carrera, que se está presentando todos los martes, jueves y sábados a las 22:30 horas, acompañado por los guitarristas de la emisora Estay y Lamaison.¹⁶⁴

Muy elegante, la encontramos en la calle Estado cuando se dirigía a Radio Bulnes, donde actúa. La conocimos desde cuando cantaba en radio El Mercurio [...].

- ¿Y qué interpreta?

- Música Internacional en general, acompañada por los guitarristas Julio Gallardo y Robinson Córdoba¹⁶⁵.

¹⁶² Carmen Carol es la regalona de CB 82. *Radiomanía*. (69): 31, diciembre. 1948.

¹⁶³ "Chile fértil provincia" un buen programa en CB 114. *Radiomanía*. (72); marzo. 1949.

¹⁶⁴ Entretelones de emisoras Nuevo Mundo. *Radiomanía*. (77); agosto. 1949.

Silvia Infantas

Corporación

*La escuchamos a las 13:15 horas en el vals “Flor de jacarandá” acompañada por Ragona, Castillo y Muñoz. Muy bien colocada la voz, fresca en la expresión. Un buen número nacional que merece mayor sitial en los programas*¹⁶⁶.

Constatamos así la presencia activa de guitarristas acompañantes que desde un rol secundario, dan testimonio de una práctica guitarrística grupal que se asocia inevitablemente, aunque no solamente, a géneros de música típica. De los músicos mencionados en las citas, tenemos información de que el conjunto de guitarras liderado por el argentino Carlos Ragona, se mantuvo activo en el medio musical, particularmente en radio Nuevo Mundo.¹⁶⁷

Las menciones de Humberto Campos en los medios escritos dan cuenta de una presencia activa y permanente en diferentes radioemisoras de Santiago. Y debemos suponer que el ambiente musical que animaban las radios debe haber posibilitado trabajos de acompañamiento para diversos cantantes solistas y grupos en Santiago y ciudades cercanas como Valparaíso y Rancagua, entre otros.

El día que debutó la Compañía Argentina de Comedias en Radio “Nuevo Mundo”, hubo gran fiesta en los estudios. Con champagne y todo. Hasta cuecas hubo. Cuecas cantadas y tamboreadas por el conjunto “Mosaicos de América” y las guitarras de Campos y Sánchez y bailadas por Roberto Arrieta y la Criollita.

*Roberto Arrieta andaba loco buscando un par de buenos guitarristas. El traía el suyo desde argentina: el negro Raúl Cuello Rodríguez, viejo conocido nuestro. No tardaron en darle un buen dato, y así fue como contrató a las eximias manos de Campos y Sánchez, con quién ha hecho muy buenas migas*¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Gloria del Campo anima con su voz los programas de R. Bulnes. *Radiomanía*. (78);, septiembre. 1949.

¹⁶⁶ Balance del mes. *Radiomanía*. (89);, junio. 1950.

¹⁶⁷ Entrevista a Sergio SOLAR realizada en Viña del Mar 4 mayo 2011.

¹⁶⁸ Entretelones de Emisoras Nuevo Mundo. *Radiomanía*. (77);, agosto. 1949.

El estatus y jerarquía que alcanzaban los guitarristas acompañantes se traducían en un incremento en los contratos para nuevos trabajos. De esta forma podemos inferir que para la década del 40 Campos ya había alcanzado un prestigio en el ambiente musical de Santiago, que le permite una actividad sostenida como músico en las radios de Santiago.

El músico chileno Sergio Solar que para fines de los años 40 vivía en Rancagua, recuerda haber escuchado a Campos y su grupo de guitarristas de aquella época, en las fiestas de su liceo.

Humberto Campos, Tito Barrientos, Blas Sánchez y el 'zurdo' Jiménez. Esos venían todos los años a todas las fiestas del colegio¹⁶⁹.

3.2 Trayectoria

Para 1949 Campos se encuentra posicionado en la escena musical, que incluye actividades en diferentes radioemisoras y la participación musical en diferentes locales. A partir de la década de 1950, su trabajo como músico de sesión para la creciente industria discográfica ocupa gran parte de su tiempo, y significa además, una proyección en su trabajo creativo, del que dan cuenta su participación en numerosas grabaciones.

Los medios escritos chilenos de los años 50 y 60 que participan de la promoción de grabaciones y edición de discos con música chilena, particularmente en los meses de septiembre, se caracterizan por la abundancia de registros fonográficos que realizan, así como por las reediciones que cuidadosamente anuncian con motivo de la celebración de las fiestas patrias.

¹⁶⁹ Entrevista a Sergio SOLAR.

La condición de músico de sesión de Campos, rara vez consignaba su participación en las portadas y carátulas de los discos; y por los datos obtenidos, es evidente que su actividad en los meses previos a septiembre, debe haber significado un incremento significativo en su trabajo artístico. Antes de analizar las particularidades de su trabajo en el estudio de grabación, revisaremos el historial de dos conjuntos emblemáticos de la música popular chilena, en los que Humberto Campos participó como un integrante más: el *Trío Añoranzas* y el conjunto *Fiesta Linda*.

3.2.1 *Trío Añoranzas*



Imagen 21: *Trío Añoranzas*, de izquierda a derecha Humberto Campos, Segundo Zamora y Jorge Novoa. Fuente: Conjuntos folklóricos. Los dúos, tríos y cuartetos chilenos. *La Voz de RCA Víctor*. (57):18, 1957.

Este conjunto fundado por el músico chileno Segundo Zamora (1915 - 1968) estuvo integrado inicialmente por Hernán Varas y Raúl Silva, “pero los que graban a su lado y pasean el nombre de Chile, interpretando todo tipo de música y rubricando sus presentaciones con cuecas, son Washington González y Jorge Novoa, posteriormente lo integran Humberto Campos, la primera guitarra de Chile, Alfonso Chacón, Alejandro Spínola (sic) y Rubén Páez¹⁷⁰ .

¹⁷⁰ ZAMORA, Segundo [en línea]. <<http://www.cuecachilena.cl/ZamoraSegundo.htm>> [consulta: 24 septiembre 2011].

En efecto, pese a los cambios de integrantes en la conformación del trío, también es la primera información que encontramos sobre Humberto Campos como integrante titular de un conjunto.

Uno de los conjuntos nacionales de más dilatada actuación y que goza de mayor popularidad en nuestro país es sin duda El Trío Añoranzas, formado por tres voces que se acompañan por dos guitarras y un acordeón. Figura sobresaliente de este trío, tanto por su simpática corpulencia como por su personalidad artística, es Segundo Zamora, el gordo acordeonista. Especial mención merecen los guitarristas Jorge Novoa y Humberto Campos quienes unen a su habilidad instrumental sus excelentes voces.

El Trío Añoranzas graba desde hace largos años para el sello RCA Víctor, del cual son artistas exclusivos. Se han especializado en música folklórica pero abordan también el género internacional. [...]

El Trío Añoranzas cuenta con una vasta actuación en teatros, radios y boites de todo el país. Asimismo han realizado dos exitosas jiras por: una al Perú y otra a Bolivia, donde su estilo ha gustado tanto que han debido prolongar su permanencia por seis meses en cada país. Por esta causa, el Trío Añoranzas canta con toda propiedad los valeses peruanos y los huaynos y taquiraris bolivianos¹⁷¹.

Durante la década de 1950 estaba claro que la presencia de Campos en el escenario de los procesos mediatizadores de la música popular en Chile, lo situaban en un lugar de privilegio; lo que redundaba en una actividad permanente en radio, sellos grabadores y locales con música en vivo.

A sus facultades instrumentales, se añadía su canto, que ponía al servicio del *Trío Añoranzas* y que refuerza todavía más la condición de músico popular. La convicción de una expresión musical criolla, articulada en un conjunto de guitarras, será condición esencial en el trabajo y proyección de Humberto Campos.

¹⁷¹ El Trío Añoranzas. La Voz de RCA Víctor. (55): 26, enero-febrero, 1953.

Las dos giras mencionadas por el anuncio de *La Voz de RCA Víctor* son relevantes por varias razones: la trayectoria de Campos no descansó únicamente en una rutina de músico solicitado que recorre sin cesar diferentes escenarios y estudios de grabación en estado de viaje permanente. Por el contrario, todo parece indicar que precisamente estas dos giras mencionadas por RCA Víctor aparecen como los únicos viajes al extranjero que realizó, concentrándose en adelante cada vez más en su labor de líder y responsable del trabajo musical en el estudio de grabación. Sin embargo, estos dos viajes demuestran la proyección del *Trío Añoranzas* más allá de las fronteras nacionales, y permitieron la asimilación de géneros musicales típicos de Perú y Bolivia. Para cuando se realizó este viaje, era frecuente que en Chile los conjuntos de música típica, alternaban en sus repertorios géneros locales como el vals peruano, tango, taquirari entre otros.

Respecto de su paso por Lima, se cuenta la anécdota de un encuentro entre Humberto Campos y Oscar Avilés¹⁷², el insigne guitarrista peruano que integró el trío *Los Morochucos* y que en adelante, como Campos, también fue reconocido como “La primera guitarra” de su país. De este encuentro, entre Campos y Avilés resulta la confirmación de la mutua admiración que entre ellos se profesaban, cada uno en los estilos propios de su música local.

*En Chile para mí lo más excitante y que siempre me acordaré es, por ejemplo, cuando fuimos al estreno de Humberto Campos con el Trío Añoranzas. [...] Entonces de repente entra Humberto Campos al Trío Añoranzas y nosotros, figúrate la trayectoria, que veníamos hace varios años escuchándolo*¹⁷³.

¹⁷² Oscar Avilés (Callao, Perú, 1924) es un destacado guitarrista que como Campos, también ha ejercido como arreglador, cantante y músico de sesión en innumerables grabaciones, sobre todo de música criolla, donde se destaca por haber impuesto un estilo guitarrístico para esta música. En Chile sus grabaciones alcanzaron amplia difusión al igual que sus presentaciones, que incluyen su participación como guitarrista de Chabuca Granda en el VI Festival de la Canción de Viña del Mar en 1965. Y que como Campos, también fue conocido como “la primera guitarra del Perú”. En GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 457.

¹⁷³ Entrevista a Sergio SOLAR.

De esta forma rememora Sergio Solar su recuerdo del día en que hizo su estreno Humberto Campos con el *Trío Añoranzas* y al que asistió por mediación de su amigo Helvecio Acuña, quién más tarde integraría el equipo de guitarristas de Humberto Campos para innumerables sesiones de grabación en Chile.

La relevancia de este conjunto queda también expresada en el anuncio de *La Voz de RCA Víctor* en 1954:

Para este mes hemos editado discos de las siguientes luminarias

**Trío Añoranzas*

**Los Chamacos*

**Conjunto Fiesta Linda*

**Esther Martínez¹⁷⁴.*

En la revisión tanto de los medios escritos de esos años, como de los testimonios recogidos por otros músicos, sabemos que este trío alcanzó una gran popularidad, y para entonces, Humberto Campos ya era una figura en el medio musical chileno. Más tarde se integraría a otra importante agrupación, el conjunto *Fiesta Linda*.

3.2.2 *Fiesta Linda*

Esta agrupación nacida en Valparaíso en 1953 y fundada por Luis Bahamonde y Carmencita Ruíz fue también una de las más populares en el repertorio de la música típica chilena. Las composiciones de Bahamonde son consideradas referenciales del repertorio criollo chileno, y por sus filas pasaron importantes figuras de la música nacional, entre ellos, los guitarristas, arregladores y compositores; Ricardo Acevedo y Pepe Fuentes, entre otros. Señalado como un conjunto que alcanzó una posición de privilegio en la difusión del repertorio de música folclórica, *Fiesta Linda* fue uno de las pocas agrupaciones que pudo sostenerse únicamente a partir de su actividad artística;

¹⁷⁴ Los Artistas RCA favoritos este verano. *La Voz de RCA Víctor*. (66):12, marzo, 1954.

lo que revela además el grado de profesionalismo que, junto a los éxitos compuestos por Bahamonde, lo convierten en un grupo de alta demanda¹⁷⁵.

Sabemos por testimonios de otros músicos que a mediados de la década de 1950 también integraron el conjunto los guitarristas Alfonso Chacón y Humberto Campos, quienes junto a Ricardo Acevedo constituyeron una formidable agrupación de guitarras.

La otra gran inyección de excitación fue para mí, cuando fuimos a ver el debut en Radio Minería de Fiesta Linda con “El Negro” Acevedo, Chacón, y con Campos. ¡Los tres guitarristas juntos! [...] Era el único grupo chileno que tenía sus propios guitarristas. En vivo sonaba con las guitarras igual que en el disco. Fue en Radio Minería el año 54¹⁷⁶.

Ricardo Acevedo fue, después de *Fiesta Linda* un destacado intérprete y arreglador. Para Odeón realizó producciones discográficas como *Chile en mi guitarra*, *Así te siento tonada* y *El arte de Ricardo Acevedo*, todos ellos en una apuesta que busca posicionar una guitarra criolla solista, cercana a las propuestas de Eduardo Falú o Cacho Tirado en Argentina. Alfonso Chacón, por su parte, fue un guitarrista que integró el equipo de Humberto Campos en diversas producciones discográficas. Junto a su hermano Néstor Chacón realizó también una producción discográfica para RCA Víctor *El mundo en mi guitarra* que incluye; rumbas, pasodobles, sambas, tangos, fados, boleros, fox-incaicos, boleros, pasillos y lo que constituye una especialidad de Alfonso Chacón, los valeses peruanos¹⁷⁷.

¹⁷⁵ GONZÁLEZ, ROLLE y OHLSEN, 2009: 334.

¹⁷⁶ Entrevista a Sergio SOLAR.

¹⁷⁷ Alfonso Chacón será mencionado en este trabajo además, como arreglador e intérprete de la versión de Eduardo “Zambo” Salas para “La Joya del Pacífico” de Víctor Acosta, en versión de vals peruano. Dejamos constancia que mientras este trabajo se realizaba Alfonso Chacón falleció en Estados Unidos, donde residía por muchos años. Nos quedan el afectuoso intercambio de algunos correos en que preparábamos un cuestionario, a modo de entrevista, para esta investigación.

3.3 Humberto Campos: Músico de sesión

Posterior a su participación como integrante de *Fiesta Linda*, Humberto Campos aparecerá mencionado como director del conjunto de guitarras que acompañarán a Pepe Frías, Raúl Gardy, Luis Alberto Martínez, Dúo Rey-Silva. Esther Soré, *Los Huasos Quincheros*, Lucho Gatica, Arturo Gatica, Dúo María Inés, Dúo Leal - del Campo, Carmencita Ruíz, Silvia Infantas, Los Hermanos Lagos, *Los Guainas* y muy especialmente en el regreso de *Los Cuatro Huasos* para sus grabaciones de 1954, entre muchos otros.

Sobre la participación de Campos en las grabaciones con *Los Cuatro Huasos*, Nano Acevedo señala:

*Los Cuatro Huasos solicitan el acompañamiento de Humberto Campos, quién respetuoso de la música original, le dio agilidad con sus adornos y su estilo a “Matecito de plata”, “El Martirio”, “Bajando pa´ Puerto Aysén” y otros éxitos del grupo*¹⁷⁸.

También los autores del libro *Los Cuatro Huasos, alma de la tradición y el tiempo* consignan la participación de Campos en este reencuentro del conjunto con el estudio de grabación:

*Carlos Mondaca estará a cargo de conducir la musicalización en guitarra para cada tema junto con un equipo de guitarreros del mejor nivel en ese momento, entre ellos, Humberto Campos*¹⁷⁹.

Estas grabaciones que fueron publicitadas por *La Voz de RCA Víctor* como “el notición musical de 1954”¹⁸⁰ vienen a confirmar la alta valoración de su trabajo por parte del medio musical. Sin embargo, no se entrega información suficiente que permita precisar

¹⁷⁸ ACEVEDO, 2004: 52.

¹⁷⁹ RENGIFO y RENGIFO, 2008: 64.

¹⁸⁰ El Notición Musical de 1954. *La Voz de RCA Víctor*. (75):20-21, diciembre, 1954.

el rol que le correspondió a Carlos Mondaca en la conducción que se menciona. Por otra parte, y en atención al resultado musical logrado en esa grabación, constatamos que en lo relativo a las guitarras, *Los Cuatro Huasos* estaban muy lejos del nivel de Humberto Campos, sin por ello, aminorar en nada su descollante carrera musical. Esta apreciación es confirmada en el capítulo IV del libro *La Escuela de Los Cuatro Huasos* cuando señalan:

En la ejecución de la guitarra, Eugenio Vidal Tagle introduce la modalidad del “punteo” para iniciar las canciones y como puente entre sus distintas partes. Hasta el año 1927, lo normal es escuchar las introducciones de las tonadas y canciones con un rasgueo muy sencillo, algo que se aprecia también en las primeras grabaciones de Los Cuatro Huasos. El punteo es un aporte musical interesante que puede provenir de la formación más docta de los instrumentos de la familia Vidal Tagle y de la influencia del uso de la guitarra en los conjuntos folclóricos argentinos de la época. En ese sentido, es importante destacar que Carlos Gardel, máximo exponente de la canción popular en toda Latinoamérica en las primeras tres décadas del siglo XX, se inicia en el mundo artístico con un grupo que se acompaña de guitarras para interpretar folklore (famoso es el dúo Gardel-Razzano), cuyas versiones incluyen punteos. La forma de cantar de Gardel es también una influencia en las interpretaciones solistas de Raúl Velasco¹⁸¹.

La relación con los guitarristas argentinos es interesante, no sólo en lo relativo a la influencia del canto. En cuanto al conjunto de guitarras, se sabe que a los guitarristas populares chilenos, eran llamados también *los argentinos*, en directa alusión a la práctica de una guitarra grupal que combinaba tanto el modo pulsado y rasgueado, y que explican además, la admiración de Campos por Roberto Grela.

Como músico de sesión, Humberto Campos realizó un extenso trabajo que comprende el arreglo musical y la interpretación musical. Helvecio Acuña, quién junto a Alfonso Chacón y Valentín Morales integraron por muchos años el equipo de guitarristas de Campos, recuerda así su experiencia musical de esos años:

¹⁸¹ RENGIFO y RENGIFO, 2008: 92-93.

Yo a Humberto lo escuchaba mucho por radio también, él participaba en los programas nocturnos de la Radio Minería, él como guitarrista era ya una gran estrella. Fue siempre el primer guitarrista. Tiene características muy especiales, tenía un sonido en la guitarra extraordinario, una calidad de arreglador, improvisador extraordinario. Porque llegábamos [...] a las grabaciones y él escuchaba lo que iban a grabar, y del estribillo o parte de la melodía anterior, él sacaba algo de la melodía y formaba un punteo espectacular. Los punteos de Humberto Campos son maravillosos¹⁸².

Alfonso Chacón, quién durante años ejerció como segunda guitarra de Humberto Campos recuerda de esta forma su trabajo en el estudio de grabación:

Tuve el honor de actuar, entre mis 19 a 28 años, junto al mejor guitarrista de Chile por más de 40 años. Fueron innumerables los LP de aquella época en que Humberto me llamaba por teléfono para decirme, por ejemplo, - grabamos mañana para la RCA Víctor, Odeón o Philips. Llegábamos a esa hora a grabar, sabiendo quizás con que artista o conjunto, pero muchas veces sin saber qué tema, ni en qué tonalidad.

Humberto creaba de inmediato la respectiva introducción, la ornamentación fundamental. Y yo, a estructurar de inmediato mi segunda voz en guitarra. Y se iba la guitarra rítmica captando todo, y antes, muchas veces de dos o dos y media horas, estábamos grabando las primeras tomas. Humberto era genial, respetado y admirado¹⁸³.

Su hijo Nelson Campos relata de la siguiente manera la experiencia de su padre en el estudio de grabación.

Yo vi a mi papá así: llegar a un estudio de grabación, mi papá era completamente de oído que tocaba la guitarra, en el estudio de grabación la persona le presentaba a él la música, le decía, mira ésta es la música que voy a grabar, eran instantes previo a la grabación. Mi papá juntaba a su grupo de guitarras, escuchaba la música que la persona le estaba cantando o tocando, inmediatamente él tenía una introducción, inmediatamente tenía los momentos que iban a

¹⁸² Entrevista a Helvecio ACUÑA.

¹⁸³ Entrevista a Alfonso CHACÓN [en línea] <http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/11/alfonso-chacon-nos-devela-el-misterio.html> [consulta: 10 Septiembre 2011].

adornar la música en el medio, y le pasaba la segunda voz para el que iba a ser la segunda voz, que a veces era [Alfonso] Chacón o podía ser [Valentín] Morales [...]. Y a cada uno le decía todo lo que tenía que hacer, pero era en cosa de minutos, se ensayaba en ese mismo instante con la persona y se grababa. De esa forma se hacían las grabaciones. Entonces mi papá prácticamente improvisaba todo en el momento y ordenaba todo en el momento y eso funcionaba así¹⁸⁴.

Rubén Nouzeilles, productor musical del sello EMI Odeón para el que Campos trabajó en innumerables producciones se refiere de esta forma a la sesiones de estudio.

En temas folclóricos [...], en cuecas, tonadas, guaranias, etc., acudíamos casi por norma al equipo de cuatro guitarras de aquel gran folclorista que fue Humberto Campos, inolvidable para todos quienes lo conocimos. El equipo estaba formado básicamente por Campos, [Alfonso] Chacón, [Valentín] Morales, [Helvecio] Acuña y ["Lolo"] Rosso. Se iniciaba entonces la sesión de ensayo previo a la grabación, escogido el primer tema a atacar, Humberto ideaba el punteo de introducción; a continuación, lo ensayaban todos a tres voces armonizantes en sus instrumentos, compleja tarea solo para músicos experimentados. En no más de media hora tenían montado el primer arreglo, y a continuación comenzaban las pruebas de grabación¹⁸⁵.

Este trabajo musical, funcional a las demandas de la industria musical, contempló muchas veces la reutilización de materiales musicales para diversas versiones de diferentes cantantes de una misma canción. Es el caso, por ejemplo de "Si vas para Chile" de Chito Faró, cuya introducción para acordeón y guitarras aparece en el disco de Silvia Infantas y *Los Baqueanos* grabados para EMI en 1955. La misma introducción, pero ahora solo con las guitarras lideradas por Humberto Campos

¹⁸⁴ Entrevista a Nelson CAMPOS VIDELA.

¹⁸⁵ NOUZEILLES, Rubén. *Quincheros Misceláneos*. Los Quincheros, [casete y Cd]. EMI. 1993. También en GUERRA, Cristián. *Los Quincheros Tradición que Perdura*. Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 1999: 68 - 69.

Rubén Nouzeilles nacido en Argentina, trabajó durante muchos años como productor musical para el sello Odeón en Chile. Es el responsable en buena medida del registro fonográfico de gran parte del repertorio de música popular chilena editado entre los años 1954 y 1975.

aparece también en el disco *Si vas para Chile* de *Los Huasos Quincheros*, reeditado posteriormente en la Antología de este conjunto para conmemorar sus 65 años de actividad artística. Otro ejemplo que ilustra la re-utilización de material musical es el caso de “Chile Lindo” de Clara Solovera. Esta tonada y la introducción y acompañamientos ideados por Humberto Campos, aparecen en los registros de Lucho Gatica para su disco *Canciones de Huasos y Gauchos* grabado para EMI Odeón en 1959 y sirve además para la versión de *Los Huasos Quincheros* incluida en el disco *Chile Canta* del mismo año y para el mismo sello.



El notable guitarrista HUBERTO CAMPOS dirige el conjunto que acompañó a Lucho en estas grabaciones.

Imagen 22: Contraportada del disco de Lucho Gatica *Canciones de Huasos y Gauchos*. RCA Víctor (1959).

De izquierda a derecha: Blas Sánchez, Juan “Angelito” Silva, Humberto Campos, Valentín Morales y “Lolo” Rosso, la mano que aparece al costado izquierdo es de Alfonso Chacón.

Esta reutilización de un mismo material musical para diferentes versiones de una misma canción ponen en evidencia aquellos aspectos en los que el trabajo creativo de los músicos de sesión logran incidir, al punto que las introducciones llegan a fusionarse de tal forma, que terminan haciéndose parte de la canción, y le otorgan un perfil reconocible que contribuye a identificar, en una unidad indisociable, el aporte con que estos músicos fijan en la memoria colectiva de una comunidad o un país, aquellos

repertorios con que se identifican y reconocen. Si como acabamos de describir, una misma introducción puede coexistir en diferentes versiones, también es cierto que las particularidades en el estilo del canto contribuyen necesariamente a redefinir nuevas formas de apropiación.

3.4 El vínculo con Roberto Grela

De los testimonios recogidos sobre la figura de Humberto Campos resulta de interés saber de sus referencias musicales, o de guitarristas que constituían para él un modelo o despertaban su admiración. El nombre que concita esas propiedades para Campos es el guitarrista argentino Roberto Grela (Buenos Aires, 1913 – 1992). Como Campos, también Grela es considerado como una figura referencial en la música popular, particularmente en el tango: “perteneía al grupo de guitarristas que ´tocaban de oído´, y que se fueron formando artísticamente en el trabajo cotidiano, perfeccionándose por su propio talento y por el contacto con otros músicos. Era del grupo de los autodidactas”¹⁸⁶. Como Campos, Grela también provenía de una familia sencilla de un barrio popular, y comenzó acompañando a diferentes cantantes. Más tarde aparece liderando el conjunto de guitarristas que acompañaron al famoso cantante Charlo¹⁸⁷, siempre con un modo de ejecución que se caracteriza por el uso de la uñeta o plectro. Aunque vinculado al tango, Grela también integró el conjunto folclórico de Abel Fleury y más tarde buscó ampliar sus horizontes musicales en el jazz y la música brasileña. También como Campos, Grela fue un prolífico músico de sesión que realizó contribuciones fundamentales al tango, sobre todo por su trabajo con Aníbal Troilo. Horacio Ferrer lo define como un “artista de sensibilidad exquisita y rara capacidad musical, asimiló a su instrumento el fraseo brillante y ligado de la tradición bandoneonística”¹⁸⁸. Y aunque fue un compositor ocasional al igual que Humberto

¹⁸⁶ PINSÓN, Néstor y GARCÍA BLAYA, Ricardo. Roberto Grela. [en línea]

<http://www.todotango.com/spanish/creadores/rgrela.asp> [consulta: 03 diciembre 2011].

¹⁸⁷ Carlos José Pérez de la Riestra conocido como “Charlo”, (La Pampa, 1906 – Buenos Aires, 1990) cantante, pianista, actor y compositor.

¹⁸⁸ PINSÓN y GARCÍA. Op. Cit.

Campos, ambos destacaron como músicos sin una formación formal y jamás llegaron a conocerse. Sin embargo y a pesar de las coincidencias en que se desarrollaron sus carreras como músicos de sesión para la industria cultural, es muy probable que ambos conocieran de la existencia del otro. Además, desde la perspectiva de Humberto Campos, aunque reconocido y asociado fundamentalmente a la tonada chilena urbana, podemos comprobar su predilección y afinidad con el tango.

3.5 Humberto Campos: Compositor

La faceta de compositor de Humberto Campos lo sitúa como parte de la *escena cuequera* urbana. Por esta razón sus composiciones pertenecen en su mayoría a este género. Entre los títulos de sus creaciones encontramos los siguientes: “No me digas escoba” con texto de Hernán Arenas, “El millonario” ambas incluidas en el disco *Aro y Aro de Los Hanga-Roa y Cuecas con Escándalo*¹⁸⁹, “El revoltijo” incluida en el disco *Cuando baila mi morena* de Silvia Infantas y *Los Cóndores*¹⁹⁰, “El Monrero” incluida en el disco *Las mejores cuecas del mundo y sus alrededores* de *Los Perlas*¹⁹¹, “Eladio Rojas chileno” incluida en el disco *Lo que más me gusta de Chile*¹⁹², “El Despechado” incluida en el disco *Los Huasos Quincheros*¹⁹³ y “A Jorge Toro” incluida en el disco *Los Quincheros Misceláneos*¹⁹⁴. Todas las composiciones anteriores pertenecen al género de la cueca en su versión mediatizada, es decir, se acompañan en su mayoría por un dispositivo instrumental que incluye piano o acordeón, contrabajo, percusiones varias;

¹⁸⁹ Los Hanga-Roa. *Aro y Aro* [disco de vinilo]. Philips, 630 537, 1962. Varios intérpretes. *Cuecas con Escándalo* [disco de vinilo]. RCA Víctor, CML 2828-X, 1970. Disponible en <www.cancionerodecuecas.cl> [Consulta: 04 enero 2012].

¹⁹⁰ Silvia Infantas-Los Cóndores. *Cuando baila mi morena* [disco de vinilo]. EMI Odeón, LDC 36538, 1965. Disponible en <www.cancionerodecuecas.cl> [Consulta: 04 enero 2012].

¹⁹¹ Los Perlas. *Las mejores cuecas del mundo y sus alrededores* [disco de vinilo]. RCA Víctor, CML 2395-X, 1966. Disponible en <www.cancionerodecuecas.cl> [Consulta 04 enero 2012].

¹⁹² Varios intérpretes. *Lo que más me gusta de Chile* [disco de vinilo]. Philips, 630 521, 1962. Disponible en <www.cancionerodecuecas.cl> [Consulta: 05 enero 2012].

¹⁹³ Los Huasos Quincheros. *Los Huasos Quincheros* [disco de vinilo]. Odeón, MSOD – 3307, 1962.

¹⁹⁴ Los Quincheros. *Los Quincheros Misceláneos* [disco de vinilo]. EMI Odeón Chilena, 1993 [grabaciones originales 1960 a 1970].

batería algunas, y otras pandero, cucharas y platos. Las guitarras cumplen aquí su cometido en un rol secundario, lo que de paso, cuestiona la imagen arquetípica del huaso con guitarra, o la asociación de cueca y guitarra, al menos en su versión urbana.

Tal como lo sostiene el investigador chileno Felipe Solís, la autoría de muchas cuecas hace parte también del modo en que se articulaba la *escena musical*, y comprometía también el modo en que se zanjaba la participación y autoría de quienes hacían parte en las grabaciones¹⁹⁵. Las utilidades por concepto de venta de discos en relación a los derechos autorales podían ser acomodadas en función del acuerdo entre autores e intérpretes, lo que complica saber con precisión quiénes fueron los autores, o en qué medida participaron o no de tal o cual composición. Como ejemplo de lo anterior, proponemos la cueca “A Jorge Toro” que aquí reseñamos como creación de Humberto Campos, sin embargo, la misma cueca, con los mismos intérpretes, aparece en la antología *Su Majestad La Cueca Vol. 1*¹⁹⁶ ahora con Hernán Núñez y Humberto Campos como creadores. Esta cueca servirá para ilustrar cómo la red de participaciones de los músicos mencionados puede dejar rastros que permitan relacionar, como en el caso de Campos, su forma de encarar el trabajo guitarrístico, y al mismo tiempo indagar en cómo su estilo instrumental se proyecta en la composición de la melodía y texto de la cueca “A Jorge Toro”.

Para demostrarlo, hemos seleccionado la parte correspondiente a la *muletilla* de la cueca “A Jorge Toro”:

¹⁹⁵ Felipe Solís, investigador y responsable del proyecto Cancionero de Cuecas [en línea] <www.cancionerodecuecas.cl> [Consulta: 27 diciembre 2011].

¹⁹⁶ Artistas del Folklore. *Su Majestad La Cueca Vol. 1* [Disco compacto]. EMI Music Chile 307469 2, 2001.

co rre-li ge - ri - to con la pe lo ti ta des pués la pa sai'

Que confrontamos con el *remate* de la introducción de Campos para la tonada de Clara Solovera “Dónde habrá como mi cueca”

Junto a las semejanzas de tonalidad, carácter y ritmo, constatamos que la presencia de ciertos rasgos característicos logra configurar un sistema de práctica instrumental que, desde la guitarra, participa del modo en que se compone. Y que pueden explicar el uso de ciertos giros rítmico-melódicos que son también parte del estilo guitarrístico de Humberto Campos. Como este tipo de *muletillas* son excepcionales, sobre todo por la cantidad de sílabas y disminución rítmica, podemos establecer que, al menos en el pasaje citado, la guitarra de Humberto Campos está presente en la cueca a “A Jorge Toro”.

Mención aparte merece el tema instrumental “Feliz Amanecer”; esto porque además de ser una tonada, de las pocas que encontramos de su autoría, viene a confirmar el linaje *cuequero* que caracteriza las composiciones de Campos, y señala que si bien su aporte guitarrístico se asocia a la tonada urbana, en ella, ejerció una labor creativa a partir de los arreglos para el conjunto de guitarras con que se acompañaron. Por otra parte, “Feliz Amanecer” forma parte del repertorio que Humberto Campos grabó para

su único registro instrumental *Tres Guitarras de la Unidad*¹⁹⁷. Es decir, para el único registro en que ya no es el músico responsable del acompañamiento, sino que es la figura central en un conjunto de tres guitarras que además de Campos integraron César Lucero y Alejandro Espínola, más la participación de Iván Cazabón en contrabajo. Este registro discográfico fue realizado en las postrimerías de su carrera musical a instancias del productor musical del sello Neper Sonido, Rafael Hidalgo, quién tiene a su cargo además la presentación que acompaña la grabación:

*Humberto Campos. Tierra Chilena lo vio nacer, por allá por la década de los años veinte. Desde muy temprana edad se dedicó a la guitarra, la que con su talento convirtió en expresión de su personalidad. Cuarenta años son pocos para medir el tiempo que lleva tocando. Fue acompañante y arreglista de las más notables figuras de la música chilena. Las Canciones de Huasos y Gauchos que popularizara Lucho Gatica...Los antiguos Huasos Quincheros...y tantos otros que lograron liderazgo en la música nacional fueron fruto de la inmensa creatividad de Humberto y sus guitarras*¹⁹⁸.

Sobre la condición de músico grupal que siempre mantuvo Humberto Campos, Nano Acevedo se refiere de esta manera a propósito de esta grabación:

*Este álbum doble, es su último trabajo y el único que lo muestra como protagonista de algún registro, ya que siempre rechazó la posibilidad de grabar como cantante solista, para privilegiar el trabajo instrumental*¹⁹⁹.

Esta grabación, que en formato de casete fue publicado en dos volúmenes, incluía además de cuecas y tonadas chilenas, zambas, tangos, gatos, valeses peruanos,

¹⁹⁷ CAMPOS, Humberto, LUCERO, César y ESPÍNOLA, Alejandro. *Tres Guitarras Vol. I y Tres Guitarras de la Unidad Vol.II* [casete doble]. Neper Sonido, Santiago.

¹⁹⁸ HIDALGO EBEL, Rafael. *Tres Guitarras de la Unidad Vol. II* [casete]. Texto inserto en carátula. Neper Sonido, Santiago.

¹⁹⁹ ACEVEDO, 2004: 51-52.

pasillos, guaranias, además de una versión de “Gracias a la vida” de Violeta Parra, entre otras.

También se destaca su activa participación en el trabajo de organización gremial. Que resultó, junto a Segundo Zamora, Alejandro Espínola, Blas Sánchez y muchos otros, en la fundación en 1954 del Sindicato de Folkloristas y Guitarristas de Chile cuya sede se encuentra en el paseo Phillips 16 piso 2, en el centro de Santiago.

Dejamos constancia de la información que nos aportara la señora Marta Castillo viuda del guitarrista “Lolo” Rosso, en cuanto a que también él estaba en proceso de grabación de un disco con música instrumental, algunas de su autoría, y que fue destruido a poco del Golpe de Estado en Chile en 1973. Con esto, advertimos como en un espacio de varias décadas, la guitarra popular y grupal chilena encontraba progresivamente espacios de visibilización por parte de la industria cultural. Todo esto quedó violentamente interrumpido por los hechos antes señalados.

3.6 Clara Solovera: “Chile lindo”

Comencé “vieja” a escribir, aunque antes de decir “agú” dije una poesía. A los 38 años compuse mi primera canción, “Chile lindo”, la tuve tres meses escondida, pensaba que sin darme cuenta la había plagiado. La escribí y después me asusté, así que se la mostré a mi amiga Thelma, quién posteriormente sería la mujer de José Gales; ésta me dice: “no sea lesa, esa canción es suya, ¿por qué no se la lleva a Esther Soré?”. Fui donde estaba la “negra linda” con sus guitarristas: Vergara, Castillo, Rosso y Humberto Campos; era una artista consagrada, estupenda y de una gracia divina. Le dije que tenía una tonada, accedió a escucharla; me dice:

- *¿La toca en piano?*
- *No, en piano no, respondo.*
- *Pásenle una guitarra, dice a los músicos.*
- *No, no toco guitarra, digo.*
- *Entonces cántela, replica.*
- *Tampoco canto, porque tengo mala voz, susurro.*

- ¡Entonces cómo señora!, mire, váyase y me trae una parte de piano.

Cómo sería mi ignorancia que pensé debía llevarle una tecla, una pata o una bisagra. Deben haberme visto tan afligida que Humberto Campos, gran guitarrista chileno, me fue acompañando y la entoné como pude “tamboreando” en el piano.

Después se hizo un silencio y al tomar mi cartera para salir de allí, Esther me dice:

Muy bien señora, voy a estrenarla en el “Champion” de Curicó²⁰⁰.

Con esta introducción comienza una serie de colaboraciones exitosas para el repertorio de la música típica chilena. En ellas, el aporte de Humberto Campos como creador e intérprete lo consagrará como un referente en la guitarra popular chilena. Como prueba de esto último, hemos seleccionado la introducción que Campos creara para esta tonada de Clara Solovera, y que con el tiempo, como pretendemos demostrar, es ya parte indisoluble de la canción. Estableciéndose en comienzo obligado que anticipa la parte cantada, y de cuya introducción, como es habitual en Humberto Campos, utiliza el material que comenta y ornamenta la parte cantada de la tonada.

Consideraremos para su análisis la versión de *Los Huasos Quincheros* en su disco doble *Antología*²⁰¹ que, publicado el año 2002 incluye una selección de canciones grabadas entre los años 1958 y 1977, permiten una mayor claridad en la audición como resultado de las actuales técnicas y dispositivos de edición. La introducción a “Chile Lindo” será analizada con otras introducciones de Campos incluidas en la misma grabación. Dejamos constancia que esta introducción así como muchas otras, pero con una mayor cantidad de guitarristas y voces, fue grabada por el propio Humberto Campos y su equipo, en el disco *Canciones de Huasos y Gauchos* con Lucho Gatica en 1959.

²⁰⁰ Ibid.: 9.

²⁰¹ Los Huasos Quincheros. *Antología* [disco compacto doble]. EMI Odeón Chilena 542324 2, 2002.

Para el caso de “Chile lindo” creemos que más importante que la cantidad de voces que definen la cantidad de guitarristas, es el característico diseño rítmico-melódico de las guitarras primera y segunda. La forma en que se hilvanan las partes, es frecuentemente doblada rítmicamente a partir de la primera guitarra. Sin embargo, a cada voz instrumental le corresponde una voz en el tejido armónico.

3.6.1 Humberto Campos: Introducción a “Chile Lindo”

CHILE LINDO (TONADA) Introducción guitarras

Arreglos: Humberto Campos
Transcripción: Mauricio Valdebenito
Juan Hernández

♩ = 85

Compositor
Clara Solovera

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

2 3

4 5 6

Musical score for three staves, measures 7-13. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first two staves are treble clefs, and the third staff is a bass clef. The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff. Measures 7-9 show a melodic phrase in the upper staves and a bass line with chords. Measures 10-13 show a more complex melodic phrase in the upper staves and a bass line with chords. The score is divided into two systems, with measures 7-9 in the first system and measures 10-13 in the second system.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first two staves are in treble clef, and the third staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 shows a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Measure 14 shows a chordal accompaniment in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

3.7 Análisis de introducciones de Humberto Campos

Reiteramos una vez más que se trata de una práctica de guitarra popular grupal, pulsada con apoyo, y con uso del rasgueo en el acompañamiento o guitarra base. Rasgo característico en los punteos de Humberto Campos, son las escalas a las que Nouzeilles aludía como *tres voces armonizantes*, o como en el caso de “Chile lindo”, a solo dos voces. De interés resulta comprobar cómo las escalas se combinan con los arpeggios que confirman la armonía de la introducción, así como el sentido de la duración, conducción y forma que alcanza en los 4 últimos compases y que opera como *remate* de la introducción.

En su estructura, esta introducción se ordena a partir de una frase musical, que tiende hacia un diseño melódico ascendente organizado a partir de los siguientes elementos:

a) Movimiento escalístico diatónico

The image shows a musical score for guitar, consisting of a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The score shows a diatonic scale movement, ascending and then descending.

Similar a la introducción en “Yo vendo unos ojos negros”



b) Movimiento escalístico circular con cromatismo que finaliza en arpeggio



Como en “Yo vendo unos ojos negros” compases 4 y 5

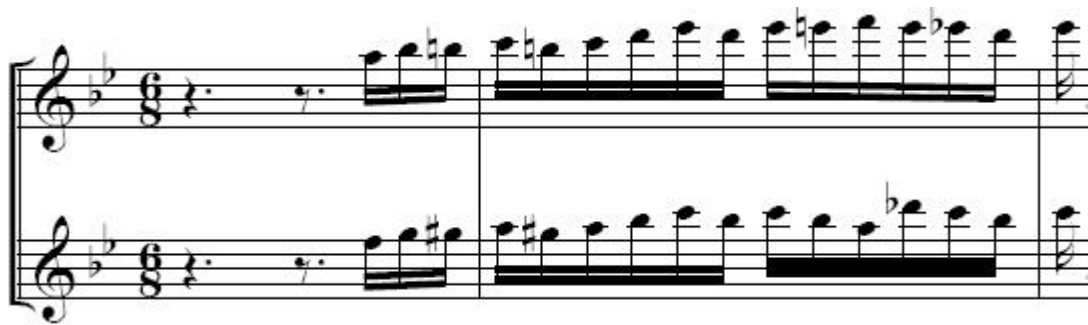


c) *Remate* de la introducción. Secuencia de escalas en progresión ascendente primero y descendente después, con movimientos cromáticos y diatónicos. Como síntesis de los elementos anteriores.

Impulso ascendente



Ejemplo de lo anterior lo encontramos en el compás 11 de la introducción, considerando ahora las dos primeras guitarras.



Musical notation for two guitars in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation shows two staves with polyphonic textures, featuring eighth and sixteenth notes.

Otros ejemplos de esta escritura polifónica en las introducciones de Campos lo encontramos en el comienzo de “Así es mi suerte” de López Vigneaux



Musical notation for two guitars in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation shows two staves with polyphonic textures, featuring eighth and sixteenth notes.

“Bajando pa´ Puerto Aysén” de Diego Barros Ortíz y Jorge Bernal



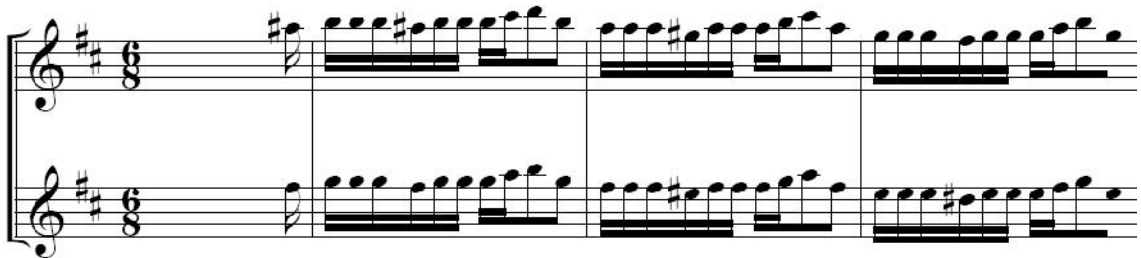
Musical notation for two guitars in 6/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation shows two staves with polyphonic textures, featuring eighth and sixteenth notes.

3.7.2 Trémolo y Ornamentos

El trémolo es definido en música como la repetición constante de una misma altura. Y en los arreglos de Humberto Campos es frecuente su uso a varias voces. El resultado es con frecuencia una densificación de la masa instrumental.

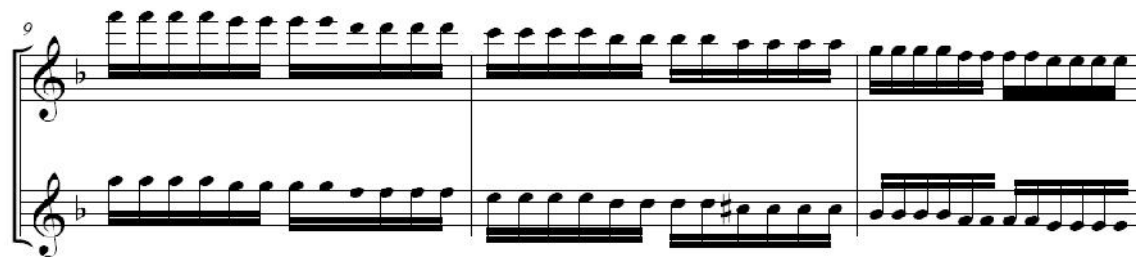
Ejemplos de trémolos son:

“Bajando pa´ Puerto Aysén” compases 5 y 6



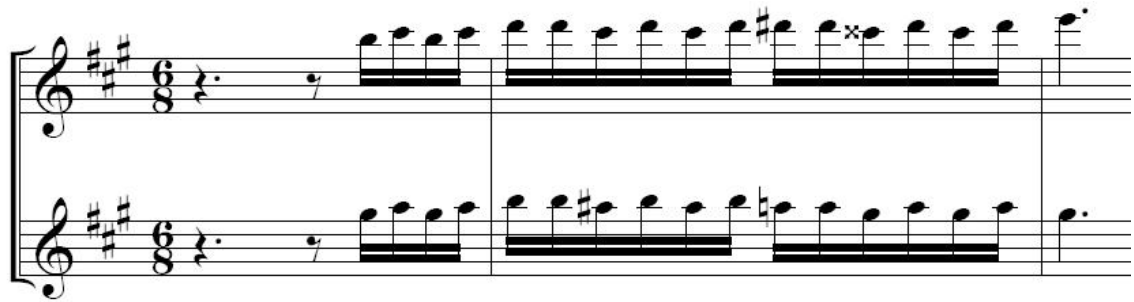
Musical score for measures 5 and 6 of "Bajando pa' Puerto Aysén". The score is in 2/4 time, key of D major (two sharps), and 6/8 meter. It features a tremolo effect in both the treble and bass staves, with rapid sixteenth-note patterns.

Y en "Así es mi suerte"



Musical score for measures 9 and 10 of "Así es mi suerte". The score is in 2/4 time, key of D minor (two flats), and 6/8 meter. It features a tremolo effect in both the treble and bass staves, with rapid sixteenth-note patterns.

Una variante en el uso del trémolo que combina notas repetidas y notas de vuelta, además del movimiento contrario de las voces como *remate* de la introducción, lo encontramos en “Dónde habrá como mi cueca” de Clara Solovera



A diferencia del trémolo en la guitarra académica, en que la mano derecha alterna notas del acompañamiento con la melodía del trémolo, en los arreglos de Campos, y característico de la guitarra popular grupal, se prioriza el volumen y peso de cada nota en cada una de las partes. Esto viene a confirmar la preeminencia del toque apoyado tanto en pasajes de escalas como arpeggios, lo que constituye un tejido rítmico-armónico con carácter concertante.

El uso de ornamentos, como *acciacaturas*, *trinos*, *mordentes* y *glisandos* son utilizados con frecuencia por todas las guitarras, y como se aprecia en las grabaciones, su uso queda a criterio y gusto de cada guitarrista. Esto significa que muchas veces la presencia de un gesto ornamental es realizada solo por un miembro del conjunto en un punto específico, sin entorpecer para nada la intención ni la marcha del resto de las voces y del arreglo. Atendidas las condiciones en que este trabajo se desarrollaba, podemos inferir que hasta cierto punto, el estilo de Humberto Campos era asimilado por los guitarristas que con él trabajaban, que se habilitaban en la capacidad de poder anticipar al momento, las intervenciones y trayectorias de cada guitarra en el arreglo.

Desde una perspectiva funcional, los aportes de Campos a la guitarra popular en Chile, si bien lo conectan directamente con la tradición guitarrística argentina,

establecen un modo de dirigir, organizar y realizar un trabajo musical colectivo que fue referencial tanto para su generación como para guitarristas más jóvenes. Sin embargo, su férrea asociación al repertorio de música típica chilena, así como las características de la *escena musical* albergada y promovida por la industria cultural de las décadas de 1940, 1950 y 1960, hizo que este *mundo del arte* quedara relegado al catálogo de una práctica del pasado, que recién en la última década parece nuevamente re-emerger a partir del trabajo de guitarra desarrollado por conjuntos como el *Cuarteto Chile*²⁰² y muy especialmente por el conjunto *Diapasón Porteño*²⁰³ de Valparaíso.

²⁰² Integrado por Alejandro González, Giordano Moglia, José Silva y Eugenio Moglia (director).

²⁰³ Integrado por Juan Hernández, Abelardo Báez, Víctor Hernández y Jaime Jélvez.

CAPITULO 4

EL VIRTUOSISMO INVISIBLE DE JUAN “ANGELITO” SILVA EN “LA JOYA DEL PACÍFICO”

¿Quién no conoce el vals “La Joya del Pacífico”? ¿Y quién puede recordar ese vals sin la introducción que da inicio a la versión de Lucho Barrios grabada en Chile en 1969?

Juan Segundo Miguel Silva Cavieres nació en Santiago el 25 de junio de 1931 y falleció en Málaga, España, el 2 de diciembre de 1993. Conocido en el medio artístico como “Angelito” Silva es, sin duda, una de las figuras más interesantes y al mismo tiempo menos conocidas en el panorama de la guitarra popular chilena²⁰⁴. Su nombre, confundido con su apodo, aparece mencionado por los músicos que con él compartieron en diferentes etapas, y su legado será evaluado aquí a partir de su participación en la grabación del vals “La Joya del Pacífico”, compuesto por el folclorista chileno Víctor Acosta a comienzos de los años 40 y reversionada posteriormente como vals peruano²⁰⁵. Este singular proceso de transformación en el estilo interpretativo de este vals da cuenta de las condiciones en que diferentes

²⁰⁴ En adelante Angelito Silva.

²⁰⁵ Cf. RODRÍGUEZ, 2008:69 – 84.

músicas circularon en Chile a partir de los desplazamientos de los músicos populares, y de los alcances de los medios de comunicación; principalmente la radio, el disco y la prensa escrita.

En el intento de reconstruir la vida de Juan Silva, nos encontramos con un cúmulo de referencias aportadas por los músicos entrevistados para este trabajo, muchos de los cuales conocieron, compartieron y trabajaron con Silva. Los datos biográficos más elementales no han sido develados sino recientemente, en parte, por la renuencia de su familia, y más curioso aún, porque buena parte de sus compañeros de música tampoco los conocen. Lo que confirma hasta qué punto Juan Silva terminó reivindicando el nombre de Angelito Silva, como queda demostrado en publicaciones y demás menciones en discos y revistas²⁰⁶.

Sin embargo, es posible rastrear su trayectoria artística a partir de los conjuntos y las grabaciones en que participó, así como el análisis de la música que Juan Silva creó para la introducción y acompañamiento del vals “La Joya del Pacífico”, en la versión del cantante peruano Lucho Barrios en 1969.

4.1 Comienzos

Hasta ahora, y a partir de los datos entregados por Emiliano Bravo²⁰⁷, sabemos que Angelito Silva era del barrio de Estación Central, donde su familia tenía una pequeña quinta de recreo llamada “El Perro”. Tuvo cinco hermanos: Ernesto, el mayor, Juan, Arnaldo y Tomás los varones, además de sus hermanas: Raquel y Eloysa entre otras, sumando en total cerca de siete hermanos. Según recuerda Emiliano Bravo todos, incluidos sus padres, fallecieron de cáncer. El nombre de uno de ellos: Arnaldo, es

²⁰⁶ En diversos medios escritos aparece como Juan Silva, Juan Angelito Silva, Ángel Silva o más frecuentemente como Angelito Silva.

²⁰⁷ Emiliano Bravo Espinoza (Santiago, agosto de 1931) Es cantante y fundador del trío *Los Chamacos*. Se inició en la música a muy temprana edad en Radio Minería en el programa “Aladino y su compañía maravillosa.” Es oriundo del barrio Independencia donde reside actualmente.

mencionado por Lucho Barrios en el libro de Eugenio Rodríguez *La Joya del Pacífico, el himno que se baila*²⁰⁸ como integrante del conjunto que participó en la grabación. Y el propio Emiliano Bravo recuerda también haber tenido que incorporar provisoriamente a Tomás Silva al trío Los Chamacos cuando Angelito no pudo concurrir a alguna presentación²⁰⁹.

Todas las fuentes confirman que todos sus hermanos tocaban instrumentos de cuerdas pulsadas, en su mayoría guitarras y posiblemente mandolina o banjo, con las que amenizaban la quinta de recreo del padre. Según relata Emiliano Bravo, Angelito Silva cantaba y tocaba cuecas y tonadas con sus hermanos, y se acompañaba de guitarras rasgueando y tocando con uñeta. Como recuerda Bravo, hasta ese momento en que es invitado a integrarse a *Los Chamacos*, Juan Silva no conocía el requinto.

*[...] se adaptó después al requinto y después le tomo cariño. Imagínese que era tan inteligente que después él fabricaba los requintos. ¡Hacía unas guitarras muy buenas! Tenía el taller aquí en Recoleta*²¹⁰.

Según consta en el Registro Civil de Santiago, Juan Silva contrajo matrimonio con Aurelia del Carmen Caffi Caffi el 2 de agosto de 1955.

Por otra parte la más temprana mención sobre Juan Angelito Silva que entrega Fernando Rossi data de la época en que este último integró el conjunto *Los Chamacos* junto a Emiliano Bravo y “Pepe” González. Los comienzos de *Los Chamacos* fueron en Radio El Mercurio en Santiago en la década del 40. A fines de 1952, se retiran González y Rossi dejando a Emiliano Bravo con el nombre del conjunto, pero integrado ahora por Hernán Rosales y Juan Angelito Silva. Es el propio Fernando Rossi quién explica este cambio de integrantes en el conjunto:

²⁰⁸ RODRÍGUEZ, 2008: 32-33.

²⁰⁹ Entrevista a Emiliano BRAVO realizada en Santiago, 30 enero 2012.

²¹⁰ Entrevista a Emiliano BRAVO.

[...] Nosotros dejamos a Emiliano Bravo en la primera voz de Los Chamacos con “Angelito” Silva y con este niño Hernán Rosales, que tenía una voz preciosa y tocaba muy bien la guitarra como acompañamiento. [...] Quedaron muy bien esos Chamacos, desde ya pegaron más que los anteriores que éramos nosotros²¹¹.

En Chile el surgimiento de dúos y tríos locales, en su mayoría masculinos, que al mismo tiempo que cantaban se acompañaban de guitarras y pequeñas percusiones, es anterior a la primera gira de *Los Panchos* a Chile en octubre de 1951. Sin embargo, y como se señala en la *Historia Social de la Música Popular en Chile*:

*La locura continental despertada por Los Panchos también había influido en la formación de algunos tríos chilenos de boleros, género que se sumaba, con naturalidad, a la práctica de tonadas y valsees a cargo de dúos y tríos locales, conformando un repertorio de fuerte arraigo popular*²¹².

Por lo tanto, debemos considerar que el anuncio publicado por *Radiomanía* en 1948,²¹³ que hace referencia a *Los Chamacos* como un nuevo conjunto que se está ganando un espacio con un repertorio de folklore mexicano, Fernando Rossi lo recuerda “cantando boleros o canciones veracruzanas, porque cantábamos cosas mexicanas nosotros, y teníamos el son guasteco muy bien hechito”²¹⁴. El cambio de integrantes en que se incorpora Angelito Silva al conjunto, nos hace pensar que, aún cuando la primera formación de *Los Chamacos* no alcanzó la popularidad de la siguiente, debe haber incidido lo suficiente como para motivar el interés de muchos jóvenes guitarristas y cantantes para conocer, y eventualmente imitar el repertorio del conjunto. Como señala Rossi: “Grabamos hartos discos, pero no tenían la fuerza ni la trascendencia que tuvieron los otros [Chamacos]”²¹⁵.

²¹¹ Entrevista a Fernando ROSSI realizada en Santiago, 12 diciembre 2010.

²¹² GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 530.

²¹³ Artistas de Cartel en Cooperativa. *Radiomanía*. (62): 24, mayo, 1948.

²¹⁴ Entrevista a Fernando ROSSI.

²¹⁵ Ibid.

Emiliano Bravo por su parte, y contrario a lo expresado por Rossi, señala que al ser informado por Pepe González y Fernando Rossi de abandonar el conjunto, él mismo decide buscar a los nuevos reemplazantes, discrepando del relato de Rossi en cuanto a que la incorporación de Silva y Rosales a *Los Chamacos* fue resultado de un concurso radial, cuando señala:

El resultado en la radio estuvo muy bueno, porque apareció una segunda voz que era maravillosa, que se llama Hernán Rosales, y la tercera voz que era "Angelito", Juan Silva²¹⁶.

4.2 Referencias

El proceso de transición en *Los Chamacos* con el cambio de integrantes, hizo posible que Fernando Rossi compartiera por cerca de seis meses con Angelito Silva:

Era el digitador más rápido que he conocido yo en Chile, y creo que afuera también, [...] ¡era un torbellino! Hacía por ejemplo, el vals N°2 de Chopin a mayor velocidad que los que han grabado el vals de Chopin. Así es que Angelito tocaba pero vertiginoso, era demasiado. ¡Y yo tenía que hacerle segunda [guitarra] a él! Así es que me llevaba corriendo. Era muy bueno, él me sirvió mucho a mí²¹⁷.

Danilo Rodríguez (Antofagasta, 1938), músico requintista y actual acompañante de Palmenia Pizarro, que conoció y trabajó con Angelito Silva como reemplazo de Tito Manríquez en el Dúo Albéniz expresa de esta forma su aprecio por Silva:

Yo lo adoraba a Angelito y también era mi ídolo cuando estaba con Los Chamacos, yo los escuchaba, y yo no me imaginé nunca [que lo conocería y tocaría con él]²¹⁸.

²¹⁶ Entrevista a Fernando ROSSI.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Entrevista a Danilo RODRÍGUEZ realizada en Santiago, 2 abril 2011.

Y su compañero y amigo Emiliano Bravo lo define en los siguientes términos:

*El Juanito fue uno de los grandes guitarristas de Chile*²¹⁹.

Reafirmando las condiciones de Silva en el requinto, destacamos en esta etapa, su introducción para el bolero “Osito de Felpa” del compositor peruano Mario Cavagnaro, que alcanzó gran popularidad en la versión de Los Chamacos en 1953 cuando el trío estaba integrado por Bravo, Rosales y Silva. La introducción del requinto, en manos de Angelito Silva para “Osito de Felpa” es un ejemplo de dominio y virtuosismo, al mismo tiempo que demuestra, por su factura, que el estilo de interpretación del requinto, aunque continuador del estilo de Alfredo Gil con *Los Panchos*, sobretodo en el uso de adornos en doble cuerda, demuestra con sus explosivos ornamentos, las excepcionales condiciones de Silva.

En la *Historia Social de la Música Popular en Chile*, se señala el impacto que tuvieron algunos tríos mexicanos de boleros, que como *Los Panchos*, influyeron además en la interpretación del requinto. Entre estos, *Los Tres Reyes* formado por Hernando Avilés, ex primera voz de *Los Panchos*, junto a los hermanos Raúl y Gilberto Puente, considerado este último un referente en la interpretación del requinto²²⁰, y de quién Rossi dice: “Angelito, era más rápido que ellos”.

La revisión de las fechas en que fueron realizados estos registros sumado a la primera visita de *Los Panchos* a Chile en 1951 nos permiten afirmar que, el impacto de una gran variedad de músicas difundidas por la industria del cine, la radio y el disco tuvieron una incidencia en el modo en que los músicos chilenos aprendieron una gran cantidad de repertorios populares que llegaron con el cine y el disco, mucho antes de la presencia física de los músicos extranjeros que, como *Los Panchos*, pasaron por

²¹⁹ Entrevista a Emiliano BRAVO.

²²⁰ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 530.

Chile. La formación de tríos, al modo de los tríos de boleros, permitió además el cultivo de otros géneros que gradualmente se fueron acomodando a esta formación de tres voces cantantes, guitarras y requinto; entre ellos, el vals peruano.

4.3 Segunda formación de *Los Chamacos*

Para 1954 la popularidad de *Los Chamacos* los encuentra entre los conjuntos sobresalientes de la industria discográfica nacional, como lo revela este anuncio de *La Voz de RCA Víctor*.

Para este mes hemos editado discos de las siguientes luminarias

**Trío Añoranzas*

**Los Chamacos*

**Conjunto Fiesta Linda*

**Esther Martínez*²²¹.

Con posterioridad a su participación en *Los Chamacos*, Angelito Silva es mencionado durante la década de 1960 como músico de sesión, en calidad de director de un conjunto de guitarras:

Lorenzo Valderrama con conjunto de guitarras dir. por Juan Silva - Arpa: Juan Carrasco Odeón MSOD – 3359 (45 RPM Single)

*Río Manso, canción correntina / La deje partir, zamba argentina*²²².

Para ese mismo año, Juan Angelito Silva compartía con Humberto Campos el espacio laboral como músico de sesión en arreglos y dirección de conjuntos de guitarra²²³.

²²¹. Los artistas RCA Víctor favoritos este verano. *La Voz de RCA Víctor*. (66):12, marzo, 1954.

²²² Repertorio Criollo Latinoamericano 45 r. p. m. *Odeón*. mayo, 1963.

4.4 Otros talentos

Además de sus excepcionales condiciones como instrumentista, Angelito Silva es recordado por sus dotes de artesano; principalmente en la construcción de instrumentos musicales, pero que además incluyó trabajos de carpintería y mueblería. Es precisamente esta faceta, su habilidad en el trabajo manual con madera, la que será atendida más adelante aquí a propósito de su participación en la grabación del vals “La Joya del Pacífico” de Acosta en la versión de Lucho Barrios.

La llegada del requinto a Chile, como instrumento asociado fundamentalmente al bolero, está ligada a la repercusión del trío *Los Panchos*. Sin embargo, la presencia del requinto en conjuntos chilenos parece ser anterior a la primera visita este trío mexicano a Chile en 1951.

Para cuando Emiliano Bravo convoca a Rossi y González para integrar *Los Chamacos*, Bravo ya buscaba un primer requinto para el trío, como queda expresado en su visita al taller del constructor Juan Pino Olate en la calle Independencia en Santiago, quién ante el pedido de un requinto para *Los Chamacos*, le responde que ya no le quedan, porque acaba de vender los dos últimos requintos que le quedaban²²⁴.

De esta forma se explican, por insistencia de Bravo, las modificaciones al mástil de una antigua guitarra francesa que tenía Pino Olate, y que sirvió de intento para aproximarse a la sonoridad del requinto. Esta guitarra modificada llamada “Quinto”, será el instrumento con que se grabó el bolero “Contigo en la distancia” por *Los Peregrinos*, tema que será desarrollado en el capítulo dedicado a Fernando Rossi.

²²³ Éxitos Latinoamericanos en 45 r. p. m. Odeón, febrero-marzo, 1963. Y Grandes Novedades Populares Editadas en 78 r. p.m. Odeón, abril, 1963.

²²⁴ Entrevista a Emiliano BRAVO.

En el caso de Angelito Silva diremos que construyó varios requintos y guitarras, siendo lo más importante para nuestro caso, evaluar la llamada “Guitarra Camello” o también “Requinto Camello” o “Camello”, que consistía en disponer de dos mástiles a una misma caja armónica de guitarra, donde cada mástil correspondía a dos instrumentos distintos; una mandolina, con sus características cuerdas metálicas y dobles, y el otro mástil para el requinto, con sus seis cuerdas, cada uno de estos instrumentos en su afinación convencional.²²⁵

El despliegue en el uso de este particular híbrido organológico permitía una ampliación de los recursos tímbricos y sobre todo, la posibilidad de alternarlos en una misma interpretación, que es lo que queremos atender en este trabajo a propósito de “La Joya del Pacífico”.

El uso de la “Guitarra Camello” nos dará pistas también de los diferentes repertorios que Angelito Silva cultivó, así como del modo de interpretación que lo caracterizó. En efecto, la reconstitución fragmentaria sobre la vida de este músico, nos revela a un instrumentista precoz, que a temprana edad acaparó la atención por su innata habilidad. Su inserción en el mundo de la música, si bien es relatado aquí a partir de su ingreso al conjunto *Los Chamacos*, se desarrolló además como músico de sesión, integrando el conjunto de guitarristas de Humberto Campos, y también liderando él mismo, con sus propios arreglos, múltiples trabajos de grabación para varios intérpretes.

²²⁵ Afinación requinto mexicano



Imagen 23

Afinación mandolina



Imagen 24

A lo anterior se agregan trabajos de acompañamiento para insignes cantantes latinoamericanos, como Lorenzo Valderrama, Julio Jaramillo, entre otros. Significativa resulta su participación además como guitarrista en el disco *Cueca Centrina* de *Los Chileneros*, grabado para EMI Odeón en 1967, y que en la presentación a la re-edición de 2007 se señala:

Porque hay muchos más músicos en las grabaciones, según evoca el Baucha. Además del citado Héctor Pavéz, en la cueca centrina tocan los avezados guitarristas Juan Angelito Silva y Santiago Silva Vargas, ni más ni menos que uno de los integrantes del dúo de boleros y valeses peruanos Los Vargas²²⁶.

Esta pertenencia al mundo de la cueca, confirma aquel universo de músicos populares que configuran un panorama de músicas y repertorios territorializados que, al igual que con Humberto Campos, los imbrica en una comunidad urbana específica, que hace posible el desarrollo de géneros musicales particulares, pero que establece lazos profundos “en tanto reúne figuras cuya proveniencia es absolutamente reconocida: La Vega, El Matadero, La Estación y el puerto de Valparaíso²²⁷”. Es esta sensibilidad colectiva lo que revela un campo de pertenencias que hace posible la participación de músicos adscritos a géneros musicales diversos, pero que en la vida, comparten un amplio espacio musical que constituye una verdadera *escena musical urbana*.

Fernando Rossi, nos informa que, como él, Angelito Silva, también vivió en la Población Juan Antonio Ríos, ubicada en la zona Norponiente de Santiago, y que al igual que Campos, comparten un eje urbano en que se cristalizan géneros musicales diversos y mediatizados. Y que los músicos conviven en su mayoría por circuitos y redes en que lo social hace parte de una vida alegre, con sus noches de bohemia y fiesta.

²²⁶ PONCE, David, notas al disco *Los Chileneros. Los Chileneros, La Cueca Centrina* [disco compacto reedición 1967 y 1968] Texto inserto al interior de carátula, EMI Music Chile 505532 2, 2007.

²²⁷ ROJAS, 2009: 69.

No es extraño entonces, que Angelito Silva sea el mismo músico que aportó su guitarra y con ella su talento y creatividad a temas tan diversos como “Osito de Felpa” con *Los Chamacos*, el disco *La Cueca Centrina* de *Los Chilenos* y el vals “La Joya del Pacífico” con Lucho Barrios.

4.5 Dúo Albéniz: Dos guitarras para un nombre

Entre las escasas y fragmentadas fuentes que hemos podido recabar en el intento de aproximarnos a la trayectoria artística de Juan Silva, se agrega la formación del Dúo Albéniz. Este dúo de guitarras formado por Juan Angelito Silva como primera guitarra y Tito Manríquez en segunda guitarra, alcanzó a grabar un disco sencillo de 45 r.p.m. para el sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular) en 1972. Para entonces Silva ya era un músico muy conocido en el ambiente artístico, siempre señalado por sus extraordinarias dotes como instrumentista. Este Dúo aparece mencionado en la revista *Onda* en el primer lugar de ventas del sello, con el tema Sinfonía 40 (de W. A. Mozart)²²⁸. Otra curiosidad más, que se agrega en la vida de Juan Silva. Más detalles del Dúo Albéniz los aporta la propia revista:

ALBENIZ

Dos guitarras para un nombre

Angel Silva y Tito Manríquez, dos guitarristas de vasta trayectoria en nuestro medio, se proponen una tarea importante.

*Popularizar la música selecta*²²⁹.

²²⁸ Ranquin (ex ranking). *Onda*, (46):5, junio, 1973.

²²⁹ Albéniz: Dos guitarras para un nombre. *Musiquero*. (172):52, 1972.



Imagen 25: Dúo Albéniz. De izquierda a derecha: Angelito Silva y Tito Manríquez. Fuente: [El Musiquero](#). (172):52,1972.

Varias cosas resultan interesantes de este titular. Para 1972 Juan Silva ha confirmado su apodo, apareciendo en este artículo como *Angel Silva*, contribuyendo todavía más a confundir el rastro de su trayectoria artística. El nombre del dúo alude también a una figura que mueve a equívocos en cuanto a su relación (o debiéramos escribir no-relación) con la guitarra. En efecto, Isaac Albéniz (España, 1860 - Francia, 1909) nunca compuso música para guitarra, a pesar que en sus creaciones utilizó y recreó habitualmente giros y materiales tomados del repertorio popular español, donde la guitarra está siempre presente. Se trata entonces de una apuesta orientada a cruzar fronteras, donde el nombre (Albéniz) y los propósitos del dúo buscan, al modo de una cruzada inserta en el aparataje mediático y cultural chileno, “acercar al pueblo la

música selecta²³⁰. Antes, el dúo de guitarristas brasileños *Los Indios Tabajaras*, habían encontrado una amplia audiencia y acogida que logró visibilidad mediática en prácticamente toda América incluyendo también en su repertorio música académica o docta. Hacia fines de la década de 1940 y comienzos de 1950, *Los Indios Tabajaras* pasaron una larga temporada en Chile, y no es extraño suponer que su influencia, así como el modo de la puesta en escena de su espectáculo, fuera una motivación más para la posterior creación del Dúo Albéniz²³¹. De hecho, buena parte del repertorio de *Los Indios Tabajaras* formó también parte del Dúo Albéniz, entre los que destacamos la *Danza ritual del fuego* de Manuel de Falla o el *Vals en do sostenido menor* de Chopin²³².

En una entrevista del Dúo Albéniz para *El Musiquero*, se declaran los propósitos que buscan y, de paso, dejan ver la novedad de su propuesta artística en función de una mirada crítica de la industria musical.

Contribuir a la popularización de este tipo de composiciones que generalmente permanecen al margen de la programación de las radios ya sea porque éstas buscan una mayor sintonía programando espacios bailables o populacheros o porque sencillamente las ignoran por la razón que exponíamos anteriormente; su estructura compleja que “aumenta aún más” con la falta de difusión²³³.

²³⁰ Ibid.:53.

²³¹ El guitarrista Lucho Zepeda nos señala que Ricardo Acevedo, otro de los nombres imprescindibles en la historia de la guitarra chilena, cultivó amistad con *Los Indios Tabajaras* en su estadía en Chile, y sabemos también que Humberto Campos los conoció y cultivó algún grado de amistad con ellos, al punto que su hijo Nelson Campos, nos cuenta que en Chile *Los Indios Tabajaras* quisieron integrar a Campos, pero este se habría negado por no estar de acuerdo con la indumentaria indígena que en sus presentaciones ellos usaban. Antes, guitarristas como Agustín Barrios en Paraguay o Rayén Quitral en Chile también apelaron en algún momento al cultivo de una imagen indigenista. María Inés García señala que fue desde Chile que *Los Indios Tabajaras* llegaron, vía Mendoza, a Argentina en 1950. En GARCÍA, 2006: 87.

²³² Hay que consignar que este repertorio “clásico” influyó también en músicos argentinos como Tito Francia, que lo desarrolló musical y técnicamente, sobre todo en el uso de la técnica con uñeta. A diferencia del Dúo Albéniz que tocaba sus instrumentos con dedos.

²³³ El Musiquero. 1972: 53.

Esta primera grabación del Dúo Albéniz incluye la Sinfonía 40 de Mozart (deducimos que el primer movimiento) y la canción “Nathalie” de Gilbert Becaud. La filiación con el sello chileno DICAP aparece como un intento más de establecer puentes entre un repertorio “selecto” junto a músicas populares pero en arreglos en que destaquen una “preocupación por entregar algo de calidad”. De esta forma se confirma la tesis planteada por Canclini, en cuánto a que:

La modernización disminuye el papel de lo culto y popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente “expresión” de sus creadores²³⁴.

Algunas referencias sobre el sello DICAP la encontramos en la revista *Musiquero* en 1971:

[...] Dicap se ha caracterizado por ser una empresa diferente, no pertenece a la Cámara del Disco, y no podemos decir que la motiva la búsqueda de utilidades. Los precios de los discos y los pagos al artista, no permitirían una gran ganancia²³⁵.

Y respecto de la relación en la selección de los proyectos de grabación del sello, así como la apertura a otras propuestas distintas a aquellas de contenido social o de protesta, señala:

²³⁴ GARCÍA CANCLINI, 2008: 39.

²³⁵ DICAP Discoteca del Cantar Popular. *Musiquero*. (141); 1971.

[...] Nuestro movimiento adquirió la fuerza, como que fue aprovechado por otros sectores y empresas para sacar partido económicamente. Estaba de moda la protesta, entonces vamos a vender protesta, pensaban.

[...] Sin embargo este problema se acabó al crearse Dicap, los artistas tuvieron la libertad para elegir ellos el repertorio, y solo ser discutido con los directivos en cuanto a su forma y distribución dentro del disco.

Dicap, da preferencia a la Nueva Canción Chilena, aunque en estos últimos meses se ha abierto a otras corrientes (Blops, Combo Xingú y otros). Sus personeros no aceptan la calificación de Canción Protesta, a los temas que de allí salen²³⁶.

¿Cómo llega el Dúo Albéniz a concretar la realización de su único registro discográfico en el sello DICAP en 1971? ¿De qué forma las ideas que animan a DICAP sintonizan con el mundo de Silva y Manríquez? Dejamos estas inquietudes como nueva evidencia de los puntos de intersección en los diferentes ambientes de la *escena musical* chilena en la década de 1970.

Quedan así expresados estos intentos de descentramiento del recurso de la música docta, tanto en la selección de los repertorios (Chopin, Monti, Brahms, etc.) como en el modo de interpretación a partir de un instrumento que como la guitarra, por definición, masivo y socialmente transversal, en que sus intérpretes quedan muy próximos a la definición de *pasadores*²³⁷ de Gabriel Castillo, con sujetos y modos de ejecución que hacen parte de los desplazamiento y resignificaciones en que estas músicas se encuentran y conviven.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Para la antropología histórica americanista, dice Gabriel Castillo, el pasador “designa al sujeto capaz de transitar de un modelo cultural a otro, convirtiéndose en un agente privilegiado de transmigración simbólica de sistemas sociales de sentido.” En CASTILLO FADIC, Gabriel. Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica. Santiago, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003: 39.

En la misma entrevista al dúo se señala:

Angel Silva y Tito Manríquez crecieron y se formaron en el ambiente “guitarrero” chileno, acompañando con su instrumento grabaciones de otros artistas o formado parte de conjuntos. Ambos son autodidactas. No fueron al Conservatorio. Existían muchos complejos en aquella época en que ellos decidieron seguir el camino musical²³⁸.

Esta condición de músico “guitarrero”, revela la condición en que los músicos populares observan los repertorios doctos y los procesos que ponen en marcha para apropiarse de estos con nuevas lecturas y puestas en escena. Las expectativas de nuevos proyectos discográficos contemplaba en lo inmediato, la grabación de un disco de larga duración “que incluiría obras de música selecta tales como la Danza N°5 de Brahms y el Vals N°2 de Chopin y temas seleccionados de autores populares²³⁹”.

El artículo de *El Musiquero* termina expresando que “esperemos que pongan el mismo cuidado y honradez profesional que se puede captar en su primer single²⁴⁰” Lamentablemente, el golpe de Estado en Chile en 1973 impidió que este disco larga duración llegara a realizarse. Por otra parte, y aunque como dúo solo se consigna una presentación en Tacna, en Chile, recorrieron desde Arica hasta Concepción, alcanzando una muy buena recepción.

El Dúo Albéniz ha sido premiado con calurosos aplausos y sus actuaciones siempre se prolongan más de lo normal, ya que el público solicita a lo menos una repetición en cada una de sus presentaciones²⁴¹.

²³⁸ *Musiquero*, 1972:53.

²³⁹ *Ibid.*:53.

²⁴⁰ *Loc. Cit.*

²⁴¹ *Loc. Cit.*

Así, con el golpe de Estado y la instauración del *toque de queda*, también calló la vida nocturna que animaba la actividad artística de la ciudad. Desconocemos los detalles en que el Dúo Albéniz dejó sus actividades. Solo sabemos que se presentaron en la inauguración de la televisión en Tacna, Perú. Y que por un breve tiempo, Danilo Rodríguez integró el dúo junto a Angelito Silva en reemplazo de Tito Manríquez.

4.6 Trabajos y viajes: Chile y España

Más tarde encontramos a Angelito Silva como músico estable en el local “La Paila” en Santiago, ubicado en la intersección de las calles Macul y Las Encinas, donde se presentaba en solitario, y donde además actuaban Hernán Gallardo Pavéz²⁴² en piano acompañando a Armando Zúñiga en canto.

Durante los años 80, Angelito Silva viajó al menos en una oportunidad a España antes de que fuera invitado a Madrid por Tito Godoy para integrar el conjunto *Los Tres de América*. El músico chileno Sergio Solar, que para entonces residía en España, aporta la siguiente información sobre los últimos años de Angelito Silva:

Sobre Angelito Silva [...] puedo decir que lo conocí por intermedio de Helvecio Acuña, el año 1954, cuando estuve viviendo durante un año en Santiago. Él tocaba en muchas grabaciones y era conocido por la gran velocidad de sus dedos. Cuando yo me fui a Argentina en 1955, lo perdí de vista pero escuché muchos discos donde tocaba. No lo volví a ver hasta 1980 cuando otro compatriota nuestro: Tito Godoy y su esposa Gloria, le escribieron a Chile para que se fuera a España a integrar el trío “Los Tres de América” cosa que él aceptó y viajó a Madrid ese mismo año. Después de varios meses llegaron a Fuengirola, en Andalucía, donde tenía su residencia fija el matrimonio antedicho. Siguieron trabajando juntos hasta el año 1983, fecha en que Angelito se fue a vivir con una mujer llamada Luchy, quién había enviudado hacía un par de años.

²⁴² Pianista y compositor chileno, oriundo de Coquimbo. Se le conoce por su composición “Un año más”, que, como cumbia, popularizaron los conjuntos chilenos *Los Viking 5* y *La Sonora Palacios*.

Esta señora había tenido un conjunto con su difunto marido y seguía cantando sola hasta que enamoró al Angelito y lo llevó a cantar con ella. Además le puso un taller en donde podía arreglar y fabricar guitarras. Angelito tenía mucha destreza y habilidad para trabajos manuales pero no tenía constancia ni organización, por eso el taller no anduvo muy bien pero en la parte artística hizo muchas actuaciones y la gente lo iba a escuchar porque realmente tocaba muy bien. En esos años habíamos cinco chilenos que tocábamos guitarra en La Costa del Sol. Angelito, Tito Godoy, Alfredo Díaz, Mauricio Ibáñez y yo, y muchas veces tocábamos juntos [...]. En lo que respecta al Angelito la cosa siguió igual hasta que enfermó de un linfoma y no fue al médico hasta que estaba tan grave que no fue posible salvarle la vida y murió en el Hospital de La Cruz Roja de Málaga, donde yo lo asistí prácticamente hasta sus últimos momentos. [...] Fue enterrado en el cementerio de Málaga y todas sus guitarras quedaron en casa de Tito Godoy, quién falleció también de la misma enfermedad, un año más tarde. Al final quién quedó con su famoso requinto camello y un guitarrón cuyano hechos por el Angelito, fue Mauricio Ibáñez quién se los compró antes de su muerte²⁴³.



Imagen 26: Los Tres de América. De izquierda a derecha, los chilenos Tito Godoy, Angelito Silva y la cantante argentina Gloria Peralta. Fuente: Archivo fotográfico de Sergio Solar.

²⁴³ Sergio Solar: Sobre Angelito [en línea] en sergiosolaru@hotmail.com [consulta: 31 marzo 2011].

De este modo hemos intentado reconstruir la vida y trayectoria artística de Juan Angelito Silva, participando así de los detalles fragmentarios que revelan, como en el caso de Silva, la vida de los músicos populares, atravesando con ellos ese espacio de actividad, relaciones y músicas que enriquecieron sus vidas. Entendiendo con ello que se trata de reconocer en el músico, como artista y sujeto social, las condiciones que hicieron posible su labor; demostrando así que su aporte resultó, en buena medida, decisivo en el modo en que la memoria colectiva atesoró su, muchas veces, invisible participación.

4.7 Víctor Acosta: “La Joya del Pacífico”

Compuesto en 1941 por Víctor Acosta (Vallenar, 1896 - Santiago, 1966) como vals chileno²⁴⁴, fue grabado por su autor para ODEON en 1941 con acompañamiento de la Orquesta Típica dirigida por Angel Capriolo. En 1942 Acosta realizó una segunda grabación esta vez acompañado por su guitarra y un acordeón²⁴⁵. Debemos consignar que según lo expone Eugenio Rodríguez en su libro, si bien hay razones fundadas para sostener que en la composición de “La Joya del Pacífico” participó además Lázaro Salgado, sin embargo “La Joya del Pacífico” finalmente fue inscrita por Acosta.

Por su parte, Víctor Acosta fue un prolífico autor e intérprete de música folclórica, con una activa vida artística. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran: “Iquique jamás te olvidaré”, “El Rodeo” y “La Joya del Pacífico” entre muchas otras. Para 1944 la revista *Ecran* lo sitúa en el quinto lugar de los compositores más vendidos, junto a Fernando Lecaros, Armando Carrera, Nicanor Molinare, Donato Román Heitmann y Luis Aguirre Pinto²⁴⁶.

²⁴⁴ Desconocemos las particularidades del Vals Chileno, más aún cuando el primer registro que se conoce de este vals fue acompañado por una Orquesta Típica.

²⁴⁵ RODRÍGUEZ, 2008: 123-124.

²⁴⁶ Ecran, Octubre, 1944. Citado por GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 268.

4.7.1 Otras versiones

El proceso de transformación de “La Joya del Pacífico” a vals peruano debió haber ocurrido entre 1948 y 1949 y se le atribuye al empresario peruano Carlos Reyes Orúe avecindado en Santiago desde 1947 quién además habría realizado modificaciones al texto, aunque sin llegar a grabarla²⁴⁷. La primera grabación de “La Joya del Pacífico”, después de los registros de Acosta, es del cantante peruano Eduardo “Zambo” Salas, editada por PHILIPS en 1960 aproximadamente.

El “Zambo” Salas había llegado a Chile antes del Golpe de Estado de 1973 y llegó a tener un bar llamado “La Bomba” en la Plaza Echaurren en Valparaíso. Como consecuencia del Golpe de Estado, regresó a Lima hasta que fue invitado a integrar el conjunto *Los Mensajeros del Perú* en reemplazo de su primera voz Luis Abanto Morales, con ese conjunto realizaron varias presentaciones en diversas radios de Santiago.

Para su grabación de “La Joya del Pacífico”, el “Zambo” Salas contó con la participación en los arreglos e interpretación en guitarra de Alfonso Chacón. Por su parte, Chacón es sin duda uno de los guitarristas destacados en el ambiente musical de los años 50 y 60. Es especialmente recordado por su afinidad con el vals peruano, como se evidencia en la versión para el registro de Salas, pero además y al igual que Angelito Silva, porque fue parte del equipo de guitarristas de Humberto Campos para diversas sesiones de grabación. Como queda demostrado en este anuncio de 1961:

EXITOS PERUANOS 45 r.p.m.

Pepe Frías acomp. de Campos - Chacón – Quiróz

*Alma mía / Amor, dónde estás valeses peruanos*²⁴⁸.

²⁴⁷ RODRÍGUEZ, 2008: 53-60.

²⁴⁸ Éxitos Peruanos 45 r.p.m. Qdeón, septiembre, 1961.

A estas grabaciones debemos agregar su participación en el disco *Canciones de Huasos y Gauchos* de Lucho Gatica, disco que fue acompañado por un conjunto de guitarristas, donde también participó Angelito Silva, dirigidos por Humberto Campos, así como grabaciones individuales, entre las que destacamos *El mundo en mi guitarra* para RCA Víctor y que en su presentación señala:

*Lo difícil es encontrar el o los virtuosos que posean la rara cualidad de otorgar a cada tema el acento de su país de origen; enmarcar la melodía en el ritmo exacto, de tal manera que si se escucha un tango, un samba brasileiro, un vals peruano, un fado o un paso doble de la Madre Patria se escuche con deleite por su sabroso criollismo*²⁴⁹.

Hacemos especial mención de Alfonso Chacón, por tratarse de una figura relevante en la guitarra popular, y que bien pudo haber sido un caso de estudio, de entre muchos otros, para esta tesis²⁵⁰ y cuya trayectoria está presente en el trabajo colaborativo de los músicos aquí reseñados. Esta particular facultad de los guitarristas populares por asimilar diversos estilos de ejecución de diferentes músicas de América, viene a constituirse en un rasgo común a las trayectorias musicales en Chile.

Para el caso de “La Joya del Pacífico”, diremos que, como señala Rodríguez, fue el propio Eduardo “Zambo” Salas quién obsequió a su amigo Lucho Barrios el disco con su versión, y como reconocería el propio Barrios, el disco permaneció guardado por varios años hasta que la escuchó en vivo en un local de Valparaíso²⁵¹.

Otra versión que recoge Rodríguez en su libro, es la de Jorge Farías apodado “El ruiseñor de los cerros porteños”. En la versión de Farías, también en estilo de vals

²⁴⁹ LOS HERMANOS CHACÓN. *El mundo en mi guitarra: Los Hermanos Chacón* [disco de vinilo] RCA Víctor.

²⁵⁰ Alfonso Chacón salió de Chile en la década de 1970 y residía en Chicago (Estados Unidos) donde impartía clases en su academia dedicada a la enseñanza de la guitarra popular latinoamericana. Falleció en Estados Unidos en diciembre de 2011 mientras preparábamos este trabajo.

²⁵¹ RODRÍGUEZ, 2008: 30-31.

peruano, se acompaña de las guitarras del conjunto Los Diamantes del Sol²⁵² que dirigió Leonel Meza, a quién apodaban “El Huaso Meza”. Es precisamente el propio Jorge Farías quién aparece cantando en un bar de Valparaíso “La Joya del Pacífico” acompañado de un conjunto de guitarristas para la película “Valparaíso mi amor” (1969) de Aldo Francia con música del compositor chileno Gustavo Becerra Schmidt. En ésta película el tema de Acosta es utilizado total y parcialmente por Becerra, y sus motivos sirven además de música incidental. En la misma película se utilizan además diversas canciones populares, entre ellas, curiosamente algunas interpretadas por Lucho Barrios, quién el mismo año y junto a Angelito Silva grabará su propia versión de “La Joya del Pacífico”. La versión de Farías, aún cuando ya ha incorporado el ritmo de vals peruano, conserva todavía giros melódicos que estaban presentes en los registros del propio Víctor Acosta, coincidiendo así con la línea melódica utilizada por Becerra para su orquestación.

Para la versión de guitarra de Alfonso Chacón que acompaña al *Zambo* Salas, y contrastada con la versión de Angelito Silva para Lucho Barrios, debemos precisar que Chacón se aproxima al toque criollo de la guitarra peruana, más cerca de una introducción al canto que como frase musical en el caso de Silva, y con uso de efectos de ataque y *vibrato* más frecuentes en los estilos de guitarristas peruanos, particularmente el de Oscar Avilés, a quién Chacón admiraba y al parecer conoció en persona. En la versión de Barrios, Angelito Silva construye una introducción al modo de una frase musical, es decir, con preeminencia discursiva y recurrencia motívica, lo que resulta en una introducción al modo de una frase con autonomía propia. En este sentido, la introducción de *Los Diamantes del Sol* que acompaña la versión de Farías tiene elementos que coinciden con la de Angelito Silva, en cuanto a trabajo colectivo y sencillez, sin embargo, la versión de *Los Diamantes del Sol* adolece del virtuosismo en el *remate* y carácter de Silva.

²⁵² GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 533-534.

Según lo señala Emiliano Bravo, en la sesión de grabación de “La Joya del Pacífico” habrían participado *Los Chamacos* acompañando a Lucho Barrios. Sin embargo *Los Chamacos* no aparecen mencionados en el disco de 45 r.p.m. editado por EMI Odeón por el contrato de exclusividad de *Los Chamacos* con RCA Víctor. De manera que, estando el trío completo o parcialmente, solo participaron como músicos de sesión. Pero en la entrevista a Lucho Barrios incluida en *La Joya del Pacífico, el himno que se baila* se señala que fueron los hermanos Silva quienes habrían participado como músicos acompañantes para este registro de Barrios, nombrando además de Angelito Silva a su hermano Arnaldo²⁵³. Respecto de la autoría del arreglo y la introducción, sabemos, por compañeros de Angelito Silva, que siendo una introducción, en apariencia fácil, Silva se reservó la escala final como una audacia que pocos podrían tocar en la velocidad que fue grabada. Esto adquiere fundamento al advertir que muchos guitarristas populares conocen de las dificultades en el *remate* de la introducción, y si agregamos que está tocada con cuerdas pulsadas (sin uñeta) resulta un pasaje de evidente dificultad²⁵⁴. Esto queda confirmado además porque, en la grabación, es solo el requinto tocado por Angelito Silva el único que interpreta la escala descendente, sumándose de nuevo la mandolina solo en el arpeggio final.

La mandolina por otro lado merece un comentario aparte. Parece haber coincidencia entre los músicos que conocieron a Angelito Silva, de la presencia de la “guitarra camello” de Silva en el día de la grabación de “La Joya del Pacífico”. Esto resulta de interés para saber por una parte: ¿quién toca la mandolina en la grabación? Y en el caso de que haya tocado el propio Angelito Silva, podemos suponer que el trabajo de grabación, hacía posible ahora el doblaje, en tiempo diferido, para agregar otro instrumento a la grabación, actuando de esta forma bajo la modalidad de *high fidelity*

²⁵³ RODRÍGUEZ, 2008: 32-33.

²⁵⁴ En la versión instrumental de “La Joya del Pacífico” grabada por el Cuarteto de Guitarras de Valparaíso *Diapasón Porteño*, Juan Hernández declara que como homenaje a la composición pero también al arreglo de Angelito Silva a este vals, utilizaron la misma introducción pero a una velocidad menor, en atención precisamente a su dificultad, pero también al carácter que ellos le imprimieron a su versión. En *Diapasón Porteño. Diapasón Porteño Cuarteto de Guitarras de Valparaíso*. [disco compacto]. Sello Rosa de los Vientos, Universidad de Valparaíso, 2002.

desarrollada por Turino. Esto porque aún cuando las técnicas de corte y ensamblaje de cintas de grabación contribuyen a disponer de mayores recursos de edición, lo mismo que con la grabación por pistas o canales, en el caso de la sesión de grabación de “La Joya del Pacífico” ninguno de estos recursos evidencia el encubrimiento de algo que no sea el propio virtuosismo que distingue a Angelito Silva, y que como en este caso, permitió la creación y ejecución del arreglo que acompaña el vals de Acosta. El propio Emiliano Bravo recuerda que ese día, Lucho Barrios estaba particularmente delicado de su voz, y debió repetir muchas veces las notas finales del canto.

Por último, citamos fragmentos del correo electrónico que nos enviara Vicente Raúl Huamanchumo Reyes, *Chalo Reyes*, quién por más de dos décadas y junto a Santiago Caballero, *Cato Caballero*, fueron los guitarristas de Lucho Barrios²⁵⁵.

En el año 60 celebramos las fiestas patrias chilenas actuando en un local que había en Arica, El Rosedal. Regresamos al Perú actuando en provincias. Ese año el señor Ernesto Soto Liccio [sic] nos contrató para actuar con su compañía “Picaresque” por todo el norte de Chile, donde ya teníamos popularidad, hasta el año 61. Aprovechamos para grabar en Odeón chilena el primer disco con Lucho Barrios en Santiago, con las guitarras de Cato Caballero y Chalo Reyes. Ahí conocí al maestro Humberto Campos, gran guitarrista chileno (folclórico) y también al maestro Angelito Silva. [...] El 69 Lucho Barrios estuvo en Santiago donde graba “La Joya del Pacífico” y me dijo que había tocado Angelito Silva, no sé quiénes son los demás integrantes del conjunto. Volvimos a Santiago en el 70 y ya “La Joya del Pacífico” era un éxito obligatorio en nuestras presentaciones. Al preguntar yo entonces por Angelito Silva me dijeron que había muerto pero no sabían dónde, cómo y cuándo.

Seguí con mi acompañamiento hasta el 84, donde hicimos una temporada en la televisión chilena y algunas provincias [...], y luego hacia Australia, Escandinavia y Europa donde había que cantar para la colonia chilena de esos países, y donde se cantaba por lo menos 2 veces en cada show porque es un himno para los chilenos²⁵⁶.

²⁵⁵ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 540-541.

²⁵⁶ Vicente Raúl Huamanchumo Reyes: Re. Saludos y Consultas [en línea] en chaloreyes8@Hotmail.com

4.7.2 Angelito Silva: Introducción a “La Joya del Pacífico” para la versión de Lucho Barrios grabada en Chile en 1969.

La Joya del Pacífico

Score Introducción Víctor Acosta
Juan "Angelito" Silva

The image displays a musical score for the introduction of 'La Joya del Pacífico'. It is arranged for three instruments: Mandolin (Mán.), Requinto (Req.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the Mandolin and Requinto playing a melodic line, while the Guitar provides a rhythmic accompaniment with chords. The second system (measures 5-8) continues the melodic development, with the Mandolin and Requinto playing more intricate patterns and the Guitar maintaining its accompaniment. The third system (measures 9-12) features a more complex melodic line for the Mandolin and Requinto, with the Guitar continuing its accompaniment. The score includes various musical notations such as treble clefs, a 3/4 time signature, and various note values and rests.

4.7.3 Análisis de la introducción

Los instrumentos que se escuchan en la grabación son: Mandolina, requinto, guitarra y contrabajo.

La presencia de las sonoridades de mandolina y requinto remiten al mundo de las estudiantinas, que en buena parte de América del Sur incorporaron también diversas músicas populares. Por otra parte debemos consignar que el requinto, que hizo parte de la conformación del trío de boleros, tuvo además un rol destacado en el acompañamiento de destacados cantantes durante la segunda mitad del siglo XX, como lo demuestra la participación de músicos como Rosalino Quintero con el popular cantante ecuatoriano Julio Jaramillo, o el propio Lucho Barrios que en sus anuncios en los años de 1960 es mencionado junto a los requintistas Raúl Reyes, Carlos Montalvo²⁵⁷, Raúl Vásquez²⁵⁸.

Para el caso de la mandolina, y en razón de lo inusual de su presencia en repertorios populares mediatizados, diremos que su uso ha estado presente, junto al banjo, desde hace mucho en la práctica musical asociada a iglesias evangélicas en Chile, entre

²⁵⁷ Novedades Latinoamericanas, Odeón, abril, 1961.

²⁵⁸ Música Peruana 45 r. p. m., Odeón, julio, 1961.

ellas, particularmente Bautista y Pentecostal²⁵⁹. Y como señalan algunos de los músicos entrevistados para este trabajo²⁶⁰, sus comienzos en la música fueron motivados por la vida musical cristiana, y en el uso de instrumentos de cuerdas pulsadas con púa o uñeta²⁶¹.

En la introducción de Angelito Silva a “La Joya del Pacífico” su escritura homofónica se presenta con líneas melódicas y armónicas aparentemente sencillas. Su brillo está en el modo en que se interpreta. Así, al uso de ornamentos muy frecuentes en la guitarra criolla peruana se agregan procedimientos que vienen a reafirmar la predilección de Silva por evidenciar sus condiciones técnicas. Como queda demostrado en la disminución rítmica por tresillos:



Nos referimos a la escala final que sirve de *remate* a la introducción, y que solo interpreta el requinto. Esta escala cromática, es para los guitarristas populares una señal individual de Silva, y para algunos, fue creada expresamente para dificultar su posterior imitación. Sobre todo por la velocidad y el decidido modo pulsado con que fue ejecutada en la grabación.



²⁵⁹ GUERRA, Cristián. La música en el movimiento pentecostal de Chile (1909 – 1936): el aporte de Willis Collins Hoover y de Genaro Ríos Campos. [en línea] 2008:3. www.sendas.cl [consulta: 09 abril 2012].

²⁶⁰ Luis Zepeda y Ricardo Acevedo.

²⁶¹ Entrevistas a Luis ZEPEDA, realizada en Viña del Mar, 4 junio 2011 y Ricardo ACEVEDO, realizada en Viña del Mar, 14 marzo 2012.

4.8 Angelito Silva: Introducción a “Osito de felpa” de Mario Cavagnaro en la versión del trío *Los Chamacos*

Osito de Felpa
Bolero
Introducción

Mario Cavagnaro
Juan "Angelito" Silva
Transcripción: Mauricio Valdebenito

The musical score is presented in four systems, each with two staves. The top staff of each system is for the Requinto (labeled 'Requinto', 'Req.', or 'Req.'), and the bottom staff is for Guitarra 2 (labeled 'Guitarra 2', 'Gtr. 2', or 'Gtr. 2'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The first system starts with a 6-measure rest for the Requinto. The second system starts with a 3-measure rest. The third system starts with a 5-measure rest. The fourth system starts with a 7-measure rest. The score concludes with a double bar line.

Distinto es el caso de la introducción de Silva para el bolero “Osito de Felpa” en la versión de *Los Chamacos*. La línea del requinto, dibuja procedimientos ornamentales que la notación musical no alcanza a registrar, dejando en evidencia por una parte, las condiciones interpretativas y técnicas de Silva, y su sensibilidad musical para crear desde la práctica, un fragmento lleno de imaginación y fantasía.

CAPITULO 5

TOCAR, SENTIR Y CANTAR: EL BOLERO DE FERNANDO ROSSI

La presencia de Fernando Rossi en la música popular chilena está fuertemente ligada al bolero. Aunque su trayectoria artística lo ubica como fundador e integrante de varios conjuntos que cultivaron una diversidad de géneros musicales que entre los años 50 y 60 alcanzaron gran popularidad no solo en Chile sino que también en Sudamérica, su labor musical se desarrolló también como músico de sesión, requerido por los sellos grabadores para colaborar como arreglador e intérprete para registros de canciones de gran popularidad.

Con una vasta trayectoria artística, que incluye el acompañamiento de solistas de primera línea en la música popular chilena y la creación de arreglos para canciones que alcanzaron un resonante éxito, del que dan cuenta sus giras, grabaciones, viajes, Fernando Rossi a sus 78 años aún está activo como integrante del trío *Los Forasteros* donde es segunda guitarra y segunda voz, y que junto a Mario Zapata como primera voz, Baudilio Calderón como primer requinto y tercera voz, realizan presentaciones y amenizan, como número musical, en el tradicional restaurant El Hoyo ubicado en el barrio de Estación Central en Santiago²⁶².

²⁶² Mientras se realizaba este trabajo, Mario Zapata fue seleccionado para competir en el programa *Mi nombre es* de Canal 13 imitando a Mercedes Sosa, llegando a ser finalista. Como resultado de esto,

Conocedor de muchos países en el continente sudamericano, con una vasta cultura y de trato afable es muy querido por todos quienes lo conocen. Fernando Rossi es un artista que acumula una singular experiencia artística, protagonista de un periodo particularmente dinámico en la industria cultural chilena que atesora una experiencia, y memoria histórica de un tiempo particularmente fecundo y de profundas transformaciones. Es también un caso singular en el medio artístico, entre otras razones por su sensibilidad artística del que dan cuenta, además de su desarrollo musical, su afición por la pintura, el dibujo y la escritura, esta última que explica la redacción de su *Anecdotario de un artista pobre, no de un pobre artista* y donde repasa con imaginación y fluidez aspectos de su vida artística y familiar.

5.1 Infancia

Carlos Héctor Fernando Rossi Salas nació en Santiago, en el barrio Recoleta el 2 de Octubre de 1932, su madre Carlota Salas Riveros trabajó como sastre y modista destacada en Santiago. Su padre, Alfonso Rossi Piazza hizo carrera militar y jubiló con el grado de Coronel. Ambos, Carlota con un matrimonio previo y Alfonso con dos, aportaron con sus respectivas descendencias para esta nueva familia en que nacieron Fernando y Alfonso Rossi Salas.

Su infancia la recuerda Fernando Rossi como feliz y con un muy buen pasar económico, fruto del trabajo de sus padres:

Mi niñez fue muy holgada y placentera, [...] en la casa de Santa Victoria siempre estaban viviendo con nosotros, por lo menos unos 5 tíos, todos con su prole completa. Nos sentábamos

Zapata ha dejado el trío, y ahora Fernando Rossi y Baudilio Calderón continúan cantando en el restaurante El Hoyo, con la colaboración de un viejo conocido apodado “Ché” Tanguito.

a la mesa y en distintos turnos, por lo menos unas 40 personas entre adultos y niños. En esos años, se servía de almuerzo o comida 4 platos de fondo, más la entrada y el postre²⁶³.

Cuando su padre falleció, tras una larga enfermedad que mermó considerablemente la economía familiar, se trasladaron a vivir a la población Juan Antonio Ríos en Santiago.

Su educación formal transcurrió normalmente, primero en la Ex Escuela N°3 República Oriental del Uruguay ubicada en la calle Carmen, luego en el Escuela Industrial de San Miguel donde aprendió mueblería, ingresando posteriormente a la Universidad de Chile en la carrera de *Afichismo*, lo que hoy sería Publicidad.

Por la época en que Rossi cursaba sus estudios en la universidad, comenzó su actividad musical y como él mismo relata: “me faltaron 3 meses para recibirme y obtener mi cartón profesional, pero me subí a un escenario y no me bajé nunca más”²⁶⁴.

El relato de Fernando Rossi sobre sus comienzos en la música se remontan a su infancia, cuando descubrió por curiosidad una guitarra que tenía su hermano materno Hernán Salas, integrante del *Trío Guadalajara* que cultivaba diversos géneros de música mexicana. Sus primeros pasos en la música tienen que ver precisamente con sus exploraciones en una guitarra sin todas sus cuerdas, y que le obligaba a reproducir melodías haciendo saltar, “como una pulga coja”, un dedo de la mano izquierda por todo el diapasón del instrumento. Cuando su hermano advirtió estas primeras incursiones, prometió regalarle el encordado completo de la guitarra para que pudiera ampliar su curiosidad con la guitarra; al mismo tiempo, le entregó las primeras y muy básicas nociones para poder tocar algunos pocos acordes. Como su hermano partiría de gira junto al trío, Fernando Rossi, según el mismo relata, pudo comprender, como una revelación, las implicancias de los acordes que su hermano le había

²⁶³ ROSSI, Fernando. Anecdótico de un artista pobre, no de un pobre artista. [mecanografiado]. Santiago, 2000. 42p.

²⁶⁴ *Ibid.*: 7.

enseñado, al punto de descubrir las funciones armónicas que subyacían a los pocos acordes que había aprendido. Al regresar su hermano del viaje, cuenta la impresión que le causó al constatar que en ese poco tiempo, pudo ampliar su repertorio de acordes a partir de la transposición de las relaciones de intervalos²⁶⁵.

Este relato esconde una particular sensibilidad musical que en el tiempo ha caracterizado el devenir musical de Rossi. La justeza de su relato deja ver una relación con los sonidos que cobra especial coherencia con su trayectoria, del que este trabajo pretende dar cuenta a partir del relato, transcripción y análisis de algunas de las introducciones que Rossi compuso como parte de los arreglos para el cantante Lucho Gatica en sus grabaciones de los primeros años de 1950, cuando integraba el recién formado trío *Los Peregrinos*.

5.2 *Los Chamacos*

*Casi tenía 17 años cuando integré Los Chamacos, yo era el menor del grupo, Pepe tenía 19 y el más viejo era Emiliano con 21 años*²⁶⁶.

El trío *Los Chamacos* integrado a fines de la década de 1940 por Emiliano Bravo, primera voz, Pepe González, segunda voz y Fernando Rossi, tercera voz y requinto, tuvo con anterioridad una versión infantil llamada *Los Chamaquitos*, que se caracterizaba por el repertorio mexicano y que integraban Emiliano Bravo y Pepe González. *Los Chamacos*, son la continuación de este conjunto infantil²⁶⁷.

Sus comienzos fueron en radio El Mercurio, donde luego de audicionar para su director Joaquín Amichatis y “después de escucharnos detenidamente”, según

²⁶⁵ Entrevista a Fernando ROSSI.

²⁶⁶ ROSSI, 2000: 7.

²⁶⁷ Antes, Emiliano Bravo había comenzado una carrera como cantante radial en programas infantiles, lo que motivó que fuera apodado “El Mexicanito” por su identificación con ese repertorio. De esos años, como cantante infantil, Bravo recuerda haber sido acompañado por los guitarristas estables de las radios; entre ellos Humberto Campos.

recuerda Rossi, fueron contratados por seis meses en un espacio estelar que se transmitía a las 21:00 horas los días martes, jueves y sábados.

Ensayábamos todos los días en la radio desde las 3 de la tarde hasta las 9 de la noche. Estábamos afiatadísimos. Nuestro repertorio al principio estaba intercalado con canciones mexicanas, algunas guarachas, sones y algunos boleros, ya que estaba entrando la influencia de estos últimos, dado el éxito de un grupo mexicano que se estaba dando a conocer en Sudamérica, Los Panchos²⁶⁸.



Imagen 27: *Los Chamacos* de izquierda a derecha Fernando Rossi (primera guitarra), Pepe González (segunda voz y segunda guitarra) y Emiliano Bravo (primera voz) en 1951. Fuente: Nuestros Tríos [en línea]

<http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/09/los-trios-en-chile-los-chamacos-y-los.html> (consulta: 24 Agosto 2011]

Nótese una vez más la disposición inversa en función de los roles vocales e instrumentales en el trío de boleros detallada en las páginas 89 y 90 del Capítulo 2.

Las consecuencias de este primer contrato permitió al conjunto llegar a un público masivo, lo que se traducía en diversas manifestaciones de aprobación como cartas escritas a la radio y otras ofertas de trabajo. Por otra parte, el repertorio se inclinaba cada vez más hacia el bolero. Como el contrato con radio El Mercurio significaba la exclusividad del conjunto en la escena radial, aceptaron contrato en la quinta de recreo

²⁶⁸ Entrevista a Fernando ROSSI.

“La Higuera”, ubicada en el paradero 17 de la Gran Avenida, con presentaciones los días viernes, sábados y domingos, y que contemplaba dos actuaciones diarias.

[...] surgieron montones de compromisos y no había sábado en que no actuáramos en alguna fiesta de matrimonio, por supuesto, que muy bien pagados²⁶⁹.

La recepción de *Los Chamacos*, a partir de sus presentaciones en radio El Mercurio así como su progresiva identificación con el bolero, queda expresada en este anuncio de 1948:

Se notan voces nuevas en la programación de Cooperativa Vitalicia. Entre ellas destacan las voces de Los Chamacos, intérpretes del folklore mexicano que actúan los miércoles y viernes, a las 20 horas y los sábados a las 20:30 horas. Estos nuevos cantantes acaparan la atención por la justeza de sus interpretaciones mexicanas y tropicales²⁷⁰.

Debemos consignar que por esos años, muchos ritmos y estilos, entre ellos el bolero, quedaban incorporados a la *música tropical* y de esta forma el conjunto fue progresivamente ampliando su repertorio.

Con una alta demanda, *Los Chamacos* comenzaron a presentarse en diversos locales de Santiago, sobretodo en quintas de recreo, entre estas; “La Higuera” en el [paradero] 17 y “El Rosedal” en el 18 nos hacían correr de un lado a otro como locos²⁷¹. Es así como, en los pocos días en que no tenían compromisos comenzaron a presentarse en diferentes quintas de recreo, como “Quinta Chile”, “La Carroza”, “Quinta Gardel” y muchas otras. A lo anterior se suma la grabación para RCA Víctor de dos temas que alcanzaron bastante popularidad y que incluían el bolero “Marta” y el

²⁶⁹ Loc. Cit.

²⁷⁰ Artistas de Cartel en Cooperativa. *Radiomanía*. (62): 24, mayo, 1948.

²⁷¹ ROSSI, 2000:7.

tema “My foolish heart” de Young y Washington popularizado por Gordon Yenkis, que en su versión en castellano se tradujo como “Corazón loco”²⁷².

Comenzaba así una vida dedicada a la música, y que en su dimensión mediatizada ubicará a Fernando Rossi en una carrera artística repleta de viajes y experiencias.

Cansados del ajetreo que suponía una actividad artística corriendo de un lado a otro, decidieron salir de Santiago, y para esto se enrolaron como número artístico en la programación del circo Las Águilas Humanas, que se preparaba para salir en gira por el norte del país. En una época en que la demanda por música en vivo era inmensamente valorada y requerida, también el circo contemplaba una opción laboral en el ámbito artístico²⁷³. Las consecuencias de este viaje, y las características del trabajo en el circo dan señales de la vida de los músicos populares en esos años.

*Hicimos pueblo por pueblo y ciudad por ciudad por todo el norte chileno hasta llegar a Lima. Nos hicimos muy amigos de los tonys, jamás se juntaron un grupo de payasos más inteligentes, más cultos, divertidos y artísticamente diversos que ellos: El tony “Caluga”, don Abraham, “Coligüe”, don Héctor y “Chicharra”, don Juan, era el más amigo mío...*²⁷⁴

Durante la gira, las funciones del circo alternaban números musicales con los habituales números circenses: trapecio, malabarismo, payasos y todo cuanto hace parte de ese peculiar mundo artístico. Según lo relata Fernando Rossi, ellos actuaban después del número de “La Mona Chita” y a pesar del contraste, el trío melódico encontraba amplia aceptación. En Lima, prolongaron su estadía contratados por un club nocturno, y una vez cumplidos los compromisos regresaron a Chile, esta vez por mar, a bordo del *Antoniotto Usodimare*.

²⁷² Esta versión se realizó por petición de F. Rossi a su tía Aura Salas Riveros, quién tradujo el texto de la canción, y que posteriormente Rossi acomodó para la grabación con *Los Chamacos*.

²⁷³ Violeta Parra a dúo con su hermana Hilda, así como Roberto y Eduardo Parra también trabajaron como artistas de circo. En GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 301-306. Y en GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 385.

²⁷⁴ ROSSI, 2000: 7.

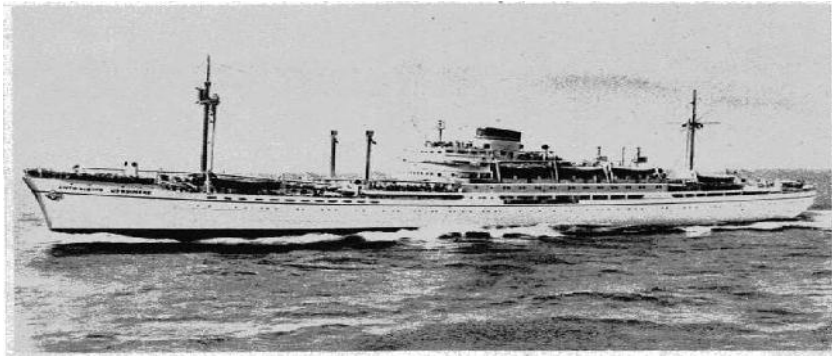


Imagen 28: Antoniotto Usodimare el barco que durante la década del 50 cubrió la costa oeste de Sudamérica. Fuente: <<http://www.photoship.co.uk/jalbum%20ships/Old%20Ships%20A/slides/Antoniotto%20Usodimare-02.html>> [consulta: 15 junio 2011]

De regreso en Santiago actuaron en “El Goyescas” ubicado en la calle Huérfanos con Estado, alternando de mes en mes con presentaciones en radio Minería y Cooperativa Vitalicia, por lo que tenían una sostenida presencia radial. Las condiciones técnicas en cuánto al sonido, recuerda Rossi, hacían que en sus presentaciones solo pudieran disponer de un solo micrófono, lo que necesariamente incidía en la disposición física ante el público, teniendo que rodear el micrófono y permaneciendo todos muy juntos²⁷⁵.

También en Santiago se enteró Rossi de que mientras cumplían contrato en el club nocturno en Lima, se acercó discretamente a Pepe González el cantante boliviano y en ese momento primera voz del trío *Los Panchos*, Raúl Shaw Moreno, para proponerle, junto a Fernando Rossi, crear un nuevo trío en Bolivia. Debemos añadir aquí que ya en los primeros años de *Los Chamacos*, cuando cumplían con numerosas actuaciones semanales, Rossi fue diagnosticado de úlceras y de allí en adelante ha tenido que vivir y sufrir con esos dolores. Mientras actuaron en Lima y como parte del contrato, los músicos debían salir a departir con el público; debido a su dolencia, Rossi permanecía descansando en el camerino, por esta razón Shaw Moreno no tuvo contacto con Rossi sino hasta su llegada a Santiago.

²⁷⁵ Cf. Imagen 15.

Las cartas que en el intertanto se intercambiaron González y Raúl Shaw llegaron finalmente al acuerdo de que el trío se formaría en Chile. De esta forma, el trío *Los Panchos* quedó sin su primera voz Raúl Shaw Moreno, quién llegó a Chile para formar junto a Pepe González y Fernando Rossi un nuevo trío.

5.3 *Los Peregrinos*

En el acuerdo de formar este nuevo trío junto a Raúl Shaw Moreno, Rossi y González deciden informar a Emiliano Bravo, integrante y fundador de *Los Chamacos*, de este cruce epistolar, y acuerdan permanecer en *Los Chamacos* hasta que Bravo encuentre a los dos integrantes que permitan continuar con el conjunto. De esta búsqueda surgirán los nombres de Juan Silva como primera guitarra y tercera voz y Hernán Rosales como segunda guitarra y segunda voz para continuar con *Los Chamacos*.²⁷⁶

Por su parte, en Radio Minería surgirá por concurso el nombre del nuevo conjunto de Rossi, González y el recién llegado Raúl Shaw.

El concurso para buscar el nombre y el estreno de *Los Peregrinos* fue realizado en radio Minería con el apoyo del locutor y productor Raúl Matas en 1952. Hacemos notar algunas diferencias en cuanto a la relación de fechas que sobre el surgimiento de numerosos tríos en Chile aparecen indicadas en la *Historia Social de la Música Popular en Chile*, por ejemplo cuando señala:

*Hasta fines de 1952, Los Chamacos, formados por Emiliano Bravo, Fernando Rossi y Pepe González, llevaban un par de años de triunfos incipientes. En 1953 se destacaban con "Osito de Felpa", bolero del peruano Mario Cavagnaro*²⁷⁷.

²⁷⁶ Los detalles de este episodio en el cap. 4 sobre Juan Silva.

Los concursos radiales primero y por televisión en menor medida fueron una práctica habitual para la selección de nombres para nuevos conjuntos, como ejemplo citamos al conjunto *Los Moros* que integró Eugenio Moglia, Patricio Liberona y Armando Zúñiga.

²⁷⁷ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 530-531.

Esto, porque evidentemente la audición de la introducción en la versión del tema de Cavagnaro por *Los Chamacos* revela la participación de Juan Silva en el requinto, como parte de la segunda generación de *Los Chamacos* resultado del retiro de Rossi y González. Consignamos aquí, la versión del mismo tema pero que Rossi realizó con *Los Peregrinos*. Con esto, queremos evidenciar la distancia estilística que caracteriza el bolero en Fernando Rossi y Silva, y que será demostrado a partir del análisis de las introducciones a los boleros que Rossi y *Los Peregrinos* realizaran con Lucho Gatica.

5.3.1 *Los Peregrinos* y Lucho Gatica

El enorme éxito alcanzado por Lucho Gatica y *Los Peregrinos* los posicionó como los artistas de mayor popularidad. Rossi recuerda estos éxitos como motivo de verdadera histeria colectiva que en varias ocasiones obligó a un resguardo policial.

El bolero de solista llega a su clímax en Chile en 1953, año en que Lucho Gatica y Los Peregrinos cumplen actuaciones memorables en Radio Minería, con un auditorio juvenil que aclamaba al nuevo astro de la canción. Esto se suma al primer éxito de resonancia internacional de Gatica: "Contigo en la distancia", de César Portillo de la Luz, grabado por Gatica para Odeón con el trío Los Peregrinos y editado en partitura, también en 1953, por Southern Music International en Santiago²⁷⁸.

Esta popularidad desbordante se repetiría también en Mendoza y, como un caso atípico en la *escena musical chilena*, los éxitos de Lucho Gatica coincidirán también con la popularidad que en solitario obtenían al mismo tiempo *Los Peregrinos*, como queda demostrado en el suplemento y cancionero *Odeón* de junio de 1953, cuya portada está dedicada al trío *Los Peregrinos*, integrado por Raúl Shaw Moreno, Pepe González y Fernando Rossi, mientras que en contraportada se publica la fotografía de Lucho Gatica con la letra del bolero "Contigo en la distancia" de César Portillo de la Luz y el *beguine* "Amor Secreto" de Gustavo Prado, ambos con *Los Peregrinos* y el

²⁷⁸ Ibid.: 511.

Ritmo de *Los Penquistas*²⁷⁹. *Los Peregrinos* por su parte, son destacados por los boleros “Isla de ensueño” y “Flor María”²⁸⁰.



Imagen 29. *Los Peregrinos*: Raúl Shaw Moreno, Fernando Rossi y Pepe González. Fuente: Odeón, Junio, 1953. Fuente: Archivo de Fernando Rossi.

El encuentro entre Lucho Gatica y *Los Peregrinos* puede ser evaluado como parte de las dinámicas en que se desarrollaba la *escena musical* para la industria cultural en Santiago. La participación de figuras del medio radial como Raúl Matas sin duda determinaron el encuentro y la colaboración de músicos y cantantes, al mismo tiempo que propiciaron el despegue de carreras que, como el caso de Lucho Gatica,

²⁷⁹ *Los Penquistas* estaban dirigidos por Roberto Giolito padre. Incluía batería, bajo, tumbadoras, bongó y maracas.

²⁸⁰ Boleros y Música Tropical. Odeón, junio, 1953.

alcanzaron fama mundial. Las particularidades de este *mundo del arte* según hemos detallado en los capítulos anteriores, confirma la incidencia en los resultados y acciones que alcanzan quienes detentan puestos de responsabilidad en el aparataje administrativo y artístico de la industria cultural.

La distribución horaria en el trabajo de los diferentes conjuntos musicales que eran contratados para presentaciones en radio y locales, se hacía sobre la base del siguiente horario, como queda demostrado a propósito de Lucho Gatica y *Los Peregrinos*:

*Lucho Gatica tenía actuaciones en radio Minería los martes, jueves y sábados. Y los Peregrinos en la misma emisora con el mismo horario, los lunes, miércoles y viernes*²⁸¹.

Esta forma de distribuir los horarios de actuaciones que aún permanece en el caso del actual conjunto de Rossi en el restaurant El Hoyo de Santiago permite la rotación y variedad en la programación artística de locales y radios. Fue precisamente la realización de un programa estelar el que hizo posible la presentación de Lucho Gatica con *Los Peregrinos* en una misma velada. Luego de este desbordante éxito, Gatica y *Los Peregrinos* se encontrarían nuevamente ahora en el estudio de grabación para grabar “Contigo en la distancia” y “Amor secreto”, ambos con introducción y arreglos de Fernando Rossi.

²⁸¹ ROSSI, 2000: 9.

El bolero de mayor éxito en Chile en 1954 fue “Sinceridad”, de Gastón Pérez, grabado por Lucho Gatica para Odeón a fines del año anterior. [...] Lo grabó en Santiago con el trío Los Peregrinos, reforzado por el guitarrista criollo Humberto Campos y su conjunto de guitarras. “Sinceridad” se transformó en número uno en Chile desde las actuaciones de Lucho Gatica en el Casino de Viña del Mar a comienzos de 1954 y su éxito se proyectó a varios países latinoamericanos, triunfando en Brasil y abriéndole las puertas de Cuba y México. Casa Amarilla lo publicó en Santiago en 1956, en una versión para canto y piano²⁸².

Sin embargo, hemos podido establecer que en “Sinceridad” Humberto Campos reforzó con su guitarra el acompañamiento instrumental y en ningún caso lo hizo con su equipo de guitarristas. Esto, porque se puso a disposición de Fernando Rossi quién realizó los arreglos.

[...] y en “Sinceridad” estamos acompañados por un gran guitarrista de esos años, que se llamaba Humberto Campos, el flaco Campos en ese tiempo. Tocaba maravilloso el folclor chileno. Y lo llamaron del sello para reforzar al grupo²⁸³.

De hecho en la grabación, solo se escuchan dos guitarras que realizan la introducción y una tercera que acompaña.

[...] desde ya el enlace que hicimos con Lucho Gatica le hizo muy bien a él y a nosotros también, porque claro, él se fue hasta México y se quedó por allá, y nosotros hicimos giras por este otro lado, y que también tuvieron su importancia, [...] y cuando él volvió de esa gira hicimos el último que fue ‘Sinceridad’, el año 53²⁸⁴.

Posteriormente, Lucho Gatica continuó su ascendente y prolífica carrera. En los comienzos de la década de 1950 las dinámicas de producción y distribución de música podían disponer de todas las facilidades para satisfacer la alta demanda:

²⁸² GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 514.

²⁸³ Entrevista a Fernando ROSSI.

²⁸⁴ Ibid.: 4.

*En ese tiempo los solistas y grupos musicales grababan y sus discos salían en circulación a los 6 meses. Nuestros discos salían al público a la semana siguiente, sonando en todas las radios*²⁸⁵.

Finalmente, de la colaboración con Lucho Gatica, Rossi señala:

*Nos farreamos la posibilidad de extender nuestros éxitos mundialmente, pues Raúl [Shaw Moreno] y Pepe [González] no se entendieron, y el trío se disolvió muy a mi pesar*²⁸⁶.

De la experiencia recogida por su paso en *Los Chamacos* y posteriormente con *Los Peregrinos*, Rossi se mantuvo activo por un breve tiempo como músico en una boite en Santiago “mientras maduraba en mi cerebro un nuevo estilo musical”²⁸⁷, con el que esperaba ensanchar las posibilidades armónicas.

5.4 *Los 4 Duendes*

Los comienzos de *Los 4 Duendes* fueron como un trío de boleros llamado *Los Duendes*, y estaba integrado por Fernando Rossi como primera voz, Héctor Vega en segunda voz y Mario Faúndez como primera guitarra y tercera voz. De Mario Faúndez, recuerda Rossi: “era un guitarrista [...] muy bueno y muy inteligente, muy moderno, sabía colocar muy bien los acordes. Él a mi me enseñó líneas armónicas, mirándolo, escuchándolo, sin decirme pon lo deditos así, simplemente mirándolo”²⁸⁸. Y como señalan los autores de la *Historia Social de la Música Popular*: “Todos cantaban o tocaban individualmente antes de integrar el cuarteto. Rossi había formado parte de *Los Peregrinos* y *Los Chamacos*, y Mario Faúndez tenía una orquesta de jazz”²⁸⁹.

²⁸⁵ ROSSI, 2000: 9.

Sobre las grabaciones de *Los Peregrinos* con Lucho Gatica ver GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 531.

²⁸⁶ ROSSI, 2000: 10.

²⁸⁷ Loc. Cit.

²⁸⁸ Entrevista a Fernando ROSSI.

²⁸⁹ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 532.

Como trío duraron cerca de seis meses, y según lo relata Rossi: “actuamos esos seis meses en Radio Cooperativa y Radio Corporación que tenía un auditorio muy bueno que ahora se convirtió en Banco del Estado”²⁹⁰.

Posteriormente con el ingreso de Freddy Ordóñez como primera voz, y constituidos ya como *Los 4 Duendes* se reordenaron las funciones de sus integrantes, que hasta entonces guardaban el orden característico de los tríos de boleros, quedando distribuidos de la siguiente forma: Mario Faúndez primer requinto, Fernando Rossi como segunda voz y segundo requinto y Héctor Vega como tercera voz y guitarra. Su debut se realizó en el teatro Baquedano en octubre de 1956²⁹¹.

Los 4 Duendes alcanzaron a realizar actuaciones con Raúl Shaw Moreno antes que este regresara a Bolivia, y como recuerda Rossi: “Raúl Shaw nos pidió hacer una pequeña temporada en Radio Corporación, fue algo muy especial juntar a Raúl con *Los 4 Duendes*. Raúl regresaría a Bolivia en donde su ausencia se había prolongado demasiado, me pidió si podía ocupar el nombre de *Los Peregrinos*, a mí no me interesaba, ya que confiaba plenamente en la proyección de *Los 4 Duendes*, por lo tanto le dije que sí, lo mismo pasó con Pepe que se hizo *crooner* de *Los Mosaicos de América*, Raúl se fue feliz”²⁹².

Esto permitió el retorno del cantante Raúl Shaw Moreno a Chile en 1954, esta vez acompañado del conjunto *Los Indios* que integraban su hermano Alex Shaw como primera voz, Hugo Encinas, primera voz y guitarra, Mario Barrios en guitarrilla y Luis Otero en guitarra y charango. De esta forma Raúl Shaw aparecía como voz principal acompañada por esta nueva conformación de *Los Peregrinos*. “Durante 1955, grabaron varios discos Odeon, producidos por Rubén Nouzeilles, que se

²⁹⁰ Entrevista a Fernando ROSSI.

²⁹¹ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 532.

²⁹² ROSSI, 2000: 10.

transformaron en rotundos éxitos, tal como lo eran las presentaciones personales del conjunto²⁹³.

Se configura así un circuito artístico que dinamiza las nuevas propuestas y formaciones de conjuntos y cantantes, en los que el tránsito, por ejemplo entre Bolivia, Argentina, Perú y Chile resultaba también en vínculos profesionales y familiares, como lo demuestra el hecho de que en la visita de Fernando Rossi junto a *Los Peregrinos* por Bolivia, y a poco de cumplir su mayoría de edad, se casa en Oruro con María Rendón Miranda en septiembre de 1953.

5.4.1 Cuatro voces para una misma emoción

La trayectoria de *Los 4 Duendes* es consignada en la *Historia Social de la Música Popular* en los siguientes términos:

Luego de debutar en Radio Corporación junto a Raúl Shaw Moreno, realizaron giras por todo el país, viajando también a Mendoza, Buenos Aires y Montevideo. El empresario uruguayo radicado en Chile Buddy Day los llevó a Brasil, donde debutaron con éxito en la boîte Africa, de San Pablo, actuando también en Radio Tupi y en la televisión, donde obtuvieron el premio 'Los mejores de la semana'. Influidos por el estilo remozado de Los Tres Caballeros, Los Cuatro Duendes pronto asimilarán el nuevo formato de la balada, incorporando varias canciones italianas modernas a su repertorio con arreglos vocales propios²⁹⁴.

La apuesta musical de *Los 4 Duendes* es recordada por Rossi como algo no escuchado antes en Chile: “nos costó mucho abrirnos camino, ya que la gente no podía digerir un sonido nuevo así como así”. La apuesta de conquistar nuevas audiencias motivó la gira a la Fiesta de la Vendimia en Mendoza con la intención de llegar, por su propia cuenta y sin contrato, hasta Buenos Aires. Una vez en la capital argentina debieron trabajar duro para instalar su propuesta artística encontrando

²⁹³ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 531.

²⁹⁴ Ibid.:532-533.

serios inconvenientes con el sello discográfico del que creían tener las facilidades para grabar internacionalmente. Lo cierto es que RCA Víctor en Argentina les impuso la opción de grabar acompañando a algún solista que ellos designaran. Fue así como *Los 4 Duendes* se relacionaron con el cantante chileno Antonio Prieto que, con una importante carrera, estaba radicado en Buenos Aires con su propio programa en televisión. Con Prieto grabaron los temas “Tú me acostumbraste” y “La puerta”. El éxito de estos temas hizo que en el sello los instara a aprovechar el buen momento para grabar dos temas más postergando la posibilidad de masificar en solitario al conjunto; “La insignia que lleváramos en la solapa de RCA Víctor quedó achurrascada en el suelo por el pisotón nuestro, y el contrato cayó como challa sobre el escritorio del gerente, el portazo que dimos, todavía se escucha”²⁹⁵.

Según relata Rossi, al poco tiempo el conjunto ya estaba grabando pero esta vez a través del sello Odeón Argentina. Resultado de esas sesiones son los registros “Y te fuiste tú” y “Tira la llave”, “el primero era un lánguido y romántico bolero que nos gustaba mucho (no paso nada), y el segundo era un cómico y movido fox italiano de Domenico Modugno”²⁹⁶.

²⁹⁵ ROSSI, 2000: 11.

²⁹⁶ Loc. Cit.



Imagen 31: Postal promocional de Odeón con los éxitos de *Los 4 Duendes*. Dedicado por Rossi a su madre. Fuente: Archivo de Fernando Rossi.

La importancia de *Los 4 Duendes* en la *escena musical chilena* se caracterizó fundamentalmente por la concepción armónica de sus arreglos vocales. Lo que Fernando Rossi denomina *líneas armónicas*, es la distribución de armonías vocales a cuatro voces, muy diferentes a la práctica de los conjuntos de música típica chilena en que comúnmente algunas líneas melódicas eran duplicadas al unísono o a distancia de octava²⁹⁷. Las referencias de Fernando Rossi para la realización de esta nueva sonoridad es posible buscarla en la música de *jazz* que circulaban en Chile a mediados del siglo XX por vía de la radio, el cine y el disco. Entre los conjuntos que Rossi menciona, y que constituyeron una referencia en el modo en que Fernando

²⁹⁷ Sobre arreglos vocales en conjuntos de música típica ver GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 531-532.

Rossi con *Los 4 Duendes* plasmaron su apuesta musical están: Count Basie, Duke Ellington, el conjunto *Hi-Lo's*, *The Four Freshmen*, así como las presentaciones y grabaciones que en Chile realizara el destacado cantante argentino Jorge Foster junto a las orquestas de Vicente Bianchi y Valentín Trujillo.

La apuesta musical de *Los 4 Duendes* y su relación con la industria cultural en Chile, si bien los señala como un conjunto que aportó a la renovación de la música popular, debió necesariamente buscar nuevos horizontes, en virtud de la dificultad que supone la asimilación de nuevas formas de expresión por parte de la industria cultural. La relación con los sellos discográficos tanto en Chile como en Argentina contempló la incidencia directa en la selección de repertorios; como lo demuestra la incorporación de repertorio italiano.

Luego de la exitosa presentación del conjunto en el “African Boite” en Sao Paulo, recorrieron buena parte del país: Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte y toda la parte norte del país con presentaciones en radio y televisión. Sería en esa estadía en Brasil que, según relata Fernando Rossi y a diferencia de lo que se señala en la *Historia Social de la Música Popular*, tomaría contacto con el conjunto el empresario Buddy Day para ofrecerles un contrato en el famoso *Bim Bam Bum en Santiago*.²⁹⁸ Antes, debían regresar de Brasil a Buenos Aires para cumplir con la grabación de 16 temas. En Buenos Aires además, por intermedio de su representante Angel Sucher, fueron confirmados para participar junto a Antonio Prieto en el rodaje de la parte final de la película de Miguel Morayta “Socios para la aventura” (1958) antes de regresar a Chile.

En Chile, a las actuaciones en el *Bim Bam Bum*, - que se prolongaron por tres temporadas seguidas, que incluían tres salidas diarias -, siguieron luego en la boite

²⁹⁸ Cf. LEMEBEL, Pedro. El Bim Bam Bum (o “cascadas de marabú” en la calle Huérfanos) En su: De perlas y cicatrices, Santiago, LOM, 1998. 217p. Disponible en <http://lemebel.blogspot.com/2006/04/el-bim-bam-bum-o-cascadas-de-marab-en.html>> [consulta: 01 febrero 2012]

“Capri” y luego en “El Bodegón”. Posteriormente el conjunto realizó un viaje a Mendoza por un mes, y luego continuó en el “Pigalle” y “Picaresque” en Santiago. Mientras estuvieron actuando en el “Bim Bam Bum” además alternaban sus presentaciones con sesiones de grabación junto a Valentín Trujillo para el *Long Play Las Travesuras de Los 4 Duendes*.

5.5 Mirando a México

La proyección de *Los 4 Duendes* quedó marcada por el ofrecimiento que les hiciera Oscar Droguett de un promisorio contrato para recorrer toda la costa del Pacífico con la finalidad de llegar hasta México. Se realizaron sendas despedidas en todas las radios de Santiago y en los cines Santa Lucía, Baquedano y el Teatro Santiago con un contundente marco de público. En Lima, debían cumplir un mes de presentaciones, incluida sus apariciones en el popular programa “El Show de Muñoz de Baratta” en los comienzos de la televisión peruana, además de presentaciones día por medio en radio El Sol. Cuando faltaban pocos días para terminar los compromisos en Lima, el representante les anuncia que él se adelantará a Ecuador para preparar la llegada del conjunto. Lo que *Los 4 Duendes* no sabían era que los honorarios de todas sus presentaciones en Lima habían sido cobrados anticipadamente por el representante que ahora partía sin regresar jamás. Descorazonados, todos los integrantes menos uno, deciden regresar a Chile. Así comienza la aventura de Fernando Rossi por América.

En Lima, Rossi es contactado para integrar un cuarteto folclórico moderno, que se llamó *Kika da Silva y los 3 Carlos*, con ellos recorrieron Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala, Honduras y parte del sur de México, hasta Cuba. De regreso en Colombia:

[...] actuamos dos meses seguidos en boite, radio y televisión y nos fuimos a Panamá en donde nos esperaba un mes de contrato en el “Sombrero Boite” que quedaba frente al Panamá Hilton, lugar donde actuaba un gran músico chileno y amigo, Don Rubén Isla. Los muchachos

*del grupo se sorprendieron ya que inesperadamente llegaron sus esposas a buscarlos y se fueron sin chistar, de la noche a la mañana*²⁹⁹.

Lorenzo, el representante y marido de Kika intentó tranquilizar a Rossi con la esperanza de armar otro conjunto, pero al día siguiente se encontró con una nota en que le informaban que Kika había tenido que partir a México por un contrato solo para ella. Con su pasaje de regreso a Colombia, Fernando Rossi debía esperar 21 días para su visa, fruto de esa espera y desazón compuso el tango titulado “El último jirón”

*Desazón en mi voz
Grito que se ahoga en mi garganta
Sin piedad, sin esperanza
Tras la red de mi dolor.
Pulsación de reloj.
Tiempo que no vuelve y siempre avanza
Hoja barrida por el viento
Arena del desierto, eso soy.*

*Tú mi rara adoración
Estás sin compasión
Quitándome la vida
Mira mis manos ya vacías
Que imploran a tus manos
El sol que las unía.*

*Ven oculta tu temor
Que he de mostrarte al fin
La luz que hay en mi herida,
Poco me queda de agonía
Comprende que me muero por tu amor.*

²⁹⁹ ROSSI, 2000: 16.

*Tentación de los dos
Fuego dominante que calcina
Brasa que al tocarla nos anima
Nos consume, nos termina
Sin pensar en la razón.*

*Que dolor nuestro amor
Ídolo de barro que se inclina
Último jirón de nuestras vidas
Esperanza que jamás, llegó.*

Cuando quedé botado en Panamá esperando mi visa de 21 días, todas las noches pegaba su cantada en “El Sombrero”, eso hacía que el dueño me diera almuerzo y comida. Recorría Panamá todos los días en 2 horas, desde el aeropuerto hasta Panamá viejo. La zona del canal me la sabía de memoria³⁰⁰.

De regreso en Colombia, Fernando Rossi encontró trabajo en la disquería Sinfonía Ltda. Llegó a ser gerente de ventas y de paso pudo recorrer el país “haciendo y finiquitando negocios”. De esta etapa, recuerda una gira en calidad de músico suplente con El Mariachi Vargas, entre otras actividades musicales.

5.6 El regreso

Rossi retornó a Chile en diciembre de 1961. A su llegada y buscando reinsertarse en la *escena musical* se contactó con “Lolo” Rosso, guitarrista que trabajó en innumerables grabaciones como parte del equipo de Humberto Campos, Hernán Rosales, ex integrante de la segunda formación de *Los Chamacos* en bajo acústico, todos ellos más el guitarrista Miguel Abarca se constituyeron en músicos de sesión que acompañaron en grabaciones a una larga lista de artistas y conjuntos de música típica, entre ellos: *Los Quincheros*, el Dúo Rey-Silva, Los Cuatro Hermanos Silva antes

³⁰⁰ ROSSI, 2000: 18.

de su partida a México, Los Hermanos Campos, y fundamentalmente con Los de Ramón, con estos últimos participaron en 1962 en el disco *Arreo en el viento* que incluía los instrumentos que Raúl de Ramón ideó, como el *octavín*, *elipsón*, además de una réplica de un guitarrón chileno, y que fueron construidos por Roberto Guirad en Santiago.

Posteriormente integró un conjunto con su antiguo compañero Pepe González que ahora tocaba bajo eléctrico, además del baterista de la orquesta de Valentín Trujillo, un tecladista al que decían Lalito y Fernando Rossi, que debió cambiar su requinto por una guitarra eléctrica. *Los Americanos* (también *Los 4 Americanos*) se llamó este conjunto y permanecieron activos por 23 años. Se dedicaron fundamentalmente a un repertorio internacional que amenizó en muchos locales de Santiago. También a *Los Americanos* correspondió participar en los primeros pasos de la televisión en Chile, “Sábados Alegres” se llamó el programa en que participaron, y los libretos estaban a cargo de dos ex integrantes de *Los Flamingos*; Eduardo Casas y Ariel Arancibia.

Más tarde este programa dio paso a “Sábados Gigantes” y la música quedó a cargo de la orquesta de Valentín Trujillo. *Los Americanos*, que ya venían con una fuerte carga de trabajo en televisión y además en diversos locales nocturnos, se mantuvieron trabajando en el “Capri”. En 1976 Rossi regresó a la televisión, al mismo programa que antes los había desplazado, como parte del coro de la orquesta de Valentín Trujillo en Sábados Gigantes, sin embargo el año 1978 la orquesta sufrió una fuerte reducción. Mientras tanto, *Los Americanos* continuaban su trabajo en shows y bailables en muchos locales nocturnos; “El Escorial”, “La Ermita”, Hotel Carrera, Hotel Sheraton, La Boite del Jockey Club en San Antonio, “El Bodegón”, “Los Braseros de Lucifer”, “Capri”, “La Casona de Las Condes” y “Los Adobes de Argomedo” donde en la década de 1980 finalmente se disolvieron.

Para cuando Fernando Rossi regresó a Chile en 1961 las condiciones sociales y políticas del país habían modificado las condiciones en que se desenvolvía la vida artística y musical. La fuerte presencia de la radio y su relación con la música, comenzaba lentamente a ser desplazada por la televisión. Con ello, una parte importante de músicos que venían animando la *escena musical* urbana buscaba afanosamente el modo de continuar en el medio, a pesar de que los procesos modernizadores de la industria cultural también comenzarían un proceso de ajuste y lenta profesionalización, diferente a lo que sucedía en décadas anteriores, cuando la radio y el disco aparecían como opciones más cercanas y mejor dispuestas a dar una oportunidad a todos quienes quisieran abrirse un camino en el medio artístico.

En los años siguientes, Fernando Rossi tuvo que enfrentar el duro escollo de una vida nocturna clausurada, haciendo frente a periodos de vulnerabilidad económica y física. Pero su vida en la música, de la que dan cuenta sus registros discográficos, así como sus relatos y experiencias, cruza una red de músicos y cantantes que en diversos grados, alcanzaron notoriedad en la escena musical chilena; Pascual Rojas Flores del conjunto *Los Cuatro de Chile*, el cantante venezolano Luisín Landáez, Juan Angelito Silva, Humberto Campos, Lucho Gatica, Raúl Shaw Moreno, *Los Panchos*, Valentín Trujillo, *Los Cuatro Duendes*, *Los Americanos*, Antonio Prieto, Argentino Ledesma, Homero Espósito, Alberto Podestá, Los de Ramón, y una larga lista que surge de una trayectoria artística fecunda en experiencias, colaboraciones musicales y amistades forjadas en una vida dedicada a la música. Y que confirma su presencia en la música popular chilena.

5.7 César Portillo de la Luz: “Contigo en la distancia”

En los primeros años de 1950 Lucho Gatica tenía un pequeño departamento en las cercanías del cerro Santa Lucía en Santiago. Hasta allí llegaban para los ensayos el trío *Los Peregrinos* y la cantante cubana Olga Guillot. En buena medida fue ella quien incentivó en Gatica el gusto por el bolero, y entre los boleros, aquellos que Gatica cantó en el estilo de *filin*, “más sensual que el de los barítonos mexicanos que habían

repercutido en América Latina³⁰¹. Lo interesante es buscar las implicancias que devinieron en los arreglos que Fernando Rossi creó para la introducción a este bolero, y que lo conectan, con una tradición que se aleja de aquellas encarnadas por *Los Panchos*.

La introducción de Fernando Rossi para el bolero “Contigo en la distancia”, en la versión de Lucho Gatica y *Los Peregrinos*, se caracteriza por su armonía. Más cerca de las sonoridades del jazz, juega con la incertidumbre de las funciones tonales a partir del uso de acordes con séptima, novena, trecena. Fue precisamente este gusto por indagar en estas armonías y sus posibilidades de encadenamiento, lo que constituye un estilo que, aplicado como en este caso al bolero, demuestra que en los años de 1950 en Chile, los guitarristas populares constituían un referente valioso a las demandas de la industria cultural, y entre ellos, el nombre de Fernando Rossi aporta un modo particular de interpretación en el bolero. Interpretación que puede conectarse a las grabaciones que muchos años después, el cantante y trovador cubano Pablo Milanés realizó con la publicación de grabaciones titulada *Filin* y donde la estrecha relación del acompañamiento de guitarra con el canto, aparecen ya enunciadas con el estilo de Fernando Rossi.

³⁰¹ GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 512.

5.7.1 Fernando Rossi: Introducción a “Contigo en la distancia” en la versión de Lucho Gatica y *Los Peregrinos*

Score

Contigo en la Distancia

Introducción César Portillo de la Luz
Fernando Rossi

The image shows a musical score for the introduction of the bolero 'Contigo en la Distancia'. It features two systems of guitar parts. The first system is labeled 'Guitar 1' and 'Guitar 2'. The second system is labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 90. The key signature has one flat (B-flat). The first system shows a melodic line for Guitar 1 and a bass line for Guitar 2. The second system shows a more complex melodic line for Gtr. 1 and a bass line for Gtr. 2. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5.7.2 Análisis de la introducción

En este breve fragmento que sirve de introducción al bolero “Contigo en la distancia” advertimos el siguiente ordenamiento y disposición de elementos motivicos y armónicos.

a) Diseño melódico inicial

The image shows a short musical notation in 4/4 time, one flat key signature. It consists of a single melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note, ending with a half note chord.

En su versión variada y a dos voces sirve también para unir las dos partes de la frase musical



b) Motivo de progresión armónica descendente



c) Variación rítmica del Tresillo con desplazamiento armónico en bloque, que al mismo tiempo sirve de aceleración para alcanzar al final de la introducción



d) Reafirmación del motivo principal

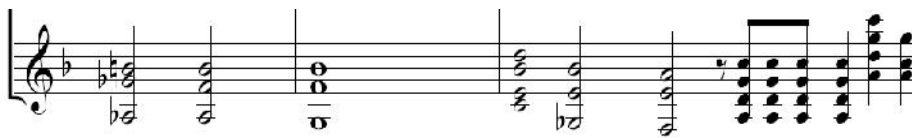


e) Cadencia final



5.7.3 Acompañamiento armónico

La base armónica de esta introducción transita por un movimiento descendente del bajo, con presencia de acordes de paso en estado fundamental y en inversión, con marcada presencia de cromatismo, mayoritariamente en disposición cerrada.



Dejamos constancia que según lo señalado por el propio Fernando Rossi, en los años en que fueron realizadas estas grabaciones de *Los Peregrinos* con Lucho Gatica, Rossi no disponía aún de un requinto. Y como lo confirmara Emiliano Bravo en una entrevista realizada en enero de 2011, cuando invitó a Rossi a unirse a *Los Chamacos*, le sugirió que para acercarse a la sonoridad del requinto, probara con una guitarra antigua de mango muy largo, y a la que por iniciativa de Bravo se le acortó el

mástil, de manera de alcanzar mayor tensión en las cuerdas, sin llegar a alcanzar el registro del requinto. Este instrumento es llamado por Rossi “Quinto”.

En la versión del disco, además del conjunto de guitarras y voces, acompaña una sección rítmica de maracas, percusión de parches y contrabajo. Sin embargo, entendemos que es la parte de guitarra o requinto la que articula la intervención del resto de los instrumentos. Del mismo modo, señalamos que aún en un pequeño fragmento de música, como es una introducción de 8 compases, es posible dimensionar el gusto, refinamiento y eficacia de una práctica musical.

Por último, señalamos que para el tema “Sinceridad” de Gastón Pérez, que en su grabación contó con la participación de Humberto Campos, Fernando Rossi relata la impresión de Campos al comienzo de la introducción, por cuanto el sentido armónico que la sostiene, se aleja de las prácticas de acompañamiento de música típica chilena que caracterizan el estilo de Campos. Fueron estas diferencias en el modo de concebir los arreglos, lo que Rossi recuerda como la razón que explica el asombro y posterior aprecio de Humberto Campos por el entonces, joven Fernando Rossi.

5.8 Fernando Rossi: Introducción a “Sinceridad” de Gastón Pérez en la versión de Lucho Gatica y *Los Peregrinos*.

Sinceridad
Introducción

Score Gastón Pérez
Fernando Rossi

The musical score is written for three guitars (Guitar 1, 2, and 3) in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into three systems. The first system shows the initial melodic and harmonic development. The second system features more intricate guitar parts with triplets and slurs. The third system shows simpler chordal accompaniment for all three guitars.

5.8.1 Análisis de la introducción y relación con el estilo de Humberto Campos

En el estilo de Humberto Campos, la escala inicial debió haber terminado en el acorde de Re Mayor, como es habitual en sus arreglos para tonadas. Rossi, en cambio propone una escala desde la nota Mi, pero para alcanzar la nota Re como séptima del acorde de Mi Mayor como Dominante.

Mayor extrañeza debe haber producido este comienzo en el arreglo de Rossi, cuando el motivo aparece nuevamente, ahora para llegar a un acorde disminuido con séptima aumentada

Alcanzando recién en el compás 3 un acorde de Re Mayor, aunque ahora con séptima mayor y novena.

Es posible suponer que el estilo de Campos, llevado a la escritura, tenga más relación en el final de la introducción, lo que quizás podría haber correspondido al *remate* de alguna introducción ideada por Campos para alguna tonada



Señalamos este ejemplo, por constituir una muestra concreta en que la *escena musical* de los guitarristas populares en Chile en la década de 1950, posibilitaba la cooperación y participación de músicos y establecía una red de apoyos y refuerzos que eran administrados, tanto por los sellos discográficos como también por los lazos de amistad de los propios músicos. En el ejemplo de Rossi y Campos para “Sinceridad”, Rossi señala que no había trabajado antes con Campos pero que reconocía en este último a una persona importante en el medio, particularmente en el repertorio folclórico.

En su relación con el bolero, Fernando Rossi encarna un estilo particular, caracterizado por las influencias del jazz en su acompañamiento armónico que más tarde encontró su renovación a partir de *Los 4 Duendes*. Para los primeros años de la década de 1950, cuando junto a *Los Peregrinos* realizaron las primeras grabaciones de boleros junto a Lucho Gatica, la participación guitarrística de Fernando Rossi es la confirmación de la presencia en Chile de un estilo de bolero refinado y moderno.

6 CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha permitido conocer e individualizar, en parte, los nombres de los guitarristas populares activos durante los años 1950 y 1960. Y que desde los procesos de modernización y consolidación de la industria cultural en Chile, incidieron en la formulación de un repertorio en que confluyeron tanto músicas locales como aquellas que se masificaron a partir de procesos modernizadores.

Sus prácticas y procesos formativos no pueden desprenderse de las condiciones en que por los años 40, 50 y 60 se desenvolvía la industria del entretenimiento, del disco y la radiodifusión. Constatando así, el modo en que participaban los guitarristas populares, y dimensionando aspectos específicos en que su trabajo hacía parte de un contexto singular marcado por la polifuncionalidad de su actividad. Polifuncionalidad que incluye la organización, práctica y arreglos musicales que, en muchos casos, alcanzan una incidencia decisiva en el atesoramiento de un cancionero popular que hasta hoy es parte de una memoria sonora colectiva nacional e internacional; como queda demostrado en el caso de “Chile Lindo” de Clara Solovera con arreglos de Humberto Campos, “La Joya del Pacífico” de Víctor Acosta en la versión de Lucho Barrios con arreglos de Juan Angelito Silva, y “Contigo en la distancia” de César Portillo de la Luz, en la versión de Lucho Gatica y *Los Peregrinos*, con arreglos de Fernando Rossi.

6.1 Músicos invisibles

El carácter funcional en que desarrollaron su trabajo, permitió que los guitarristas populares fueran requeridos por un sinnúmero de empleadores, fundamentalmente productores de radios, sellos grabadores y locales con música en vivo. Pero las dinámicas del trabajo de grabación, edición y publicación de discos, no contemplaba la individualización de sus nombres y aportes musicales. Salvo excepciones, muchos de los guitarristas populares no recibieron el reconocimiento mínimo que suponía incluir sus nombres como parte de la información que acompaña los discos.

Esto también se constata cuando en los medios escritos que animan la industria discográfica sus anuncios dan cuenta de expresiones como: "... acompañado por un conjunto de guitarras" individualizando solo al director. Quedando en su mayoría señalados como "músicos" o "guitarristas".

6.2 Modos de ejecución

La práctica guitarrística popular presente en la industria musical chilena se basa en un trabajo colectivo y sistémico, realizado a partir de una práctica fundada en la oralidad. La revisión de los casos aquí estudiados nos demuestra que:

- Se trata de un trabajo ordenado y jerarquizado en función de las competencias individuales puestas al servicio de un trabajo colectivo. La práctica de una guitarra popular grupal se basa en el conocimiento de un amplio repertorio de canciones que incluye las introducciones, comentarios y contra-cantos instrumentales que fueron fijadas por los guitarristas a la parte cantada. Este sistema de trabajo, común a los conjuntos de guitarristas acompañantes, incluye un gran número de intérpretes, muchos de ellos desconocidos y repartidos por toda Latinoamérica. Es el caso, por ejemplo del requintista Rosalino Quintero y su trabajo con Julio Jaramillo en

Ecuador, así como Chalo Reyes y Cato Caballero junto a Lucho Barrios en Perú, por nombrar solo algunos.

- Todos los guitarristas populares ejercieron también como cantantes. Y aún cuando muchas veces sus habilidades vocales ocuparon un rol secundario; en las dinámicas del trabajo para radio y sellos grabadores, pero sobre todo para sus actuaciones en vivo, todos debieron colaborar en el armado vocal de las canciones. Esto se comprueba, por ejemplo, en el ordenamiento de las funciones vocales e instrumentales del trío de boleros³⁰².
- Sus repertorios incluían siempre diversos géneros de música popular. Y aún cuando los guitarristas demostraban mayor afinidad con alguno, en la práctica, los grupos de guitarras se caracterizan por incluir una gran diversidad de ritmos, estilos y géneros.
- En su gran mayoría, todos los guitarristas populares tuvieron un acercamiento a un repertorio de piezas clásicas. Se trata de obras como la “Marcha Turca” de W. A. Mozart, las “Czardas” de Monti, el Vals en do sostenido de Chopin, etc. Estas piezas, adaptadas por un gran número de guitarristas para sus presentaciones en público cumplían con un doble propósito: permitían demostrar cierto dominio y estatus sobre un repertorio “clásico”, y posibilitaban el despliegue técnico y mecánico en la ejecución instrumental buscando darle espectacularidad a sus actuaciones. Los modos en que esta práctica re-significa músicas que en apariencia les son ajenas coincide con el pensamiento de Chartier en cuanto a que “las obras, en efecto, no tiene un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su

³⁰² Ver Capítulo 2: 86-90

estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ella³⁰³.

6.3 Música e Industria Cultural en Chile

Evaluando la presencia y el trabajo de los guitarristas populares al interior de las dinámicas de producción de la industria cultural, particularmente aquella referida al trabajo en radios y estudios de grabación, constatamos que, por las condiciones tecnológicas disponibles, sus modos de ejecución eran homologables. Es decir, no existían condiciones particularmente distintas para la radio o el estudio de grabación. Para la radio, las transmisiones en vivo en auditorios con público, fueron espacios de ejercicio musical que se corresponden también con el trabajo en el estudio de grabación, donde hasta fines de los años 60 aún no era posible editar ni manipular la grabación de música para la industria discográfica. Desde la perspectiva de Turino, los guitarristas populares ejercieron mayoritariamente su trabajo musical en la categoría de *high fidelity*.

Respecto a la movilidad y desplazamientos territoriales de estos músicos, constatamos que, como parte de una *escena musical* los guitarristas populares establecen un radio de acción que se fundamenta también por las afinidades musicales que diferentes grupos cultivan. Esto lo comprobamos en el caso de la *escena musical cuequera* a partir del origen de sus cantores y músicos según los barrios de donde provengan, pero a un nivel *translocal*, también se expresa por los vínculos profesionales, de amistad y colaboración entre músicos de Santiago y Valparaíso, así como los vínculos entre guitarristas de Santiago y Mendoza, o Santiago y Lima.

³⁰³ CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Barcelona, Gedisa, 2005: XI

Sin embargo, las jerarquías y valoraciones que alcanzan los guitarristas al interior de la industria cultural, sirven también para estabilizar la movilidad en función de sus trabajos de grabación.

El caso de Humberto Campos puede ser cotejado con los desplazamientos por diferentes países de Fernando Rossi en función de la marca local de los repertorios que cada uno cultivó en los años 50 y 60. Esto quiere decir que, la impronta local de la música típica chilena tuvo necesariamente un espacio consagrado en radios y sellos nacionales, captando con ello la asociación y permanencia de los músicos que en ella se desenvolvían.

Para el caso de Juan Angelito Silva, diremos que aún cuando su trayectoria lo ubica en un ejercicio musical vinculado a diversos repertorios, fueron viajes locales dentro de Chile los que realizó en buena parte de su actividad, quedando sus viajes a España como los únicos que se tengan registros, y creemos que se realizaron en buena medida por la búsqueda de nuevos horizontes laborales dadas las condiciones políticas y sociales que en Chile clausuraron la vida nocturna a partir de 1973. Fue a partir del disco, la radio y el tránsito de músicos extranjeros lo que mayoritariamente nutrió y sirvió de referencias en el contacto, aprendizaje y adopción de diferentes músicas por parte de los guitarristas populares.

Desde el punto de vista de sus procesos de aprendizaje y formación, podemos constatar lo señalado por Françoise Delalande en cuanto a que “los músicos, ya hagan, ya escuchen, tienen en común [...] tres grandes capacidades: ser sensibles a los sonidos, encontrar en ellos una significación y gozar de su organización”³⁰⁴. De esta forma, encontramos que los tres guitarristas estudiados aquí: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi, responden con su sensibilidad y creatividad a una práctica musical fundada en la organización de un trabajo colectivo. Desde sus comienzos, aunque fuertemente determinados por su entorno social, estos músicos

³⁰⁴ DELALANDE, Françoise. La música es un juego de niños. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1995: 11.

nos demuestran que “antes de ser obras, antes de ser objetos grabados que podemos escuchar en un disco, la música es ante todo una actividad musical”³⁰⁵.

6.4 ¿Guitarra Chilena?

En diciembre de 2011 el diario *El Mercurio* publicó en el suplemento *Artes y Letras* un reportaje titulado “El inédito fenómeno de la guitarra clásica chilena”³⁰⁶. Este artículo desarrolla las razones que explicarían el alto nivel que los guitarristas académicos chilenos han alcanzado en las últimas décadas. Usando como parámetro su presencia en certámenes de interpretación así como los premios obtenidos, el reportaje pasa revista a los intérpretes y formadores destacados de la *escena nacional*, así como las instituciones que los albergaron. Lo interesante del reportaje, aparte de individualizar tanto a figuras del medio como a jóvenes intérpretes, es la mención a otros nombres que, vinculados a la ejecución, también aparecen citados a la creación de un repertorio que alude al mundo de la guitarra popular. De esta forma, aparecen mencionados figuras como Juan Antonio Sánchez y Ricardo Acevedo, ambos vinculados a esta cadena imaginaria que supone la construcción de un relato que pueda aproximarse a una guitarra chilena.

Evidentemente los nombres de Campos, Silva y Rossi no aparecen mencionados en el reportaje de *El Mercurio*; entendemos que por el contexto y repertorio en que ejercieron. Pero es precisamente este último aspecto el que merece atención cuando comprobamos que la mención a Ricardo Acevedo se da, creemos, por su aporte en el arreglo, composición y grabación de discos como intérprete solista de música popular estilizada, y que surgió de una práctica fundada en la oralidad. Lo mismo sucede con

³⁰⁵ Ibid.: 18.

³⁰⁶ DE LA SOTTA, Romina. El inédito fenómeno de la guitarra clásica chilena. *El Mercurio*, Santiago, 18 diciembre, 2011: 12-13.

la música para guitarra de Violeta Parra y que ha motivado diversas aproximaciones en tanto cuestiona su matriz tradicional y popular³⁰⁷.

Hacemos notar que el aporte desde el cual es necesario evaluar a los guitarristas populares, es a partir de una práctica colectiva y funcional a un repertorio nacional pero al mismo tiempo urbano, moderno y cosmopolita, y desde donde contribuyeron a fijar, en una amplia audiencia, lo que constituye una de tantas posibilidades de guitarra chilena.

Tanto por los registros discográficos en que quedaron plasmadas sus interpretaciones como por sus modos de ejecución y creación, los guitarristas populares urbanos guardan también similitudes con una práctica académica, a pesar de la oralidad que los caracteriza, y este rasgo puede servir también para evaluar nuevos enfoques metodológicos y didácticas musicales, sobre todo en los procesos de iniciación en el aprendizaje instrumental, esto porque desde el punto de vista técnico y mecánico, se trata de una práctica que alcanzó un alto nivel.

6.5 Local / Global

Por último, señalamos que si bien la presencia de los guitarristas populares ha configurado un mapa de prácticas en que la marca local de ciertos repertorios ha servido también como elemento de distinción al servicio de pretensiones nacionales,

³⁰⁷ Cf. LETELIER, Alfonso. In memoriam Violeta Parra. Revista Musical Chilena. 21(100): 109-111, 1967. CONCHA, Olivia. Violeta Parra compositora. Revista Musical Chilena. 49(183): 71-106, 1995. SPENCER, Christian. Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural. [en línea] En: Actas III CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana IASPM-AL, 23 y 27 de agosto de 2000. Bogotá, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana. <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Spencer.pdf>> [consulta: 03 marzo 2012]. ARAVENA DÉCART, Jorge. Opciones armónicas, estilos y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. Revista Musical Chilena. 55(196): 33-58, 2001. VALDEBENITO, Mauricio. El Gavilán de Violeta Parra. [Transcripción de Mauricio Valdebenito]. Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2001. 23p. ARAVENA DÉCART, Jorge. Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra. Revista Musical Chilena. 58(202): 9-25, 2004.

también es cierto que algunas de estas prácticas guardan estrechas relaciones de parentesco entre sí³⁰⁸. La práctica guitarrística colectiva y urbana en Chile durante los años 50 y 60 demuestran la configuración de un repertorio instalado desde la industria cultural que permitió el contacto y asimilación de diversos géneros, no solo música típica, como queda demostrado en la presencia de la guitarra en expresiones como el bolero, vals peruano y tonada, por nombrar solo algunos.

Casos como el de Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú en Argentina, Raúl García Zárate en Perú, o los dos discos grabados por Ricardo Acevedo con arreglos de repertorio popular chileno, han terminado por situar un modo de ejecución que cada vez encuentra menos resistencia en los círculos académicos, y a partir de allí, son albergados también en una red más amplia de alcances internacionales. Sin embargo hacemos notar que se trata mayoritariamente de una guitarra solista, que integra la canción y la danza a una expresión instrumental y de esta forma filtra el texto y el gesto corporal del baile que la gestaron. Sin embargo, en los años 50 y 60 el surgimiento y consolidación de una práctica guitarrística grupal incidió tanto en los modos de ejecución como en la asimilación y percepción armónica de sus arreglos y creaciones, y constituyó una sonoridad que encontró un espacio en los locales nocturnos, estudios radiales y sellos grabadores, donde el oficio de esta práctica, aunque invisible, fue altamente cotizado.

Desde este punto de vista sostenemos que en el actual escenario mundial de la guitarra, “la presencia cultural del Tercer Mundo [...] equivale entre otras cosas, usando el concepto de Attali, a un ‘ruido’ - la intromisión de nuevas formas del lenguaje y de la música que implican nuevas formas de comunidad y placer³⁰⁹. Así, podemos considerar que la presencia sonora, aunque invisible, de los guitarristas populares urbanos confirma esta idea según la cual, la música popular en América Latina, aún desde el interior mismo de los procesos mediatizadores, y quizás

³⁰⁸ Bolero cantinero/música cebolla, tonada chilena/tonada cuyana.

³⁰⁹ BEVERLEY, 1991: 28

precisamente por eso, ha contribuido a dibujar un paisaje sonoro del continente reformulando una y otra vez la idea de centro y periferia. O como señala Beverley, “el Tercer Mundo está también inserto en el Primero, [...] y por diversas razones, la música ha sido, y tal vez es, la forma cultural hegemónica de esta inserción”³¹⁰.

³¹⁰ Loc. Cit.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Nano. Folkloristas Chilenos. Retratos Verídicos 1900 – 1950. Santiago, Cantoral Ediciones, 2004. 149p.

ADORNO, Theodor y Horkheimer, Max. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En su: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Sudamericana, 1988. 302p. Disponible en http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf [consulta: 08 noviembre 2011].

ASOCIACIÓN DE RADIODIFUSORES DE CHILE (ARCHI). La Radio en Chile [en línea]. Santiago, 1993. <http://www.archi.cl/nuevo/biblioteca-bi.php?id=5> [consulta: 25 octubre 2011]

APPADURAI, Arjun. La Vida Social de las Cosas. México, Grijalbo, 1986. 406p.

ARAVENA DÉCART, Jorge. Opciones armónicas, estilos y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. Revista Musical Chilena. 55(196): 33-58, 2001.

_____ Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra. Revista Musical Chilena. 58(202): 9-25, 2004.

BECKER, Howard S. Mundos del Arte. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008. 437p.

BENETT, Andy y Peterson, Richard A. [Edit.]. Music Scenes. Local, translocal and virtual. Nashville, Vanderbilt University Press, 2004. 264p.

BEVERLEY, John. Izquierda y Música. Revista Crítica Cultural. Santiago. 2(4):22-30, 1991.

CARRETERO, Andrés. Tango Testigo Social. Buenos Aires, Ediciones Corrientes, 1999. 154p.

CASTILLO FADIC, Gabriel. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. Revista Musical Chilena. 52(190):15-35,1998.

CASTILLO FADIC, Gabriel. Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica. Santiago, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. 203p.

CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Barcelona, Gedisa, 2005. 276p.

COLLIER, Simón. Carlos Gardel. Buenos Aires, Sudamericana, 1992. 256p.

CONCHA, Olivia. Violeta Parra compositora. Revista Musical Chilena. 49(183):71-106, 1995.

CORRADO, Omar. Estrategias de descentramiento: La música de Liliana Herrero. En: Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, Santiago, Rodrigo Torres [edit.], FONDART, 1999: 410 – 417.

CRUCES, Francisco. Música y Ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. [en línea] Trans Revista Transcultural de Música. (8), 2004.

<<http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas#top>>

[consulta: 03 octubre 2011]

DA COSTA GARCÍA, Tania. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Revista Musical Chilena. 63 (212):11-28, 2012.

DELALANDE, Françoise. La música es un juego de niños. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1995. 206p.

ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Santiago, Metales Pesados, 2008. 199p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Buenos Aires, Paidós, 2008. 349p.

GARCÍA, María Inés. Tradición y renovación. Historia Social de las prácticas musicales de Tito Francia. Tesis (Magíster en Artes mención Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2006.

GODOY, Sila y Luis SZARÁN. Mangoré. Vida y Obra de Agustín Barrios. Asunción, Editorial Don Bosco, 1994. 144p.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular [en línea] En: Actas VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, 23 y 27 de agosto de 2005. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2005.
<<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/jpgonzalez.pdf>> [consulta: 12 abril 2010]

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Rolfe, Claudio. Historia Social de la Música Popular en Chile. 1890 – 1950. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005. 645p.

GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Oscar y ROLLE, Claudio. Historia Social de la Música Popular en Chile. 1950 – 1970. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. 791p.

GOULD, Glenn. Glenn Gould fin de los conciertos. Catálogo que acompaña el video. Sony Classical. 1992.

GOYENA, Héctor Luis. Argentina. En el ámbito rural criollo. En Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. [Emilio Casares Edit.], Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Vol. 6, 1999: 115.

GUERRA, Cristián. Los Quincheros. Tradición que perdura. Santiago, Sociedad del Derecho de Autor (SCD), 1999. 119p.

GUERRA, Cristián. La música en el movimiento pentecostal de Chile (1909 – 1936): el aporte de Willis Collins y de Genaro Ríos Campos. [en línea] Santiago, 2008.
<www.sendas.cl> [Consulta: 09 abril 2012].

HIDALGO EBEL, Rafael. Tres Guitarras de la Unidad Vol. II [casete] Texto inserto en carátula. Neper Sonido, Santiago.

KNIGHTS, Vanessa. El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana. [en línea] En: Actas III CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana, IASPM-AL, 23 y 27 de agosto de 2000. Bogotá, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana.
<<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Knights.pdf>> [consulta: 04 enero 2012].

KOHAN, Pablo. Estudio sobre los estilos compositivos del tango (1920 – 1935). Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010. 100p.

LARREA, A., ALBORNOZ, L., MONTEALEGRE, J., & LARREA, V. 33 1/3 RPM: 1968 (la historia gráfica de 99 carátulas) 1973. Santiago, Nunatak, 2008.

LEMEBEL, Pedro. El Bim Bam Bum. *En su: De Perlas y Cicatrices*. Santiago, LOM, 1998. 217p.

LETELIER, Alfonso. In memoriam Violeta Parra. Revista Musical Chilena. 21(100):109-111, 1967.

NOUZEILLES, Rubén. Los Quincheros Misceláneos. Los Quincheros [casete]. Texto inserto en carátula. Santiago, EMI, 1993.

NÚÑEZ OYARCE, Hernán. Mi Gran Cueca. Crónicas de la cueca brava. [Rodrigo Torres ed.] Santiago, FONDART, 2005. 191p.

RENGIFO, Eugenio y Catalina Rengifo. Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo. Santiago, Catalonia, 2008. 141p.

REYES SCHRAMM, Adelaida. Explorations in urban ethnomusicology: hard lessons from the spectacularly ordinary. *Yearbook for Traditional Music*. (14):,1982. En: CRUCES, Francisco. Música y Ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. [en línea] Trans Revista Transcultural de Música. (8), 2004. (Traducido por F. Cruces).

<<http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas#top>>

[consulta: 03 octubre 2011]

RODRIGO, Joaquín. Concierto de Aranjuez. Madrid, Gráfica Agenjo, 1977. 91p.

RODRIGUEZ, Eugenio. El Himno que se baila. Viña del Mar, FONDART, 2008. 141p.

ROJAS SOTOCONIL, Araucaria. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. Revista Musical Chilena. 63(212):51-76, 2009.

ROSSI, Fernando. Anecdotario de un artista pobre. No de un pobre artista. Santiago, [mecanografiado], 2000. 42p.

RUIZ, Agustín. Lucho Barrios, el rey de la cebolla. En: Actas II CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana IASPM-AL, Santiago, Rodrigo Torres [edit.], FONDART, 1999:148-154.

SALAZAR, Gabriel y Pinto, Julio. Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento. Santiago, LOM. 1999. 173p.

SANTA CRUZ, Domingo. Las masas y la vida musical. Revista Musical Chilena. 2(15):11-19, 1946.

SANTA CRUZ, Domingo. Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Revista Musical Chilena. 13 (64):46-60,1959.

SANTA CRUZ, Domingo. Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música II. Revista Musical Chilena. 13(65):31- 46, 1959.

SAUVALLE, Sergio y Grebe, María Ester. Guitarra. Chile. En: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. [Emilio Casares, edit.], Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Vol. 6, 1999: 117-118.

SCHULTZ, Margarita. La Cuerda Floja. Santiago, Hachette, 1990. 222p.

SPENCER, Christian. Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural. [en línea] En: Actas III CONGRESO Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana IASPM-AL, 23 y 27 de agosto de 2000. Bogotá. Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana.
<<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Spencer.pdf>> [consulta: 03 marzo 2012]

PAJUELO, Camilo. Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra. Tesis (Maestría).Helsinki. Facultad de Artes, Departamento de Musicología, Universidad de Helsinki, 2005.

PARRA, Violeta. Composiciones para Guitarra [Transcripciones de Rodolfo Norambuena, Rodrigo Torres, Olivia Concha y Mauricio Valdebenito]. Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) Fundación Violeta Parra, 1993. 59p.

PARRA, Violeta. El Gavilán [Transcripción de Mauricio Valdebenito]. Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2001. 23p.

PINSÓN, Néstor y GARCÍA BLAYA, Ricardo. Roberto Grela. [en línea]
<http://www.todotango.com/spanish/creadores/rgrela.asp> [consulta: 03 diciembre 2011].

PONCE, David. Los Chileneros. La Cueca Centrina. [disco compacto] Texto inserto al interior de carátula. Santiago, EMI, 2007.

TORRES, Rodrigo. El Artista y su Obra. En: Claudio ACEVEDO “et al”. Víctor Jara Obra Musical Completa. Santiago, Fundación Víctor Jara, 1996: 25 – 55.

TORRES, Rodrigo [edit. 2005]. Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile. Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, 1944. 95p.

TURINO, Thomas. Music as Social Life. Chicago, The University of Chicago Press, 2008. 258p.

URIBE VALLADARES, Cristián. La guitarra en los escritos de la historia musical chilena. Revista Musical Chilena. Santiago. 58(202):26-37, 2004.

VIRILIO, Paul. Velocidad y Política. Buenos Aires, la marca, 2006.134p.

Diarios y Revistas

MISTRAL, Gabriela. La Música americana de Los Cuatro Huasos. El Mercurio, Santiago, 1 diciembre, 1940: 3.

La Bolsa de Noticias. Radiomanía, (2), 1943: 18.

Artistas de cartel en Cooperativa. Radiomanía. (62):24, mayo, 1948.

Novedades Odeón. Radiomanía. (63): 2, junio, 1948.

Ester Soré es una “especialidad” de CB 106. Radiomanía. (69): 21, diciembre, 1948.

Carmen Carol es la regalona de CB 82. Radiomanía. (69): 31, diciembre, 1948.

“Chile fértil provincia” un buen programa en CB 114. Radiomanía. (72):, marzo, 1949.

Entretelones de emisoras Nuevo Mundo. Radiomanía. (77):, agosto, 1949.

Gloria del Campo anima con su voz los programas de R. Bulnes. Radiomanía. (78):, septiembre, 1949.

Nélida Lamar es estrella legítima de R. del Pacífico. Radiomanía. (79):14, octubre, 1949.

Balance del mes. Radiomanía. (89):, junio, 1950.

Nueva vida para el sindicato radial. Ecran. (1029):18-23,1950.

El Trío Añoranzas. La Voz de RCA Victor. (55):26, enero – febrero, 1953.

Nipper informa. La Voz de RCA Víctor. (55):10,1953.

Boleros y Música Tropical. Odeón, junio, 1953.

Los artistas RCA favoritos este verano. La Voz de RCA Víctor. (66):12, marzo, 1954.

NAVASAL, Marina de. Conozca a Violeta Parra. Ecran. (1220):18-20,1954.

El notición musical de 1954. La Voz de RCA Víctor. (75):20-21, diciembre, 1954.

Conjuntos Folklóricos. Los dúos, tríos y cuartetos chilenos. La Voz de RCA Víctor. (57):18, 1957.

Novedades Latinoamericanas. Odeón, abril, 1961.

Música Peruana 45 r.p.m. Odeón, julio, 1961.

Éxitos Peruanos 45 r.p.m. Odeón, septiembre, 1961.

Éxitos Latinoamericanos en 45 r.p.m. Odeón, febrero – marzo, 1963.

Grandes Novedades Populares Editadas en 78 r.p.m. Odeón, abril, 1963.

Repertorio Criollo Latinoamericano 45 r. p. m. Odeón, mayo, 1963.

DICAP Discoteca del Cantar Popular. Musiquero. (141):, 1971.

Albéniz: Dos guitarras para un nombre. Musiquero. (172):52, 1972.

Ranquin (ex Ranking). Onda. (46):5, junio, 1973.

DE LA SOTTA, Romina. El inédito fenómeno de la guitarra clásica chilena. El Mercurio, Santiago, 18 diciembre, 2011: 12-13.

Sitios en Internet

Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI)

<http://www.archi.cl/nuevo/biblioteca-bi.php?id=5>

Carlos Gardel y yo

<http://carlosgardelyyo.blogspot.com/2008/04/los-guitarristas-de-gardel.html>

Poliedro en el Tiempo

<http://poliedroeneltiempo.blogspot.com/2011/06/los-panchos-y-la-armonia.html>

Los Quincheros

www.quincheros.cl

Humberto Campos, Música Popular.cl

<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1090>

Segundo Zamora. Cueca Chilena

<http://www.cuecachilena.cl/ZamoraSegundo.htm>

Alfonso Chacón. Nuestros Tríos

<http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/11/alfonso-chacon-nos-devela-el-misterio.html>

Roberto Grela. Todo Tango

<http://www.todotango.com/spanish/creadores/rgrela.asp>

Felipe Solis. Cancionero de Cuecas.

www.cancionerodecuecas.cl

Pedro Lemebel, El Bim Bam Bum

<http://lemebel.blogspot.com/2006/04/el-bim-bam-bum-o-cascadas-de-marab-en.html>

Los Chamacos. Nuestros Tríos

<http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/09/los-trios-en-chile-los-chamacos-y-los.html>

Antoniotto Usodimare

<http://www.photoship.co.uk/jalbum%20ships/Old%20Ships%20A/slides/Antoniotto%20Usodimare-02.html>

Entrevistas

Entrevista a Juan Hernández Arriagada, guitarrista, Viña del Mar, 30 diciembre, 2009.

Entrevista a Fernando Rossi, cantante y guitarrista. Santiago, 12, diciembre, 2010.

Entrevista a Nelson Campos Videla, hijo de Humberto Campos. Santiago, 16, marzo, 2011.

Entrevista a Helvecio Acuña, guitarrista. Viña del Mar, 22, marzo, 2011.

Entrevista a Armando Zúñiga, guitarrista. Santiago, 29, marzo, 2011.

Entrevista a Fernando Rossi. Santiago, 1, abril, 2011.

Entrevista a Danilo Rodríguez, requintista, Santiago, 2, abril, 2011.

Entrevista a Marta Castillo, viuda del guitarrista Artemidoro “Lolo” Rosso. Santiago, 2, abril, 2011.

Entrevista a Sergio Solar, guitarrista, arreglador y compositor. Viña del Mar, 4, mayo, 2011.

Entrevista a Luis Zepeda, guitarrista. Viña del Mar, 4, junio, 2011.

Entrevista a Pascual Rojas Flores, guitarrista. Santiago, 28, enero, 2012.

Entrevista a Emiliano Bravo, cantante y guitarrista. Santiago, 30, enero, 2012.

Entrevista a Ricardo Acevedo, guitarrista, compositor y arreglador. Viña del Mar, 14, marzo, 2012.

Grabaciones

Lucho Gatica con Los Peregrinos y el Ritmo de Los Penquistas. *Contigo en la distancia – Amor Secreto* [disco de vinilo]. Odeón 89-751, 1953.

Lucho Gatica con Conjunto de guitarras dirigidos por Humberto Campos. *Canciones de huasos y gauchos*. [disco de vinilo] 33 R.P.M. Odeón, 1959.

Los 4 Duendes. *Las Travesuras de Los 4 Duendes* [disco de vinilo]. Odeón LDC-36045, 1959.

Varios Intérpretes. *Lo que más me gusta de Chile* [disco de vinilo]. Philips 630521, 1962.

Los Huasos Quincheros. *Los Huasos Quincheros* [disco de vinilo]. Odeón MSOD-3307, 1962.

Los Hanga Roa. *Aro y Aro* [disco de vinilo]. Philips 630 537, 1962.

Silvia Infantas-Los Cóndores. *Cuando baila mi morena* [disco de vinilo]. EMI Odeón, 36538, 1965.

Los Indios Tabajaras. *Casually Classic*. [disco de vinilo] LSP-3505, RCA Víctor. 1966.

Los Perlas. *Las mejores cuecas del mundo y sus alrededores* [disco de vinilo]. RCA Víctor, CML 2395-X, 1966.

Ricardo Acevedo. *El arte de Ricardo Acevedo*. [disco de vinilo] London Record LCD – 38489, 1969.

Varios Intérpretes. *Cuecas con escándalo* [disco de vinilo]. RCA Víctor, CML 2828-X, 1970.

Dúo Albéniz. *Dúo Albéniz* [disco de vinilo] 45 r.p.m. DICAP, 1971.

Ricardo Acevedo. *Así te siento tonada*. [disco de vinilo] LCD - 36489 Odeón.

Los Hermanos Chacón. *El Mundo en mi Guitarra* [disco de vinilo] RCA Víctor.

Humberto Campos, César Lucero y Alejandro Espínola. *Tres Guitarras Vol. I* [casete]. Neper Sonido, Santiago, 1978.

Humberto Campos, César Lucero y Alejandro Espínola. *Tres Guitarras de la Unidad Vol. II* [casete]. Neper Sonido, Santiago, 1978.

Leo Masliah y Jorge Cumbo. *En Dúplex*. [disco de vinilo y casete], Montevideo, Ayuí, 1987.

Los Quincheros. *Los Quincheros Misceláneos* [casete]. EMI Odeón Chilena, 1993 [grabaciones originales de 1960 a 1970].

Artistas del Folklore. *Su Majestad la Cueca Vol. I* [disco compacto]. EMI Music Chile 307469 2. 2001.

Los Huasos Quincheros. *Antología* [disco compacto doble]. EMI Odeón Chilena 542324 2, 2002.

Los Chileneros. *Los Chileneros y La Cueca Centrina* [disco compacto reedición 1967 y 1968]. EMI Music Chile 505532 2, 2007.

3. Fernando Rossi, video, enero 2011.
- Carpeta IV ALFONSO CHACÓN
 1. Valses peruanos, Clamor – La palizada – Fina estampa
 2. Tangos, Caminito – El choclo – La cumparsita
 3. Polka paraguaya Mahir
 - Carpeta V RICARDO ACEVEDO
 1. Ricardo Acevedo: Así te siento tonada
 2. Ricardo Acevedo: Aire de cueca
 - Carpeta VI LA JOYA DEL PACIFICO
 1. versión Víctor Acosta
 2. versión Zambo Salas y Alfonso Chacón
 3. versión Jorge Farías y Los Diamantes del Sol
 4. versión Palmenia Pizarro, video
 5. versión Coro de Profesores Valparaíso, video
 6. versión en charango, video
 7. versión Fénix Brass, video
 8. versión Negrosón Orquesta, video
 9. versión Valparatango 2010 Orqueta Juvenil CORMUVAL, video
 10. versión Joe Vasconcellos, video