



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

DETRÁS DE LA MÚSICA

El productor musical: un artista moderno

VICENTE REYES CASTILLO

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Crónica

PROFESOR/A GUÍA: Hans Stange Marcus

Santiago de Chile

Agosto 2019

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Prólogo	3
Presentación de los entrevistados	9
Capítulo I – La industria musical	13
Capítulo II – ¿Quién es el productor musical?	20
Capítulo III – La escuela	33
Capítulo IV – Cómo se graba un disco: la historia de Lance.....	38
Apuntes finales	53
Referencias	56

PRÓLOGO

Me cuesta confiar en alguien a quien no le guste la música. Es decir, ¿a quién podría no gustarle? Si al fin y al cabo, la música se ha transformado en un pilar clave de la industria del entretenimiento del capitalismo tardío. Teniendo acceso a ella –más que como oyente radial circunstancial– es difícil ignorarla, sobre todo si cada vez nos encontramos más aislados en la rutina del día a día.

A mí, particularmente, siempre me ha gustado mucho. Más de lo que me gusta el arte en general, y supongo que se debe a que soy parte de una generación de hijos del espectáculo. Del *entertainment*. Pero además siempre me ha interesado la pugna de la música entre el arte y el entretenimiento, entre arte y mercancía. Entre ese algo “especial” y el producto de consumo. Habiendo tanta música ahí fuera, la gran mayoría consume lo mismo y la forma en que la gente consume música es más bien impersonal, cuando debiera ser –me gusta pensar– todo lo contrario. El consumidor hace eso, consumir, pero desconoce el proceso, sólo quiere el producto final. Nadie lee las etiquetas, nadie lee los ingredientes. Quiero comer un paquete de galletas y el paquete de galletas se abre y se echa a la boca. El internet y, sobre todo, las plataformas de *streaming*, le han dado a la música esa posibilidad de consumo ciego. Si al librito de los CD y vinilos se les llama arte, es por algo. En Spotify no hay arte, en iTunes no hay arte, pero más que las plataformas, la velocidad a la que avanza la música hoy es la que no da el espacio para el arte.

Cuando hablemos de música, hablaremos de la música popular que nace como producto de consumo masivo después de la segunda guerra mundial. Hablamos del *rhythm and blues*, del rock, del pop, de la electrónica, del hip hop y del trap. De los géneros que, casi cronológicamente, han dominado la música pop durante casi setenta años, y que llegan al día de hoy representando cada uno un contexto, una sociedad y una forma de vivir distinta. Cada género que ha prevalecido en la línea temporal obedece a razones sociales inevitables y a formas de producir y consumir música características de su época. En los cincuenta

necesitabas una gran voz para cubrir la canción porque prácticamente se grababa en vivo, y el tipo de música responde a las formas de relacionarse de las comunidades afroamericanas en Estados Unidos. La aparición del multipista¹ permite a los músicos y los mismos ingenieros de grabación experimentar con las cintas por primera vez, un músico podía grabar ahora más de una pista, más de una guitarra y nace la sicodelia. La masificación de los teclados baratos en la década de los ochenta democratizó esa experimentación. Ahora todos podían tener un *synth* en casa. Las guitarras comenzaron el declive y apareció la música electrónica, que con la popularización de las drogas extáticas –debido a la alienación y depresión del hombre moderno producto de la sociedad del consumo y el rendimiento– facilitaron la aparición de los clubes nocturnos. Finalmente, la reivindicación afroamericana y el proceso de hispanización de los Estados Unidos se ha traducido en el hip hop y la música latina dominando la industria de los 2010.

Actualmente las herramientas creativas del estudio son tales que ya ni siquiera necesitas tener una “buena voz”. Pero el talento no ha desaparecido, sólo se ha desplazado. El talento hoy, en la industria musical, está en los productores. La creatividad de la industria está detrás de la música, en las perillas y mentes de los invisibles. Está en las mentes pensantes de la industria del entrenamiento, en el *marketing* y en los brazos de quienes más quieren abarcar.

Hoy, el artista de la gran industria ha devenido un eslabón más de la cadena de producción de la música, uno mucho más reemplazable de lo que era antaño. Basta con mirar la lista de las cien canciones más escuchadas en nuestro país durante el año 2018² y ver de qué estamos hablando. Trece canciones del puertorriqueño Ozuna y doce canciones de su coterráneo Bad Bunny, sin duda los artistas del año en cuanto a ventas y alcance (qué extraño suena medir a un artista de esta forma, ¿no?). Me puse a investigar quién produjo cada una de estas cien

¹ La grabación multipista es un método de captura de sonido que permite grabar varias pistas por separado, para finalmente unirlos y crear el producto final. Surgió en los cuarenta pero debido a su alto costo recién se popularizó en los sesenta, produciendo una revolución completa de la música pop: ahora, los instrumentos podían grabarse por separado, en distintos momentos, ya que cada uno tenía su pista, y si el baterista se equivocaba no tenían que empezar todos de nuevo, sino sólo el baterista. La división del 4-track –el multipista más común de la época– en una pista para la voz, otra para la guitarra, otra para el bajo y otra para la batería era la forma más común de grabar, sin embargo, a mediados de los sesenta comenzó la experimentación cuando los artistas se dieron cuenta que podían ordenar el uso de pistas de distintas formas y que un mismo músico podía participar en dos canales haciendo sonidos distintos. Es así como se popularizó la grabación con capas de sonido: ya no era necesario que todo se pudiese tocar *in situ*, había aparecido la edición.

² Se puede consultar en *Chile Singles Chart*: <http://top100chile.blogspot.com/2018/>

canciones y sorpresa: el –adivinen– también puertorriqueño Juan G. Rivera (de nombre artístico Gaby Music) produjo o escribió catorce temas del listado. Catorce. Y sin embargo su nombre no está en los buscadores de Spotify ni en las carteleras de conciertos en el mundo. Es un invisible.

El fenómeno de la “música urbana”, que monopoliza el listado con 90 de las 100 canciones, tiene de eso: la caducidad e impersonalidad de la música. Por un lado, la industria ha hecho de la música –o la canción– un producto de consumo inmediato y desechable. Esto se ha reflejado en la transición del formato de álbum al formato de canción o de *single* digital. Sin afán de sonar nostálgico, antes la manera de consumir la música era ir y comprar el disco entero que jamás habías escuchado más allá de un par de canciones que han sonado en la radio, que no oíste decenas de veces en tu camino al trabajo como hoy, sino que una que otra vez *escuchando* la radio. Puede parecer una *romantización* de la industria discográfica, pero es así. Hoy, a un clic de distancia pones *play* y *pause*, acelerando el proceso de apreciación –y depreciación, a su vez– de la obra a un momento de efímero consumo contaminado por el *hype* (expectación) creado por los medios y sometido en la dinámica de la satisfacción instantánea. De esta forma, los estilos de música que dominan la industria se vuelven cada vez más sencillos, básicos y fáciles. Y no me paro en la vereda de quienes defienden antiguos cánones musicales como el del rock, porque, así como el trap tiene su sencillez aparentemente inmutable, también lo tenía el rock en sus inicios.

La diferencia es que géneros como el rock, la electrónica e incluso el hip hop alcanzaron a tener un margen de evolución. Vivieron un período de “entrar y salir” del *mainstream*, y en una industria en que las fechas de caducidad no estaban tan claras como hoy, tuvieron más tiempo para experimentar y evolucionar. Puede sonar nostálgico pero pareciera que la industria del entretenimiento finalmente ha devorado el carácter indagatorio o experimental de la música como arte. Y, por otro lado, ha generado también la impersonalidad del artista, cuando un nombre puede ser reemplazado por otro indistintamente, y así como un año el nombre fue Justin Bieber, otro Luis Fonsi y otro Bad Bunny. Aunque la de la industria levantando íconos desechables es una historia hartó más vieja.

De nuevo, suena un poco anticuado, pero vamos llegando al punto. Mi historia con la música viene de una familia con una colección de *cedés* y vinilos, por lo que siempre me interesé en

el arte de un disco. Un álbum para mí siempre fue más que una colección de canciones: era una historia, una narración que comenzaba con la portada como invitación a entrar y un pequeño libro para hojear tumbado escuchando los cuarenta y tantos minutos que durara la experiencia. Incluso si la música estaba de fondo, me gustaba tener el folleto en las manos, como si de una guía para la música se tratara. A medida que crecí comencé a darle sentido a los nombres que había en el disco, en cada instrumento que irrumpía en la canción y cada persona que había detrás de cada coro, de cada instrumentalización y de cada arreglo que parecían darle algo más a una canción que podría ser interpretada de mil formas, pero ahí estaba plasmada de una sola, atada a una sola sonoridad para la eternidad. Y en esos nombres inscritos en las hojas se repetían ciertos roles como “masterización”, “mezcla” y “producción”.

¿Tenían que ver esos nombres en el sonido que tenía cada disco? ¿Dónde terminaba el trabajo del músico y comenzaba el de estos sujetos? Así que me dediqué a leer sobre la producción musical, sobre la cadena de producción y cuáles eran esos roles que no te explican en la clase de música del colegio. Y descubrí, para mi desgracia, que estos personajes, por razones evidentes, no tenían la exposición de un músico. Yo quería entender qué pasaba detrás de cada canción, las circunstancias en que grababa una banda, cómo se llevaba a cabo la producción de una obra musical. Libros contando las historias después de la música hay muchos, yo quería uno que contara el *durante*.

Es por eso por lo que decidí escribir y salir a preguntarle yo mismo a los productores y músicos cómo se realiza una obra. Qué es lo que pasa después de que el músico compone una canción, cuál es la magia del estudio y qué rol cumple cada personaje en esta cadena musical.

Entonces me encontré de cara con la realidad de la música chilena. Me encontré con la precariedad de una industria que exige al artista cumplir todos los roles de la cadena, o al menos la máxima cantidad de roles posible. Porque no hay mercado, porque no hay lucas, porque no hay cultura y porque no hay industria. O al menos una gran industria. La realidad del músico chileno es la de la autogestión, el pluriempleo y la ética del *hazlo-tú-mismo* impuesta por un mercado que no da para hacer de la música una producción masiva de consumo. Me topé con que en Chile la música es *entertainment*, pero más que nada, es una

artesanía. Es una coyuntura entre las ganas de seguir una pasión y un esfuerzo encomiable. Chile es *indie*³, y no hay otra opción.

Comprendiendo Chile, además, somos capaces de comprender la realidad de la música *alternativa* en el mundo, aquella que está fuera de los márgenes de la gran industria, y que por lo tanto, no le debe rendir cuentas a nadie. Es ahí donde surgen los destellos artísticos de la música y desde donde se puede cambiar el *mainstream*. Es gracias a cada uno de los músicos y productores independientes que la música puede mantener un pie fuera de la fría mercantilización del arte.

Conversando con algunas figuras de la escena actual de la música santiaguina, me topé con la historia de los últimos treinta años de la industria musical chilena resumidos en una forma de trabajo, destellos de grandeza y, claro, la pregunta sobre el productor: ¿Es necesario un productor en estos tiempos modernos –y modestos–, sin intermediarios entre el músico y su audiencia? ¿Qué hace bueno a un buen productor? ¿Ha evolucionado el rol? ¿Cómo ocurre la magia del estudio?

Así como en la que llamaremos “la gran industria”, el productor es un ser ambiguo y misterioso, también lo es en nuestro pequeño mundo musical. Conversando con mis entrevistados, sin embargo, alcanzamos una suerte consenso tácito: el productor musical en Chile es, por obligación, un todoterreno. Así como en la gran industria hay una mano que mueve los hilos, en nuestro país son los hilos los que constantemente están buscando manos que los muevan, porque moverse solo es muy difícil.

Esta crónica tiene como objetivo repasar un pedazo de la historia de la industria musical en nuestro país, contada desde una perspectiva distinta. No desde las voces de los ochenta, las guitarras de los noventa o los sintetizadores de los dos mil. No desde los íconos populares, sino desde quienes trabajan detrás de ellos. Desde las consolas de grabación y las horas en el

³ *Indie* es un término que surge en los años ochenta para referirse a la música independiente. El desarrollo y acceso a la tecnología y la situación económica creciente de Estados Unidos provocaron que cada vez fueran más los jóvenes que formaban bandas, y con esto surgieron nuevos sellos discográficos, más pequeños que los ya instalados durante los setenta. El espíritu del punk y la contracultura musical de finales de los setenta y el levantamiento de la música synth pop sobre el rock llevó a los nuevos artistas a encontrar su lugar en estos nuevos sellos, que al no tener el capital económico ni la ambición de mercado globalizada de los grandes sellos, permitían la creación de música que no dependía exclusivamente del mercado. Esto permitió una mayor experimentación y libertad en la música. El *indie* tiene que ver con una mayor artesanía, en contraste de la industrialización a gran escala de la música *mainstream*.

estudio. Desde los productores e ingenieros que han montado nuestra precaria industria hasta los músicos que rompen la barrera del artesano y el mecenas. Del detrás de la música.

ENTREVISTADOS (orden alfabético)

Chalo González

Gonzalo González (1970) es un nombre clave para comprender la historia de la industria musical chilena. Cuando volvía la democracia y Chile necesitaba generar un catálogo de música nacional, ahí estaba Chalo, egresado de la Universidad Tecnológica Vicente Pérez Rosales.

Trabajó con todos los nombres de la generación postdictadura (Chancho en Piedra, Los Tetas, Makiza y Tiro de Gracia, entre otros) y creció con la industria. Vivió la crisis de los dos mil y el renacer del nuevo pop chileno de la mano de Dënver, Gepe y Javiera Mena. Productor e ingeniero de sonido, Chalo ha visto desde cerca tres generaciones de músicos tratando de surgir y lo ha presenciado todo: el éxito, el fracaso y la eterna promesa de la consolidación de la música chilena.

Su postura es estricta: “Yo no soy músico, ni productor. Soy ingeniero de sonido”, dice, tratando de alejarse lo más posible de la tarea del compositor. Aclara, en todo caso, que “en la cadena de producción todos los roles son igual de importantes”. ¿El del productor? Traducir la creatividad del músico a las máquinas.

Rodrigo Herbage

Miembro de Dolorio & los Tunantes, banda *noise rock* de La Florida. Cuando Chalo ya daba sus primeros pasos en la música, Rodrigo aún no nacía. Músico y productor, pero psicólogo de oficio. Sólo tiene 26 años pero tiene sus ideas bien claras, aunque –como buen psicólogo– prefiere ubicarse desde el no-saber: “La producción es un ejercicio muy de lenguaje, de interpretar qué es lo que quiere decir el músico. Un buen productor debe ser receptivo y aceptar de antemano que uno no sabe lo que quiere el otro”.

Junto a sus compañeros de Dolorio & los Tunantes desafían las estructuras y las formas de la canción pop con una estética muy definida. El caos como vehículo y el ruido como ornamento.

Milton Mahan

Miembro de los ya disueltos Dënver, uno de los íconos de la nueva generación del pop chileno. Le tocó estar en la cresta de la ola en el boom de la música independiente de comienzos de década y, ya sea por la ausencia de productores o por diferencias con los que había, decidió producir su propia música.

Productor de los últimos discos de Dënver, Maifersoni y el debut de Playa Gótica, Mahan aprendió de la experiencia, aunque estudió dos años de sonido en el Duoc. “La música es un proceso muy largo de entrenar el oído”, sostiene.

“El conocimiento empírico es el que te enseña a manejar bien las herramientas”, agrega, y ve el problema en la industria chilena: que “somos muy hippies, muy artistas. Para vender y hacer industria hay que hacer *hueás* más rancias; fotos, glamour, algo que los músicos acá no están dispuestos a hacer”.

Claudio Malebrán

Claudio Malebrán Ulloa es una particularidad entre los personajes que se presentarán en esta crónica, y es que Claudio trabaja en el que podríamos llamar el lado oscuro de la producción musical: el instituto. Malebrán se desarrolla como académico del INACAP, y tiene a su cargo la carrera de Técnico en Sonido.

Se interesó por el sonido con la intención de grabar su propia música, y terminó haciendo clases e inmerso en el mundo de la educación. En sus tiempos libres, se dedica al refuerzo sonoro y a la construcción de su propio *home studio*. “Me alegra que hoy todos puedan tener un estudio en su casa”, declara en relación a la asequibilidad que existe hoy en torno a herramientas de grabación como interfaces y micrófonos, aunque aún ve necesaria la escuela para formarse como ingeniero.

El productor, para él, es alguien especial. “El ingeniero de grabación puede llegar y hacer su pega, puede tener la toma perfecta aunque los músicos hayan tocado mal. El productor está preocupado del producto. Debe tener conocimiento musical y manejo de las herramientas tecnológicas, es el traductor del músico”.

Víctor Muñoz

Víctor es sangre fresca en el panorama actual. Productor por vocación, técnico en sonido de oficio. “Afortunadamente, ya olvidé todo lo que aprendí en la escuela de sonido”, admite. Comenzó en el área de venta, como especialista en ProTools (un programa de producción musical) y de a poco comenzó a adentrarse en la grabación. Coincidió con Niños del Cerro y produjo su último disco *Lance* (2018), que lo lanzó a la primera fila de productores del indie nacional.

Hoy, con un puñado de discos producidos bajo el brazo, ha alcanzado un estatus de promesa de la industria chilena en apenas un par de años. Incluso Cristián Heyne, quien en cierta forma dio inicio a su carrera, cediéndole la producción de *Lance*, lo tildó como uno de los cinco mejores productores jóvenes del momento. ¿Su visión? “La pega es hacer la mejor versión del tema”.

Niños del Cerro

Simón Campusano (cantante y guitarrista) y Pepe Mazurett (baterista) son los miembros más reconocibles de Niños del Cerro, una banda que ha liderado el movimiento independiente de la música santiaguina desde la irrupción de su debut *Nonato Coo* en 2015. Nacieron del *Do It Yourself* y hoy giran por Latinoamérica bajo el alero de Quemascabeza, quizás el sello independiente más importante del país.

Grabaron su segundo disco, *Lance* (2018) con Víctor Muñoz y lograron un sonido más psicodélico y etéreo que en su debut. “Hay una evolución evidente, en *Nonato Coo* estábamos recién aprendiendo, y si suena *lo-fi* no fue una decisión, fue una condición de lo que teníamos”, me contaba Simón mientras nos comíamos unas papas fritas cerca de Los Héroes.

No se consideran famosos (“famoso eres cuando te conoce la señora del almacén”, dice Pepe), pero Niños del Cerro se ha vuelto una empresa autosustentable y eso los tranquiliza.

Hernán Rojas

El nombre de Hernán Rojas es generalmente relacionado a la banda norteamericana Fleetwood Mac. ¿Quiénes? Fleetwood Mac, una banda de pop rock que marcó una época en la segunda mitad de los setenta y ha vendido más de 100 millones de discos en el mundo entero. Su amorío con la cantante Steve Nicks y su participación en la grabación del aclamado *Tusk* (1979) han bastado para llenar páginas de revistas especializadas y medios musicales por años, pero limitar su importancia al punto cúlmine de su carrera y a una relación amorosa digna de las mejores películas de Hollywood es quedarse cortos.

A mediados de los ochenta volvió a Chile a refundar una industria muerta o desaparecida por el golpe, y se topó con que ya no estaba en Kansas —o, más bien, en Los Angeles—: músicos que no sabían afinar sus instrumentos, consolas de grabación baratas y mucha pega para un hombre que venía del mundo de la gran industria. Aun así salió adelante y grabó con artistas como Viena, Upa!, Electrodomésticos o Aparato Raro, quizás las bandas más importantes de los precarios ochentas después de Los Prisioneros. Los años lo alejaron de las mesas de sonido y acercaron a la radio, donde hoy se desempeña en Radio Sonar. Y aunque asegura haber colgado ya los guantes, aún acude al llamado de las consolas si el proyecto es interesante.

CAPÍTULO I – La industria musical

En este capítulo no planeo contar la extensa y detallada historia de la industria musical, sino un breve resumen de los hitos –mayormente tecnológicos– que han cambiado su curso, enfocada en la participación de los agentes que me interesan en esta crónica: los técnicos de sonido. Así, la industria musical se divide en tres grandes industrias.

Primero, está la industria de la música en vivo, la más antigua de las tres. Asistir a un concierto o presentación era, originalmente, la única manera de acceder a la música. Desde los inicios de la música como creación del hombre, las reuniones en torno a los músicos son comunes. Sin embargo, la monetización y posterior industrialización de estos conciertos no ocurrió hasta 1672, cuando el violinista John Banister exigiría un pago por el acceso a su presentación en su casa en Londres, por primera vez en la historia. Ya en el siglo XVIII, las figuras de Mozart y Haydn habían alcanzado tal popularidad que eran solicitadas para tocar en Inglaterra. La industria de la música en vivo comenzaba a tomar forma.

Hoy están las fórmulas del concierto y de los festivales, en que varios artistas comparten escenario cronológicamente –es decir, uno detrás de otro, de forma maratónica–, lo que atrae un mayor público. Los festivales, curiosamente, parecen estar devolviéndole a la música en vivo una cualidad que parecía haber perdido con la popularización de la música: los festivales entregan un *estatus* al espectador, que muchas veces asiste a estos por el fenómeno que representa en sí, más que por la música per se. La industria de la música en vivo ha sido un pilar clave en la vida del músico, ya que parece ser un factor invariable en la ecuación de la industria musical: siempre habrá gente que querrá comprar la experiencia *en vivo* de la música, o al menos, así ha sido hasta el día de hoy.

Luego tenemos la industria discográfica. Su historia se remonta a finales del siglo XIX en Estados Unidos, cuando la forma de consumir música era... hacer música. La industria de las partituras y los derechos de autor suena tan lejana como inverosímil comparándola con la sociedad de hoy. Para escuchar una obra musical la opción era comprar la partitura e

interpretarla en casa. Sobra decir el elitismo que esto conllevaba y el limitado acceso a la música de esos días. La otra opción, igual de cara, era asistir a un concierto. Si hoy es caro, imagínense en esa época.

Hasta la creación del fonógrafo⁴ en 1877 y su difusión en las décadas posteriores, la venta de partituras y las presentaciones en vivo eran las únicas maneras a través las cuales el músico podía presentar su obra. La llegada de esta nueva herramienta otorgaba la posibilidad, antes impensada, de grabar sonidos para luego ser reproducidos. Eso, sumado a la producción en masa de tocadiscos consolidaría a principios del siglo XX a la industria discográfica como la rama dominante de la industria musical.

La creación de la radio había democratizado el acceso a la música, pero con la aparición del vinilo la música adquiría una materialidad clave para la incipiente sociedad de consumo. Y en esta sociedad de consumo, era clave una industria generando contenido constantemente.

Aparecieron los grandes sellos discográficos, con sus estudios y sus ingenieros de sonido, y con los grandes sellos, los grandes mecenas: los primeros productores ejecutivos y los *managers*, que también se encargarían de la música en vivo. Así, la industria discográfica comenzó a atraer a distintos personajes que quizás no sabían tocar música, pero sabían venderla.

Las técnicas de grabación cambiaron, apareció el CD y luego el casete, haciendo de la música cada vez más pequeña, más cómoda, más portable y, por lo tanto, más atractiva al consumidor. La industria discográfica vivía su esplendor. Todo músico que quisiera triunfar necesitaba grabar discos: necesitaba un sello, un productor y el acceso a un estudio. Los grandes sellos (EMI, Universal, Sony, Warner y BMG) se repartían cuatro quintos de la torta a nivel mundial, dejándole el 20% restante a todos los sellos independientes restantes (la llamada música *indie*).

Hasta que apareció el internet y la barrera entre el músico y su público se cayó a pedazos. Ya no había necesidad de un intermediario llevando el producto a la casa del consumidor, el músico podía enviarlo él mismo. Internet cambió todas las reglas del juego como por efecto

⁴ El fonógrafo es considerado el primer aparato que registraba y reproducía sonido. Similar al tocadiscos, éste funcionaba con una aguja que leía las inscripciones de un cilindro que giraba, creando así una vibración que hacía sonar la bocina.

dominó. Primero la difusión se volvió masiva y global. ¡Y si no necesitamos un sello para que nos dé a conocer, tampoco lo necesitamos para grabar nuestras canciones! La autoproducción y la música *indie* creció como nunca. La cancha se igualaba un poco, aunque no tardó en volver la balanza hacia los gigantes.

La industria de las licencias era la más pequeña de las tres, operando cuando se utilizaba una canción con fines de lucro y haciendo que el artista creador de la obra recibiera *royalties*. Una especie de uso de imagen.

Con la llegada del internet, sin embargo, el negocio de las licencias pasó a dominar la industria musical. Las nuevas plataformas digitales de *streaming* y reproducción de música eran asequible a todos, pero alguien tenía que cobrar los derechos de la música.

En este modelo de negocios, el rol del artista siempre ha sido el mismo, es el producto el que ha ido variando en función a la industria y la tecnología. Si decíamos que los géneros musicales han estado siempre a merced de los cambios tecnológicos y contextuales, con ellos también lo han estado los métodos de grabación y las herramientas creativas del músico.

Chile: precariedad y anomalías

Así es la historia de la música en Chile. La escena musical que se gestaba a finales de los sesenta y principios de los setenta fue arrancada de raíz por la censura y el fascismo, dejando nuestro país huérfano de música durante casi diez años. El silencio en las calles se había replicado en los diales, en los que artistas extranjeros y uno que otro nacional afín a la dictadura eran los encargados de reproducir el ideal enceguedor del totalitarismo.

No fue hasta mediados de los ochenta que comenzaron a levantarse una que otra voz en el Café del Cerro y ocurrió el accidente que fueron Los Prisioneros: haberse cruzado con el productor Carlos Fonseca. El boom de Los Prisioneros levantó el ánimo de una nueva generación que quería hacer música.

Justo en ese momento, Hernán Rojas volvía al país después de más de diez años en Los Angeles, cuna de la industria discográfica estadounidense. Entre 1986 y 1989 ejerció como director del Estudio Horizonte, donde grabó los dos primeros discos de Upa! –*Upa!* (1986)

y *Que nos devuelvan la emoción* (1988)–, los dos primeros de Aterrizaje Forzoso –*Sólo un sueño* (1986) y *Loca confusión* (1987) – y el segundo de Viena, *Viena II* (1988), entre otros.

“Llegar a Chile, donde las bandas estaban recién partiendo, fue súper duro. Tuve que trabajar mucho en cosas muy básicas, desde la importancia que tiene el instrumento mismo: la calidad, las cuerdas, si eran nuevas o no, cuántos años tenían, la afinación... ni hablar de pedirles a los músicos que sacaran su propio sonido con cada instrumento”, me cuenta Hernán, mientras saluda a todo aquel que pasa por los pasillos de Radio Sonar. Es un hombre ocupado, por lo que apenas me puede atender media hora en la recepción de la radio. Acaba de terminar un programa en que discutían sobre la importancia de Metallica e Iron Maiden. Radio Sonar es así, muy del rock de la vieja escuela, y Hernán es así también, medio anticuado, de otra época, pero genuino. “Para hacer reggaetón sólo tienes que juntar las palabras *nena, estás rica y así*”, bromea con cierta pedantería. Aunque quizás tenga razón.

“La consola con la que grabamos a Fleetwood Mac era una Niv hecha a pedido, que cuesta unos 800 mil dólares... ¡un Rolls Royce! Mientras que acá en Estudio Horizonte, donde grabamos a Upa!, Electrodomésticos y Viena, entre otros; teníamos una consola Tascam que en Estados Unidos usaban para grabar los demos. La cinta era una cinta de media pulgada de 16 pistas, que también tiene mucho menos rango dinámico. Fue duro, pero creo que, dadas las circunstancias y la inmadurez de los músicos chilenos y de la industria discográfica chilena en general, sacamos lo mejor que pudimos y dejamos canciones y álbumes como registro de una época en que el mercado era chiquitísimo”.

Y así como Hernán venía de vuelta, Chalo González recién entraba al mundo de la música. “Estudí en el Vicente Pérez Rosales, una de las primeras universidades privadas. La fundó gente que venía de la [Universidad] Austral de Valdivia, y era el único lugar, aparte de la U. de Chile, donde se podía estudiar sonido. Yo quería entrar a la Chile, pero justo cuando salí del colegio la Facultad de Arte entera, que estaba en Compañía, cerró por motivos políticos”, cuenta González, y me confiesa un estigma que se ha mantenido por generaciones: “Mi papá no estaba de acuerdo: entrar a un instituto era como una derrota familiar”.

La carrera se le hizo fácil. Tenía talento y rápidamente estaba haciendo la práctica en Estudios Bellavista. “Me fue súper bien en la universidad, era realmente fácil. Me había dado cuenta del estándar que tenía mi colegio y casi que les hacía las pruebas a mis compañeros. Entré

como un tubo haciendo la práctica en un estudio de grabación que tenía movimiento en la música nacional a principios de los noventa. Demos de Nicole y artistas como Parkinson o Los Morton”.

La escena musical aún era tibia, pero la vuelta a la democracia aceleraría el proceso de industrialización de la música chilena. Así lo recuerda Chalo: “Vino el cambio cultural en Chile. Triunfó el NO, el noventa volvió la democracia y eso generó un gran interés de parte de las multinacionales EMI, Sony y BMG por la música y cultura”.

“Entonces yo agarré ese envión de nuevo presupuesto sin querer, y con mucha experiencia, en dos, tres años, estaba participando en discos financiados por sellos multinacionales. Llegué muy rápido a grabar discos, el primero que produje por completo fue *Peor es mascar lauchas* el año 95”, agrega.⁵

“Y ahí vino como una ola. Grabé a la Pozze Latina, hice dos discos con Los Tetas, uno con Makiza, seguí trabajando con Chanco en Piedra; se cambiaron de Alerce a Sony, vino una multinacional y nos sentamos en reuniones con gente de otros países a trazar una gira internacional para el grupo. Entonces, a los pocos años de recibido, cinco o seis años, yo ya tenía 12 o 15 discos encima, varios viajes al extranjero para terminar discos en Brasil, Argentina, México y España. Hasta un MBA que me pagaron acá”, cuenta.

La tentación de un mercado fresco trajo a las multinacionales a buscar con grúas artistas locales, había mucha plata y había que invertir en cultura nacional porque no había catálogos. Casi cualquiera que tuviera una banda podía grabar un disco, los sellos necesitaban gente para crear una escena musical donde antes no había más que un trovador y su guitarra de palo con sentido y razón.

Pero la burbuja se llenó de aire y no tardó en explotar. A finales de los noventa la mayoría de las casas discográficas había quebrado, presas de la ambición y de haber apostado millones por un país que no pudo dar luz a tantos proyectos exitosos que arrastraran a toda una generación. Tanto La Ley como Los Tres, los más exitosos, habían partido a México y Chile se quedaba huérfano de música otra vez.

⁵ En rigor, su primer disco fue *La luz del cuerpo* (1995, EMI) de Jano Soto, pero siempre ha dicho que fue el debut de Chanco en Piedra el que realmente pegó –o lo marcó–.

“Finalmente se generó una especie de debacle, porque los presupuestos de los discos se tornaron tan grandes que las expectativas de los sellos eran altísimas en cuanto al retorno que esperaban con las ventas”, retoma González, “y la verdad es que ninguna banda generaba tanto, salvo Los Tres, La Ley y en menor medida los Chancho. No era una escena potente, la gente no se dedicaba al 100% y no había 50 grupos que solventaran la industria”.⁶

En esas circunstancias llegó a Chile el fenómeno del internet: el MP3, Napster y la crisis de la industria discográfica. Cerraron los estudios, se fueron las multinacionales y el país quedó botado otra vez después del veranito de San Juan que habían sido los noventa.

“Estudio del Sur cerró y tuve que empezar de cero. Por primera vez después de 15 años de trabajo me enfrentaba a la decisión de cómo seguir este camino”, concluye Chalo, que fundaría Estudios Triana en 2007 y comenzaría a trabajar, de la mano de Cristián Heyne, con una nueva generación de músicos.

Uno de los talentos de esa nueva generación sería Milton Mahan. Junto a Mariana Montenegro formarían Dënver el año 2004 y editarían su álbum debut *Totoral* cuatro años después bajo el sello Neurotyka, pero sería con su segundo álbum, *Música, gramática, gimnasia* (2010, Cazador), grabado en Estudios Triana por Chalo González, que alcanzarían éxito no sólo a nivel local sino que también en toda Hispanoamérica.

“Empezaron a aparecer los blogs, que tenían harta importancia. El disco agarró onda a finales de 2011, cuando los blogs hacían las listas de fin de año. Me acuerdo que con Mariana sacamos el disco y hubo meses en que parecía que no había pasado nada, pero de a poco se empezó a cocinar y fue creciendo, y ya al final de año era *heavy*. Salió en caleta de listas, nos ayudaron mucho blogs extranjeros que lo posicionaron muy bien, y fue gracias a la repercusión en el extranjero que pegó acá”, recuerda Mahan.

⁶ Porque así funcionan las grandes discográficas. Apuestas por un gigante que genere tantas ventas que los excedentes sirven para financiar a los que vienen de abajo. En el cine, por ejemplo, las películas escapistas de ciencia ficción, romance y carreras de autos son las que más venden, y es gracias a esas películas que se financian otras que pueden ser fracasos en cuanto a ventas pero más “artísticas” o íntimas. Así que si te gustan las películas de autor, probablemente debas agradecer a la saga de *Qué pena tu vida* por mantener el negocio funcionando.

La historia de Dënver es como la de tantos otros artistas que, gracias al internet, lograron un éxito que, sin multinacionales haciendo campañas de *marketing*, parecía imposible alcanzar. “Ni FERIA Music ni Cazador [con quienes trabajaron] eran sellos grandes, el trabajo más duro de la promoción lo hicimos nosotros con nuestro manager de ese entonces y el equipo que armamos. Los videos los hicimos con Bernardo [Quesney], que lo conocemos desde chico, y él se conseguía las cámaras en la universidad. Todo lo produjimos completamente solos, era pura autogestión”, agrega.

“El internet le quitó el elitismo a la música, donde el sello era demasiado importante y si no estabas en un sello no podías tener una banda, ni tener un CD físico ni sonar en una radio. Ahora, si no *sonái* en alguna radio, igual alguien te puede escuchar en Rusia, en Estados Unidos. Hay mucho mercado para todo. A una banda que tiene diez mil escuchas en Spotify igual le llegan unas lucas”, concluye Mahan.

La generación de Dënver, Alex Anwandter, Gepe y Javiera Mena, entre otros, volvió a poner a Chile en el mapa musical latinoamericano, un mapa cuyas fronteras cada vez parecen menos infranqueables gracias al internet, un mercado que, da la impresión, lo regula el consumidor.

CAPÍTULO II – ¿Quién es el productor?

Mi pregunta inicial a la hora de comenzar esta investigación era esa: ¿Quién es el productor? ¿Qué hace? ¿A qué se refería la frase que dice que George Martin fue “el quinto Beatle”?

La figura del productor resulta ser un abstracto mucho más complicado que en otras áreas de la industria del entretenimiento que comparten el cargo. En el cine, por ejemplo, el productor es el responsable de la obra cinematográfica. Es el representante legal de la obra y debe encargarse de que todo funcione. Y cuando digo todo, es todo: contratar al personal, asegurar las locaciones, los equipos y un largo etcétera. Si vas a una escuela de cine te enseñarán el rol desde un manual.

En la música, en tanto, pareciera que el misterio ronda el puesto. Chalo González lleva casi treinta años en la industria y bromea con que sus padres hace poco entendieron qué es lo que hace realmente.

“El productor es una especie de especialista de algo que nadie sabe qué es ni cómo se hace”, define. “En Chile, cuando los solistas o bandas hacen sus discos y hacen su excel de platas, siempre el espacio del productor queda vacío. Como que puede cobrar cien lucas o puede cobrar un millón, y no hay a quién preguntarle, no hay dónde verlo, con quién compararlo”.

“Te pongo un ejemplo: yo grabé *La Trenza* de Mon Laferte. Tres canciones y mastericé el disco. Nunca me habían entrevistado tanto por un disco en mi vida. ¡Incluso he ido a recibir premios de ella y la gente cree que son míos! El rol del productor se distorsiona de alguna manera. Voy a una comida del colegio de mis hijos y un papá me dice ‘Oye, que te quedó bueno el disco’, o le dice a otro ‘Oye, él es el productor de la Mon’, como si yo fuera una especie de superhéroe. Son las abstracciones y lo turbio que tiene el rol”, cuenta.

La visión de Chalo es bastante reveladora. Que un personaje que lleva más de 25 años en la industria te diga que el rol es un abstracto lo dice todo.

La anécdota, por otro lado, muestra cómo percibimos a los músicos, tanto nosotros como consumidores como él mismo como persona de la industria. Por un lado está la idealización del artista, la figura del ídolo de parte del consumidor, que efectivamente puede ver al propio Chalo como una especie de superhéroe. Uno secundario sí, como Ant-Man. Los Capitanes América, Iron Man y Batman están destinados a los músicos. Y por otro lado, el mismo Chalo se minimiza ante la artista: el premio debiese ser tanto suyo como de la Mon, ¿o no? Si al final la música es un trabajo mancomunado de llevar una serie de sonidos al oído del pueblo. ¿O la Mon Laferte sería la misma sin su equipo detrás? Gary Oldman ganó el Óscar el año pasado al mejor actor principal por su interpretación de Winston Churchill, pero ¿lo habría ganado sin el equipo de maquillaje? ¿O hay una escala de jerarquía, de responsabilidad?

A menudo se habla del productor cuando uno se quiere referir a quien grabó el disco, o al que mezcló o masterizó, entonces la palabra productor, o el cargo en sí, se vuelve una especie de comodín para referirse a todo el equipo detrás de la grabación de un producto musical. Muchas veces la masterización o la mezcla son tareas que se realizan lejos del músico o del intérprete. Ahí está la diferencia. El productor está mucho más cerca, tiene un vínculo con el músico, dirá Claudio Malebrán, pero no hay un manual que te diga qué hacer ni cómo hacerlo.

No existe un manual, y es por eso que le he dado la palabra a mis entrevistados para, en conjunto, discutir y definir qué hace un productor y qué hace *a* un productor.

El productor ejecutivo

La primera definición vendría siendo la que más se asemeja a la del productor cinematográfico, ya que cumple los roles de organización, planificación y difusión de la obra musical.

Milton Mahan recuerda la grabación del segundo disco de Dënver, *Música, gramática, gimnasia* y su relación de coproductor con Cristián Heyne, quien hizo de productor ejecutivo: “Cristián hizo harta pega de producción ejecutiva: se consiguió un piano de cola, un cuarteto de cuerdas... hay hartito de la producción que es eso, hilar cabos, hacer que las cosas sucedan. Está esa parte, y está la parte de encerrarse con un computador a hacer que las cosas funcionen, y esa pega la hice más yo”.

O sea, el productor ejecutivo es el que hace que las cosas sucedan y el otro hace que las cosas funcionen. Suena lindo si lo leemos con tono poético, pero en la práctica no sirve mucho. Me quedo más con la parte de conseguirse el piano de cola versus encerrarse con un computador, creo que la cosa va por ahí.

“El productor ejecutivo no tiene tanta vuelta, tiene que ver con la plata y la magia de hacer posible la situación; llámese conseguir el estudio, hablar con el sello, al que puede pertenecer o no, vincular con la parte de negocios y hasta podría ser el propio manager de la banda. Incluso podría ser un músico de la banda”, explica Chalo González.

Y sigue: “Es quien recupera. Él dice ‘Voy a poner 10 millones para hacer este disco, pero los primeros tres años de tocatas son para mí’. Es el banco, pero además tiene potestad en la organización y expectativas económicas. Regularmente, el productor ejecutivo pertenece al mundo de la industria de la música, al mundo de la música comercial y trabaja para un sello. Y es el sello quien designa a un *A&R* (artista y repertorio), que es una figura que está prácticamente extinta en Chile. Su rol era el de decidir cuántas canciones tenía el disco, qué tipo de canciones necesitaba, cuáles serían singles, qué *featuring* necesitaba y todo eso. Era el de la visión, está viendo el mercado y está posicionando al artista”.

Para la realidad del músico *indie*, este escenario no puede ser más ajeno. “A nosotros nos parece súper alejado y súper extraño. ¿Te imaginái que viniera un hueón y nos dijera *ya chicos, tienen que hacer esta hueá?* Antes pasaba”, ríe Simón Campusano, líder de Niños del Cerro, ganadores del Premio Pulsar 2016 en la categoría Artista Revelación.

Chalo González opina distinto: “Yo me he demorado más de 25 años en explicarles a los músicos por qué necesitan un productor”, dice Chalo González. “La soberbia musical es súper nociva y muy frecuente. Generalmente el músico rockero *indie* siempre cree que puede todo y cómo que ‘no, si yo puedo tocar bajo, puedo tocar guitarra, puedo tocar batería’ y no ven nada malo en lo que hacen. No es como ver algo malo realmente, sino que no tienen autocritica real. No se dan cuenta que todos los que compiten con ellos sí la tienen y sí la practican”.

Chalo viene de la generación del boom de la industria, y si bien desacreditarlo sería tremendamente irresponsable, dada a su enorme expertiz y trayectoria, si hay que tener claro

que su visión corresponde a la de alguien que cree aún en una industria musical chilena, y más allá de eso: en un modelo de hacer música enfocada en el negocio.

“Entonces se comparan”, continúa. “Se comparan con Radiohead, se comparan con Coldplay y no se dan cuenta. Yo les digo que miren el reparto de ese disco. Date cuenta de la cantidad de profesionales que están detrás de los cuatro individuos. Y tú te vas a comparar con tu sala de ensayo, tu visión con tu computador a eso. Estamos mal”.

“Porque es muy difícil desdoblarse en el producto. El músico que tenga la claridad para llevar su producto a puerto es un gallo que está sobre la media. Yo siempre les explico que no cualquiera puede ser productor. No porque sea peor o mejor sino porque es distinto. Hay un montón de *DTs* que, como futbolistas, fueron terribles pero son tremendos entrenadores. Porque ven el macro, ven la posición, el mercado, las deficiencias del otro. Eso es lo que hace el productor. Mira para allá y mira para acá al mismo tiempo. Y además contiene a estos jóvenes especiales tratando de ser conocidos”, cierra.

¿Entonces el productor ejecutivo es un villano que tiene como único motivo pervertir el arte mercantilizándolo? No. Pero sí se acerca mucho más a la lógica de la música como producto de consumo que como expresión artística “auténtica”, como podríamos decir.

Si entendemos la música como una mercancía es lógico que haya una red de personas dedicadas a llevar ese producto a buen puerto, a ver que el producto tenga *calidad* y, después de todo, que sea *vendible*. Un productor te va a decir que tu canción mejor dure 3:13 porque ese es el promedio que aguanta un oyente casual tu reinterpretación del intro-verso-verso-coro-verso-coro-puente-coro, en vez del minuto veinte que tenías pensado o los 6 minutos. La caricatura del productor diciéndole a Queen que *Bohemian Rhapsody* no podía durar 6 minutos en la película del mismo nombre refleja precisamente eso: la visión de mercado. (Por qué hoy recordamos a *Bohemian Rhapsody* y no a las canciones que sonaron en la radio en la fecha, sin embargo, se debe probablemente a la ambición artística de ésta, que, de nuevo, da para una crónica aparte).

En fin, como la posibilidad de editar un disco se ha abierto a los músicos independientes en los últimos años, la figura del productor ejecutivo va quedando en lugares cada vez más reducidos, que, sin embargo, son precisamente aquellos en los que se mueve el dinero y

donde se desenvuelven los artistas *pop*, que ven la música como una oportunidad de mercado. Porque si estás haciendo música para ti o como una necesidad expresiva más que por traer pan a la mesa, ¿por qué necesitarías alguien que te diga cómo hacerlo?

El productor musical

Acá empieza a ponerse más turbio. El mismo Chalo González da una visión más amplia del rol: “El productor musical es el que lleva la batuta artística de esta misión ejecutiva. Este productor puede ser el ingeniero de sonido, un músico externo o de la misma banda o puede ser una mezcla. Puede ser un productor solo o en conjunto con uno de estos personajes. Puede incluso ser alguien que está fuera del área de la música y llega como una especie de árbitro, un gurú que decide qué le gusta o que no, puede ser cualquier cosa, y eso depende de lo que requiera la banda”.

Pero si puede ser cualquiera, tiene que tener ciertas cualidades, ¿no? Si hay un consenso entre los entrevistados, éste gira en torno a los conceptos de traducción, lenguaje y buen gusto.

“El del productor es un ejercicio de lenguaje: interpretar qué es lo que quiere decir el músico. Es como un ejercicio de traductor de idioma, y en ese sentido hay gente que es más receptiva”, opina Rodrigo Herbage.

Junto con su banda Dolorio & los Tunantes, han tenido malas experiencias con productores ajenos a la banda, básicamente por un tema de comunicación.

“Trabajamos con un ingeniero que no conocíamos hasta el momento y no era afín a nuestro estilo musical, tenía un estilo de producción que era muy de posproducción y *limpieza* y vamos *triggereando* las baterías, y vamos grabando todo por separado cada uno lo más limpio acústicamente posible. Esto en el resultado nos generaba algo similar a una sicosis, algo como no reconocerte en el producto. Y te *enojái* caleta, pero de a poco uno tiene que aprender: primero, comunicar muy bien lo que deseas generar. Creo que si uno mantiene la idea primaria de qué voz quieres tener o qué sonido quieres lograr en un sentido como emocional, es más fácil transmitirlo al productor. Pensando en la clásica anécdota de John Lennon,

‘Quiero que esto suene más azul’, ¿cachái? Tienes que buscar el medio para comunicarte más efectivamente con la persona que te esté *perilleando*⁷ o produciendo”, cuenta.

“Me sitúo como ingeniero en sonido, no como productor, y me gusta el tema, pero quiero que el guitarrista haga algo más. Como ingeniero de sonido, tiendo a decirle: ‘Ya, mira, toca algo para armonizar en la siguiente octava y lo agregamos como capa’. Como productor, probablemente le diría algo como: ‘Ya, esa parte está buena porque *estái* como en el cielo, pero tenís que agregarle un poquito más de nube, de color’. Y el músico lo capta al tiro. El lenguaje subjetivo. Los músicos en general son súper abstractos. Unos sí y otros no, pero la mayoría. Te dicen ‘Mira, la estrofa está bacán, pero me gustaría agregarle más locura’, cosas así”, cuenta Claudio Malebrán, quien se desempeñó como profesor en la carrera de Producción Musical en el INACAP, hasta que esta cerrara por falta de campo profesional.

La imagen del ingeniero frío, distante y de un lenguaje más técnico es un estereotipo bastante común en la música, pero a pesar de su banalización, sirve para hacerse una idea de la diferencia sustancial que puede tener un técnico de sonido con un productor. La tecnificación y el manejo de las herramientas tecnológicas son clave para el ingeniero, mientras que el productor es quien acerca al músico al mundo de las máquinas, he ahí su rol de traductor o intérprete.

“El productor tiene mucho de otras cosas, el ingeniero a veces puede ir y hacer su pega nomás, tener la toma perfecta aunque la banda haya tocado horrible. El productor está obligado a decir ‘No, no, otra toma, ralentiza un poco aquí...’, afina a los músicos, les da *feedback*. Un músico no te va a aguantar que el ingeniero se pare y te diga qué hacer. Al productor sí lo escuchan, obviamente. Tiene que haber un vínculo para que alguien te diga qué colores tienes que agregar en tu lienzo, y ese vínculo es el que genera el productor”, cierra Malebrán.

La idea del productor como intérprete del músico es apoyada por Chalo González:

⁷ *Perillear* es un verbo que se usa habitualmente en la música popular para referirse a la práctica de mezclar o ecualizar una obra musical. El origen, me imagino, viene de que tanto las consolas de grabación como las mesas de sonido o los amplificadores de guitarra tienen perillas; por ende, mover esas perillas es *perillear*. Y generalmente es el ingeniero quien te *perillea*.

“La idea conceptual viene del músico: ‘Aquí yo me imagino algo caótico’, te dice, y nosotros con perillas, cintas y computadores tenemos que crear esa sensación. Entonces el productor hace el rol de generar el lenguaje poético artístico del músico”.

“El productor es un conductor, pero no puede ser más importante que el músico. Obviamente puede actuar como creador también, proponiendo estructuras, por ejemplo”, agrega, manteniendo su posición respecto a la jerarquización de la cadena musical, una posición, por lo demás, muy anticuada, basada en géneros “limpios” como el rock o el jazz o en formas de hacer música mucho más estrictas de las que acostumbramos hoy.

La idea de la cadena musical compuesta por la composición de parte del “músico”, y la grabación, mezcla y masterización de parte del equipo técnico responde a una forma lineal de entender la producción musical que no responde a todos los géneros ni tendencias. En los llamados “géneros urbanos” (el trap y el hip hop, por ejemplo), el productor musical es un músico siempre. El artista ya no es sólo quien canta, sino también quien produce. El productor musical o *beatmaker*⁸ tiene más influencia en la música actual de la que tenía Ringo Starr en los Beatles, por ejemplo. Y hablando de ellos...

“Geoff Emerick fue el primer ingeniero que escuchó al músico. Escuchó a John Lennon y los Beatles crearon esa bisagra de creatividad que faltaba en la música popular, como por una especie de necesidad artística. El productor traduciendo la creatividad del músico hacia las máquinas, porque el músico está ahí, con su piano y su guitarra, pero atado a los instrumentos”, agrega Chalo.

Los Beatles, evidentemente, son claves en la historia de la producción musical. No porque hayan inventado nada, sino por cómo acercaron técnicas que en su época eran experimentales a la música pop, tales como la manipulación de cintas y la música concreta.

La utilización de grabaciones de ambiente, recorte de cintas y técnicas de edición no eran nuevas en la música docta, pero faltaba que alguien las acercara al pop. Y quién mejor para

⁸ *Beatmaker* es un término inglés que surgió en el hip hop para referirse al artista que hacía la base –o *beat*– sobre la cual el rapero (o MC) rapeaba, valga la redundancia. Esto debido al estricto 4/4 que se usaba en los orígenes del género, que daba un pulso –de ahí *beat*– regular para que el MC pudiera encajar su fraseo. A pesar de que la forma de componer música del hip-hop se adueñó del pop contemporáneo, el término se quedó confinado al hip-hop, y a la persona –o a veces las personas– que hace la base o *beat* de la canción, se le llama... productor.

trabajar la música desde la tecnología que los ingenieros de sonido. Quién mejor para acercar la música de las máquinas al pop que aquellos que mejor conocían las máquinas.

“El productor, así como el editor en la literatura, siempre ha sido un agente súper activo en la creación. Quizás ahora tiene un poco más de visibilización, porque antes su presencia se limitaba tal vez al cuadernillo de los créditos”, sostiene Herbage.

Distinto piensa Víctor Muñoz, productor de artistas como Maifersoni, Fanny Leona o Niños del Cerro: “El límite del productor está en el registro y la mezcla. Puede sugerir, pero no actuar”.

Idea que es respaldada por Chalo González: “A mí me pasa a menudo que se genera mucha expectativa de mi persona como productor sobre ciertos desempeños. Porque ‘tú trabajaste con Los Tres, blablá...’. Yo tengo harta responsabilidad pero la creatividad máxima... la música va antes que uno. Siempre, en cualquier situación. Sí, es cierto, yo produje unas canciones preciosas de Los Tres pero sin el genio de Álvaro [Henríquez] hubiese sido imposible, porque a mí no se me ocurrió esa canción”.

Claudio Malebrán, en tanto, se aferra a la idea de la producción como herramienta de composición y sostiene que el productor sí es un artista.

“Ya con los Beatles había composición dentro del estudio de grabación, llevaron la producción a un lugar totalmente distinto. La primera producción de los Beatles, el primer disco, de hecho, lo grabaron en un solo día, y se nota porque tiene ese saborcito en vivo. Los siguientes discos, antes de *Rubber Soul*, en monofónico⁹, ya era tocar en vivo con añadidos de capas, o de las voces sobre la cinta, todavía muy controlado y a dos pistas. Y luego, con *Revolver*, llegaría la producción como una herramienta de composición. El manejo de cintas, de música concreta. El tema *Tomorrow Never Knows*, el último del disco, fue trabajado por Paul McCartney y Geoff Emerick. [McCartney] Estaba muy influenciado por Stockhausen¹⁰,

⁹ La grabación monofónica, (o mono, como suele abreviarse), consiste en grabar en la señal con un solo micrófono, que duplica la misma en dos si hay dos parlantes. A mediados de los sesenta, quedó obsoleto por la masificación de la grabación en estéreo, que se acerca más a como el ser humano percibe los sonidos, al tener dos oídos.

¹⁰ Karlheinz Stockhausen (1928-2007) fue un compositor alemán destacado por su trabajo e innovación en los campos de la electroacústica y el serialismo. No fue el único ni el más importante en trabajar con manipulación de cintas, pero sí fue el que conocieron y mencionaron los Beatles y por eso ha tenido una mayor repercusión mediática que otros contemporáneos.

este compositor contemporáneo y esta idea de jugar con las cintas, recortar las cintas. Eso lo agregaron al tema de Lennon, que era sobre el libro tibetano de la vida y la muerte... y fíjate que para terminar de grabar ese tema tuvieron que usar todas las salas del estudio de Abbey Road con los micrófonos encendidos y las cintas dando vueltas, para que llegaran a la consola y pudieran hacer el *mix* en vivo... Ese tipo de mezclas son mezclas en vivo, y no se pueden reproducir”, relata Malebrán.

¿Único e irreproducible? ¿Qué habría opinado Walter Benjamin de haber vivido el auge de la industria discográfica?

“Lo mismo pasó con Pink Floyd”, continúa Malebrán, “por ejemplo, en *The Dark Side of the Moon*. Ese disco es tan increíble porque los tipos lo estuvieron grabando durante un año. Mientras tocaban en vivo, iban al estudio, grababan, y después volvían y le hacían retoques... o eliminaban por completo un tema y lo transformaban en otra cosa. Había mucha experimentación. Hay un tema que se llama *On the Run*, que es un tema de música electrónica, y ahí en la consola estaban sonidista, el *roadie*¹¹, la banda... todos con alguna mano en alguna perilla o paneo. Entonces eso también es una interpretación en vivo, que fue grabada pero que no puede ser reproducida. Imagina estar moviendo el paneo y las perillas. Coordinar los dos movimientos. El sonidista era un pulpo. Un músico más, porque está manejando todo lo que está pasando allá”.

Así como los músicos de sesión siempre han sido considerados músicos, acá los “músicos de sesión” de Pink Floyd eran los ingenieros: no había guitarristas invitados a hacer solos, ni un cantante que llegara a aportar una voz distinta; las manos extras estaban en las consolas. Alan Parsons fue el ingeniero responsable del *The Dark Side of the Moon* y un año después inició su proyecto musical Alan Parsons Project. Los roles estaban cambiando ya en la primera mitad de los 70. La música electrónica ya se estaba trabajando en Alemania y los primeros discos de pop electrónico comenzaban a ver la luz. El paradigma del músico como intérprete de los instrumentos clásicos se estaba desvaneciendo.

Dolorio & los Tunantes es una de las tantas bandas que dio la escena indie de La Florida. Una de las cosas que los destacan, es la manera en que graban y componen, dice el mismo

¹¹ Los *roadies* son los miembros del equipo técnico o de apoyo de una banda cuando ésta está de gira. Desde técnicos de instrumentos, equipo de iluminación, junior, hasta el mánager.

Rodrigo Herbage. “Para nosotros, la grabación es parte del proceso de composición como tal. En ese sentido, realizamos múltiples versiones en maquetas que grabamos nosotros mismos, cada vez con un estilo más concreto a la hora de la grabación. La grabación, tanto como la mezcla, son procesos compositivos a la hora de generar la música que nosotros hacemos.

Rodrigo me explica que en el proceso de grabación, cada paso es anterior es clave para el siguiente, es decir, en la masterización no puedes arreglar algo que fue mal mezclado, ni en la mezcla algo que estuvo mal grabado, ni en la grabación algo mal interpretado, ni en la interpretación algo que estuvo mal compuesto. Esta interpretación destaca la importancia de la cronología en la producción musical, como podríamos decir. Una visión bastante clásica o estándar de cómo hacer música.

Y continúa: “Nosotros no llevamos ese orden de una manera formal, ya que nuestra música proviene de un lugar distinto. Entonces, la idea primitiva o primaria que podamos definir como *ya, se me ocurrió un motivo musical: tan tararán tararán*, perfecto, eso puede quedar como muy mutado a lo largo de la maqueta versión 30, y lo que genera es que uno se pierde. Uno se pierde un montón, pero para nosotros también es parte del proceso de composición, el perderse y reorientar e intentarlo muchas veces, haciendo versiones distintas hasta que, eventualmente, hay algún acontecimiento planificado que es el que nos pone el límite: el lanzamiento de una canción o EP”.

Pero, ¿es eso subvertir el orden de la cadena de producción musical? ¿O simplemente es el proceso de composición el que se somete a un orden cíclico?

El proceso de composición de la banda tiene más un carácter filosófico que subversivo. “Antes de grabar, simplemente desvariábamos en un millar de versiones de cada maqueta, lo cual, si por un lado puede resultar un poco angustioso, este camino en que vas en una maqueta versión 30 y a ti te gustaba la 15 y a otro le gustaba la 1, y hay un proceso de desencuentro y encuentro al final. Generalmente nos gusta y quedamos contentos con una versión registrada con respecto a una versión más primaria. Es decir, ese proceso de pérdida, desencuentro y encuentro, igual tiene un destino que para nosotros es positivo”, cuenta Herbage.

No hay mucha innovación en técnicas de grabación entonces, pero la ecléctica forma de componer de la banda da la razón al experimentado Hernán Rojas cuando dice que el productor siempre será necesario en la música. Y más aún cuando hace la distinción entre el productor *catalizador*, que organiza las ideas de la banda desde una visión externa y el productor *músico*, que derechamente transforma la idea del artista en un producto comercial. La diferencia radica, para él, en el género musical:

“A veces, el productor tiene que ser un miembro externo de la banda, que no les tiñe completamente el sonido, pero que igual sea capaz de ser un catalizador. Que agarra este producto en bruto y lo convierte en oro. En otros casos, el productor tiene que ser un músico, porque tiene que ser capaz de interpretar lo que un artista, como por ejemplo Lana del Rey, quiere. Entonces Lana del Rey se sienta y le tararea las melodías, y esas melodías, este productor que es músico además, es capaz de convertirla en canción. ¿*Cachái?* y le pone la armonía, le pone las bases y todo. En el hip-hop pasan cosas similares, productores que son capaces de crear bases que son muy innovadoras, muy únicas sonoramente, en las cuales se monta encima el texto, el rapeo, el MC”, explica.

Pepe Mazurett, baterista de Niños del Cerro, coincide en la utilidad del productor externo:

“Es bacán tener una referencia que no está en tu cerebro ni en tu círculo, es súper importante cuando *estái* atrapado y la mezcla no se mueve y viene esta idea externa que no estaba en tu cabeza y que no está en tu bagaje lingüístico e imaginario”.

Y Chalo González también aporta:

“Las bandas generalmente necesitan decidir y es muy difícil porque nunca empatan. Imagínate que yo trabajé cuatro discos más o menos con Los Bunkers. Una banda de dos parejas de hermanos con un antagonista en medio que era súper temperamental, Mauro Basualto. Era un súper conflicto”.

Los Bunkers, como cuenta González, funcionaban como un pequeño congreso a la hora de aprobar ideas para nuevas canciones. Para trabajar en algo, el quinteto demandaba un cuórum absolutista: O todos estaban de acuerdo con la idea o no se hacía. Tenía que ser 5 a 0. Bastaba que uno votara en contra para que la idea fuera desechada. Ya me imagino a Chalo funcionando ahí como mediador político, conversando con las partes (los hermanos Durán

por un lado, los hermanos López por el otro) y negociando ideas de canciones como si de leyes se tratara. El productor catalizador, como diría Hernán Rojas. “El que hace que las cosas sucedan” -me gustó esa definición-, diría Milton Mahan.

“La gracia del productor es que es como un músico pero que no está tocando con la banda. Entonces cuando los músicos discuten por la mezcla... queda la grande. De hecho, se nota cuando algo lo mezcló el guitarrista o algo lo mezcló el baterista... El productor no pesca los egos, sino que se enfoca en el producto final. A qué público irá la música, a qué mercado”, aporta Claudio Malebrán, revolviendo un poco las ideas del productor ejecutivo y el productor musical. (¿Qué acaso nadie tiene claro donde empieza uno y termina el otro?).

De todas formas, la imagen del productor acá es otra. Herbage, Mazurett y González coinciden en la necesidad de ese ente externo que aterriza a los músicos. Ese podría ser *otro* productor. La experiencia de Herbage y su banda da cuenta de un ciclo compositivo que sin una fecha de caducidad puede ser eterno. Cuando explica que una canción puede ser modificada treinta veces pareciera pedir a gritos una mano que los saque del caos, por muy orgulloso que se sienta de su forma de componer. El productor se transforma en una especie de regla o exigencia, un cable a tierra.

Pero también puede ser al revés. Hace poco escuchaba en la radio una entrevista que daba Gepe hablando de su nuevo single y de cómo había sido trabajar con el productor argentino Gerardo “Cachorro” López. En el dial, que no podría citar con exactitud porque no encontré la grabación online y no tengo 100% claro si era Radio Oasis, Gepe se refería a lo motivado que se había sentido al trabajar con él por cómo lo motivaba a mejorar y mejorar la canción. “A veces hacís la canción de tres minutos y decís ‘listo, la lanzo así’ y él siempre le daba una vuelta más y otra más y el tema crecía”, decía el cantante nacional.

La figura del productor resulta entonces necesaria para el músico. Ya sea para decirle cuando parar o cuando seguir creciendo.

“El productor es clave”, retoma Malebrán. “¿Y las bandas requieren de productor? Sí. Salvo casos en que las bandas terminan autoproduciéndose porque los tipos son muy cultos en todo sentido. Pero son raros”, agrega.

Recapitulando, podemos ubicar al productor musical en dos grandes roles:

Por un lado, tenemos al productor ejecutivo, que cumple un rol similar al del productor cinematográfico, que es de organizar y planificar la producción de una obra. El productor ejecutivo es propio de los grandes sellos, pues maneja un gran presupuesto y tiene como meta la retribución económica de la música. En definitiva, es un mercader de la música, el jefe de obras. Es el encargado de conseguirse los instrumentos, los técnicos, los escenarios para la gira y las productoras que organizarán los eventos. Es el vínculo entre los músicos y el estudio, los músicos y el sello, y finalmente, los músicos y la ganancia de su producto.

Por otro lado tenemos al productor artista, que es un rol híbrido caracterizado por la función de intermediario entre el músico y las herramientas y decisiones de grabación, pero no limitado a ésta.

El productor artista requiere de una combinación de virtudes, como el buen gusto, el manejo de la tecnología, el conocimiento musical –tanto teórico como empírico–, habilidades blandas y una visión artística del producto. Al no ser un rol estricto, puede ser ejecutado por un músico, un ingeniero de grabación o un ente externo. El objetivo principal de éste es facilitar el proceso de la producción de la obra musical al artista, ya sea ayudándolo con la composición, la grabación o incluso la mezcla.

CAPÍTULO III – La escuela

La duda de si la escuela era tan importante surgió después de mi entrevista con Chalo González, cuando me dijo:

“Hay carreras en la UNIACC y en INACAP, siendo un poco irrespetuoso con ellos, donde yo no sé muy bien qué les enseñan. Porque yo he mirado esas mallas y son profes que no han producido discos realmente. Entonces, yo no entiendo cómo puede una universidad darse el lujo de decirle a un joven ‘Yo te voy a enseñar el rol de productor’. Es tan grande la mentira que incluso puede generarse un mito académico para lograrlo”.

Me llamó la atención porque creo que representa un poco la educación superior en nuestro país a una escala global. El sistema educativo neoliberal de Chile está obsoleto hace años, pero demasiado arraigado en el modelo económico. El problema no es que las carreras sean largas –bueno, en parte sí lo es– pero más preocupa con qué se están llenando esos años.

Mallas estiradas para que los estudiantes paguen más años de escolaridad, profesores sin ganas ni mucho menos vocación y un sistema de evaluación que no toma en cuenta el aprendizaje del alumno, son algunos de los principales problemas que presenta el modelo de educación superior en todas sus carreras y todas las universidades.

El área de la música y del arte es más complicado. Si bien algunas carreras, como el estudio de algún instrumento, están perfectamente definidas por una metodología y un avance concreto, otras como composición o producción musical difícilmente pueden justificar mallas de nueve o diez semestres.

El problema, como en todo, no es que haya una universidad o un instituto que se jacte de que te pueden enseñar ciertas cosas que aparentemente sólo se aprenden en la práctica, porque eso no es así. Es un problema sobre cómo funciona el sistema educativo. De la estandarización, de las promesas de empleabilidad y el costo por un cartón que puede que no uses nunca en tu vida.

Por eso cerró la carrera de Producción Musical en el INACAP. Porque no hay espacios en un mercado tan pequeño para tener cien productores nuevos al año. Porque es un título que no significa nada si el de al lado simplemente tiene más conocimiento musical que tú, más tino y, como dice Rodrigo Herbage, es más receptivo.

Si estamos descubriendo que los mismos miembros del mundo musical tienen problemas para definir a un productor, ¿cómo podrá hacerlo mejor una institución?

Otra vez cito a Herbage, músico y productor de Dolorio & los Tunantes:

“¿Por qué va a ser necesaria la escuela? ¿Así como que es un prerrequisito para...? No, para nada. Evidentemente ciertas formaciones te ayudan a percibir, pensar ciertas estrategias o métodos, pero, no sé, creo que cada uno tiene que lidiar con la problemática del qué soy: ¿soy productor, soy músico? Yo soy productor y músico y no estudié producción ni música. Entonces si crees muy neuróticamente que alguien tiene que autorizar tu saber, que es algo que la gente busca normalmente en las universidades y los cursos, estás mal.

“Si está todo en YouTube. ¿Por qué estoy esperando que alguien me valide? Si con toda la música que has escuchado y con toda la información que hay allá afuera, solo basta que le dediques tu tiempo para aprenderlo”.

Milton Mahan, por su parte, sí estudió Ingeniería en Sonido un par de años en el DUOC, del que huyó decepcionado:

“Me picó el bichito de estudiar sonido. Yo había estudiado arte, y todo el tema del sonido era muy raro. Estudié arte y siempre me imaginé el arte como más humanista, y me di cuenta de que el sonido tenía otra parte que no me gustaba nada. No me gustaban nada las matemáticas. Siempre me he sentido como en la mitad. Cuando chico quería ser escritor, y de repente me vi rodeado de números y máquinas.

“Era raro estudiar sonido porque no me llevaba mucho con mis compañeros. Siento que es un mundo bien alejado del arte, de lo humanista. No me hallaba en mi carrera, siempre tenía muchas dudas. De hecho, no la terminé. Quería saber la información para poder hacer mis discos, pero no sé si me quería meter mucho más allá.

“Tampoco me gustaba la onda de los sonidistas, son muy machistas... Me pasé de una carrera de artes, en la que éramos dos hombres y veinte mujeres, a una en la que éramos treinta hombres y dos mujeres, *cachái*. Es *heavy* igual este mundo de los hombres con la mujer. Muchas no terminan... y los profes eran bien rudos”, comenta.

En esa línea, Claudio Malebrán, académico del INACAP, considera aún importante la escuela, pero para oficios como el de Ingeniero en Sonido:

“Yo no hubiera podido hacer nada si no hubiera pasado por la escuela. Nada acerca de las pacheras, de la instalación de la pachera¹², de las conexiones, de las soldaduras... qué tipo de cables, desbalanceado o balanceado... ¿Podría lograr ese conocimiento por internet? Sí, pero me demoraría mucho y no sé si me diera como para armar mi propio *home studio* como lo estoy armando. Por eso todavía la veo necesaria [la escuela]. Todavía. No sé qué pasará en el futuro. Pero todavía un *home studio* requiere de electricidad y elementos análogos.

“Por ejemplo, tengo: amplificador de bajo, con micrófono adelante, salida directa atrás... guitarra a tubo aquí con el micrófono puesto adelante, con salida directo atrás... teclado sintetizador, con las salidas... todo eso va a una consola, que a la vez va a una interfaz, que tengo que usar si quiero grabar en estéreo... Si me voy a comprar una interfaz con varias entradas tengo que cambiar la configuración... hay varias cosillas ahí. Ahora, si hay alguien que no ha estudiado nunca esto, pero le gusta mucho, probablemente sí, lo va a hacer. Eso es vocación. Pero son pocazos”.

Pero si la vocación es lo que lleva a la mayoría de los estudiantes a estas carreras, ¿o no?

Y por esa línea parece que se encuentra con Milton:

“Es demasiado difícil saber esa información, *tendría* que estar desde muy chico estudiando esa *hueá*, y por más que la *estudís*, el conocimiento empírico es el que te hace tomar bien esas decisiones y manejar las herramientas. Entonces la música es un proceso muy largo de entrenar el oído”, dice el músico.

Chalo González, en cambio, sostiene la tesis contraria:

¹² La pachera es una suerte de extensión para tener más ordenados los cables de plug in y out. Cuando en un estudio tienes un montón de cables y quieres mover uno, meterse detrás de la consola puede ser muy engorroso, lo que la pachera soluciona al ser desplazable.

“Uno de los mejores ingenieros que yo tengo acá en el estudio, que colabora con nosotros, estudió psicología y filosofía. Se recibió de una carrera y terminó la otra. Y el tipo es un tremendo ingeniero y tremendo productor. Tiene 29 años y a los 40 va a ser un monstruo”.

Habla de Fernando Herrera, el *Chiki*, como le dicen, que ha producido a Javiera Mena, Gepe y Fernando Milagros, entre otros. La cita de Chalo sustenta lo que hablábamos hace poco del buen productor musical y de sus habilidades blandas. Que Herrera sea bueno en su oficio pese a haber estudiado filosofía y psicología dice mucho de las cualidades que puede hacer a un buen ingeniero o productor, más allá del conocimiento técnico.

Víctor Muñoz, en tanto, agradece no recordar lo que aprendió en sus años como Ingeniero de Sonido:

“Estudié Técnico en Sonido hace mucho tiempo, pero no siento que me haya marcado para nada. De hecho, siento que, con suerte, ya se me debe haber olvidado todo lo que aprendí, y todo lo que he aprendido en el trayecto me ha servido mucho más”.

Por su cargo como especialista en ProTools, Víctor viajó mucho y se topó con figuras de la industria musical en varias ocasiones, y cada vez que pudo, sacó algún recuerdo o algún aprendizaje:

“Yo he tenido la suerte de conocer a muchos productores. Ya sea de Chile o de afuera. Mencionando algunos: Joe Chiccarelli, productor de Frank Zappa, White Stripes y Morrissey, entre otros. Al Andrew Shemps que trabajó con los Red Hot Chili Peppers, Audioslave, Michael Jackson, Lady Gaga y ahora vive en Inglaterra. Conocí a Nick Launay, que era el tipo que produjo el *Flowers of Romance* de PiL, o que ha hecho los últimos de Nick Cave también, algunos Kate Bush. Sylvia Massy, que es la que hizo los primeros discos de Tool. También fue la productora de la última etapa de Prince. Otra cosa que ha hecho ella es System of a Down, muy del rock”.

“Y he tenido la suerte de poder conversar con esa gente aunque sea un rato. Porque cuando armamos este estudio, teníamos una tienda, entonces íbamos a estas ferias que hacían en Los Angeles como de industria musical. Vendíamos hardware. Como consolas de grabación, micrófonos... Entonces ahí tenía la oportunidad de ir a esas cosas, de ver charlas, las fábricas

de los equipos y todas estas cosas ñoñas que a la mayoría del mundo no le interesa, pero uno alucina con ellas porque encuentra que es muy maravilloso”, relata entusiasmado.

“Yo creo que la parte técnica la puede hacer cualquiera. Es técnica, es repetitivo. Un consejo que me dieron una vez fue que uno debe ir haciéndose una librería de sonidos en la cabeza. Las cosas tienen que sonar bien pero siempre hay que experimentar. Lo comencé a aplicar en todo. Cuando grabo algo me voy a la segura, con lo que sé que funciona, pero una cosa siempre tiene que ser nueva, no haberla escuchado jamás. Para hacerte memoria de cómo funciona eso y después poder ocuparlo en otras cosas”, cierra el joven productor.

A juzgar por los propios relatos de mis entrevistados, la escuela como institución no es algo muy valorado en el campo de la producción musical. Por un lado, las carreras comparten los mismos pecados de la gran mayoría del sistema de educación superior en nuestro país, en cuanto a la disociación de la oferta laboral y la cantidad de profesionales. Pero más importante aún es la falta de académicos capacitados o con una trayectoria que los avale más allá del puro conocimiento teórico.

Por otro lado, parece haber dos líneas importantes *estudiables*: la producción musical y la ingeniería en sonido. Esta última, por su relación estricta con la técnica, parece tener un respaldo mayor. Y tiene sentido: el aprendizaje es mucho más concreto –o científico– que el de la producción musical. Ésta, por su parte, parece no tener mucha aceptación precisamente por la ambigüedad de su malla y la falta de experiencia del profesorado.

Al final es el mismo debate que en la academización de la música. Como instrumentista está bien que estudies porque el instrumento tiene estadios de dominación o aprendizaje delimitados –abstractamente, pero delimitados de igual forma–, pero para componer o crear música no basta ni hace falta con saber de intervalos, escalas, progresiones y modos. Hay algo más en la creatividad que no se aprende en una sala con 20 estudiantes.

Tal vez la magia del productor (y del artista en general) resida precisamente ahí. En que el buen gusto no es una técnica. Y me quedo con una última frase de Víctor:

“Al final, lo técnico está bien que exista [como escuela], porque es una base. El resto de lo que hay que aprender, quizás no tiene nada que ver con la música. Es pensar las cosas. Cómo *enfrentái* al mundo. Es más filosófico, quizás”.

CAPÍTULO IV – Cómo se graba un disco: la historia detrás de *Lance*

Uno de mis objetivos cuando pensé en escribir sobre la producción musical era el de conocer el proceso de cómo se graba un disco, adentrarme en la relación de los músicos con el productor y de cómo éste afecta –o no– la composición de la música.

El elegido fue *Lance*, de Niños del Cerro, porque fue lanzado en los meses en que comencé a investigar para mi tesis y terminó siendo uno de mis discos favoritos del año. Saber acerca del proceso de una obra artística que uno disfruta me resultaba muy atractivo.

Lance fue lanzado digitalmente el 31 de agosto de 2018 y distribuido por el sello Quemasucabeza. En cuanto a recepción, es difícil hacer un balance. Nuestra escena musical es tan pequeña que nadie se quiere quemar escribiendo reseñas negativas de nada. Muy por el contrario, los lanzamientos son comúnmente alabados por sus nichos de fanáticos y la mayoría de los portales web sólo dedican buenas palabras a sus artistas favoritos, ignorando lo que se aleja de sus gustos. La cobertura mediática del lanzamiento fue, de hecho, casi como una gran campaña publicitaria de Niños del Cerro. Medios alternativos como LaRata, POTQ o Indiehoj se limitaron a hacer entrevistas a los miembros de la banda o meros comunicados, Culto (perteneciente a La Tercera) mezcló un breve comentario del periodista Mauricio Contreras –en que alababa el difícil segundo disco, que incluso había superado el aclamado debut– con una entrevista a Simón Campusano, líder de la banda. Sólo el sitio web español Jenesaispop se animó con una reseña del disco: “envuelto en una amalgama de rock andino, experimentación y mayor importancia de lo instrumental frente a las letras (en ocasiones demasiado, diría yo) [...] ‘Lance’ es un muy digno sucesor de ‘Nonato Coo’”, escribe Pablo Tocino, para agregar una nota de 7/10.

En el popular sitio rateyourmusic.com, por su parte, donde los usuarios califican los discos en una escala de 0,5 a 5, podemos encontrar a *Lance* con un promedio de 3,56 con 313 *ratings*, mismo promedio que su predecesor *Nonato Coo*, pero con el doble de puntuaciones.

Además es, al día de hoy, el mejor disco chileno de 2018 y cuarto mejor disco chileno de la década.

Este capítulo se basa en dos entrevistas que realicé a dos miembros de la banda (Simón Campusano –voz y guitarra– y Pepe Mazurett –batería–) y a Víctor Muñoz, productor del disco. Como el objetivo de mostrar un proceso, la mayoría es una colección de hechos que marcaron la realización del disco, y por lo tanto, no hay mucho que interpretar. Más bien, dejaremos que los protagonistas nos cuenten cómo ocurrió esta obra y trataremos de ver cómo opera un productor musical.

Cómo se conocieron Víctor Muñoz y Niños del Cerro

Viernes por la noche y Simón Campusano me invita a que conversemos una vez que termine de ensayar junto a la banda en Vergara 240. El domingo tocarán en el Festival Sideral IV junto al uruguayo Fede Julen, en una gran fecha que también trajo a los argentinos Antolín y Tobogán Andaluz, los peruanos Dan Dan Dero y al talquino Diego Lorenzini, entre otros.

La banda Los Niños del Cerro son, sin duda alguna, uno de los íconos actuales de la música independiente chilena. Con un sonido etéreo influenciado por grupos como Animal Collective o Deerhunter y un imaginario de la vida de barrio de las periferias de Santiago, Niños del Cerro encabezó la última generación del *indie* chileno a mediados de 2015, junto a bandas como Velódromo, Patio Solar y Amarga Marga, entre otras.

Llego a calle Vergara desde Alameda y camino hacia el sur. Paso Sazié y me encuentro con la infaltable dirección fantasma. Me quedo rondando a ver si encuentro mi error, pero sólo está la Universidad Diego Portales y un pequeño edificio antiguo. Ese debe ser, pienso, pero no hay timbre ni manilla, ni rendija para mirar hacia adentro. Le dejo un mensaje esperando que no haya olvidado nuestra cita. Después de un rato de espera aparece Simón junto a Fede Julen caminando por Vergara, me pide perdón por la demora y me invita a pasar a la sala, donde se encuentra el resto de la banda. Nunca entendí de dónde venían ni por qué no estaban en la sala, y tampoco pregunté. La timidez, supongo.

De la sala de ensayo no hay mucho que decir, si ya han entrado a una. Muchas puertas, mucho ruido y una sala repleta de instrumentos y pedales. No hay donde pisar, y recuerdo el desorden de mi pieza en días de verano y cesantía.

“Son brígidos los locos”, se ríe Simón, mientras Pepe hace el gesto característico del *metal* con su dedo meñique y el índice. Y es que la primera sala representa a la perfección el espíritu metalero del músico chileno. “Dicen que en Chile es el país donde hay más bandas de metal per cápita”, responde Pepe. La verdad es que sí se hizo un estudio al respecto, que arrojó que Chile era el país latinoamericano con mayor cantidad de bandas *metal* por cada millón de habitantes¹³.

Pepe, Simón, Blondie y Nacho, sin embargo, no tienen mucho de metaleros. No hay poleras negras, cabelleras largas ni muñequeras. El cuarteto original de los Niños del Cerro, por el contrario, no parecen tener un estilo en particular. Más bien se ven como el joven chileno promedio, cada uno a su pinta. Sin teñidos ni uñas pintadas ni cortes extravagantes. Tal como su música, Niños del Cerro son un grupo de niños sencillos.

El ensayo había terminado y yo había llegado al desmonte. La gracia de tener arriendo mensual de salas es precisamente que no tienes que guardar tus cosas cada vez que terminas de ensayar.

Tomaron sus pocas pilchas y salimos del edificio, nos despedimos del amigo uruguayo y nos dirigimos al Don Guille, local de completos en Sazié. Cuatro italianos y Simón comienza a contarme la historia de cómo se gestó *Lance* (Quemasucabeza, 2018), el segundo disco de la banda:

“Pa’ este segundo disco ya había más plata. La banda estaba generando sus lucas de las tocatas y comenzamos a preproducir el primer single con Cristián Heyne, a quien habíamos conocido hace un tiempo. En una conversación que tuve con él, estábamos barajando ingenieros y estudios donde grabar y salió el nombre de Víctor Muñoz”.

Víctor Muñoz trabajaba junto a Heyne en Sesiones 45, en que grababan sesiones en vivo con artistas nacionales. La primera vez que me atrajo el sonido de Niños del Cerro, fue cuando vi esa sesión.

¹³En enero del año pasado, un curioso estudio del sitio checo Jakub Marian arrojó el dato. Se puede consultar en: <https://jakubmarian.com/metal-bands-per-1-million-people-in-south-america/>

“Esa sesión fue lo primero que hicimos con Víctor Muñoz”, recuerda Simón. “Lo grabó él, lo conocimos ese día, hizo la hueá y después me lo encontré en la Feria Pulsar, hablamos un rato y me dijo ‘Hueón, yo escuché el disco pa grabar esas canciones’. Nadie hace esa hueá”.

“Ninguno de los que conocíamos nosotros”, agrega Pepe.

De entrada cachái que Víctor no es el común de los ingenieros, y que el motivo sea que ‘escuchó el disco antes de grabar la sesión’ deja al gremio bastante mal parado. ¿Si te dicen que el día de mañana te toca mezclar en vivo a tal banda, prepararse un poco no es *como* parte básica de la pega?

“Así que trabajando con Heyne, le dije que Víctor se veía bueno y trabajaba bien”, retoma Simón.

Con Víctor me junté después, cerca del metro Cristóbal Colón. Conversamos un rato sobre nuestras experiencias en el festival Primavera Fauna, que yo había ido a cubrir como periodista y en el que él trabajó como sonidista de los nacionales Playa Gótica. Al mencionar mi entrevista con la banda, recuerda su encuentro con Simón en la Feria Pulsar de inmediato.

“Yo estaba trabajando en el stand de ProTools y Simón estaba al frente con su guitarra de palo tocando unas canciones. Nos saludamos, fue muy buena onda y como que quedamos de hablar. Y al mes después me llama Heyne y me dice oye estoy con Simón Campusano, queremos ir a ver el estudio. Y les dije ‘Ya po, vengan’. Fueron, les gustó y pusimos fecha y grabamos. La idea era grabar un single y después ver cómo íbamos trabajando”.

Y así comenzó todo, relata ahora Simón: “Recuerdo que fuimos a su estudio... o sea, no el estudio de él, sino que el estudio donde él estaba trabajando en ese momento, que era un estudio que no tiene nada que ver con la onda de nosotros... como un estudio súper *hi-fi* que queda en Ñuñoa, que tenía un nombre horrible, la *hueá* se llamaba como Pro Audio 57, una *hueá* así, y era como, primer piso estudio y en el segundo como que distribuían hueás... Y no solo eso, como que distribuían, ponte tú, consolas API¹⁴ pa’ estudios brígidos en Chile, como que tenían clientes muy específicos”.

¹⁴ Consolas de grabación y mezcla ultra caras.

La precariedad de la industria chilena otra vez. Niños del Cerro había lanzado dos años atrás su debut *Nonato Coo* (2015), un disco que había marcado a toda una generación y se preparaban para grabar su segundo álbum con el sello independiente más grande del país y el estudio en el que grabarían era más una tienda que un estudio.

“Entonces fuimos a este estudio y nos gustó la *hueá*, era súper hi-fi”, continúa Campusano. “Tiramos el primer single que fue *Contigo*, lo grabamos ahí, pre-producido por Heyne. En ese momento Heyne estaba con muchas *hueás* personales y dijo ‘Putá, no me voy a poder hacer cargo de este disco, estoy abandonando todos los proyectos en los que estoy trabajando para hacer otras *hueás*’. Y dijimos ‘Ya, *perfe*’, porque nosotros en ese momento ya habíamos desarrollado una relación con Víctor, ya habíamos empezado a grabar otros temas. Entonces seguimos trabajando el disco con él”.

“En ese tiempo, Heyne estaba viendo los temas, pero me dejó a cargo en varios sentidos”, sigue Víctor. “Me dejó tomar muchas decisiones. Y tiempo después, se reúne conmigo, me dice ‘Tomémonos un café’, y me dice que cree que ese proyecto lo debo hacer yo y no él. Me dijo ‘En estas cosas siempre tiene que haber alguien que te dé un empujón, y esta vez voy a ser yo. Haz tú ese disco. Muéstrame cómo van las cosas, hablemos... pero es tuyo’. Finalmente, igual con Simón veníamos hablando hace rato de que ‘en realidad, Heyne como que no está tan presente’. Íbamos a terminar haciéndolo nosotros solos igual”, agrega riendo.

Grabando *Lance*

“La idea todo el rato fue que sonaran como lo agresivo que era ver a Niños del Cerro en vivo”, cuenta Víctor. “El otro disco [*Nonato Coo*] es súper contenido, súper pulcro. Pero no tiene la violencia que tiene escuchar a ese baterista”, agrega.

La visión artística del productor.

“Lograr esa cosa explosiva es difícil”, retoma. “De hecho, nos costó hartó trabajo. La primera versión de *Contigo* no nos gusta. O sea, la hicimos muy a la rápida. La que salió por Piloto¹⁵. Entonces, la que salió en el disco la remezclamos el día antes de terminarlo. El tema en realidad sonaba, *movimos*¹⁶ cosas, corregimos lo que no nos gustaba. *Movimos* los sintes, *muteamos*¹⁷ cosas, *movimos* cositas del arreglo y listo. Pero de verdad fue una tarde”, explica.

Víctor está inmerso en el proceso creativo de la banda. El productor como un Niño del Cerro más, hablando en la primera persona del plural y dando a entender que él también fue parte, a pesar de que anteriormente había explicado que el productor *sólo* sugiere. Sugerir acá es actuar.

El disco, cuenta, fue grabado en dos etapas. La primera, fueron los temas que comenzaron a grabar antes de que el baterista, Pepe Mazurett se accidentara andando en skate. Había grabado las primeras ideas de lo que serían las baterías en marzo de 2017, y a la semana siguiente se había roto la clavícula producto de una caída en skate.

Víctor recuerda las consecuencias del incidente: “No pudo tocar durante dos meses, entonces con Simón grabamos tres o cuatro temas, de los cuales uno solo tuvimos que volver a grabar. Esos fueron *Sufre*, *Las flores* [*Flores*, *labios*, *dedos*] y *El sueño pesa...* y tal vez había uno más, no me acuerdo. Entonces teníamos esas y comenzamos a trabajarlas *por capas*¹⁸ porque la intención original era siempre grabarlo todo en vivo, pero eran temas que permitían que grabásemos todo por capa entonces teníamos esta batería que tocó el Pepe una vez probando, haciéndose una idea de cómo grabarlo, esa era la intención. Legó al estudio a las 11 de la mañana y a la una ya se estaba yendo para la casa. No editamos nada, estaban súper bien

¹⁵ Piloto era el sello con el que Niños del Cerro lanzó su primer disco, “Nonato Coo” en 2015. Ya habían comenzado a trabajar con Piloto para la distribución del primer sencillo de “Lance” cuando decidieron cambiarse a Quemascabeza, el sello independiente más importante del país.

¹⁶ Puede referirse a “mover” secciones en la mezcla, es decir, literalmente cambiar de ubicación ciertos pedazos; mover perillas, como niveles de volúmenes de ciertas frecuencias o instrumentos; o bien, remover ciertas secciones.

¹⁷ *Mutear* viene del inglés “mute”, que significa silenciar.

¹⁸ La grabación por capas -overdubbing u overdubs en inglés- consiste en grabar sobre otra grabación. Es decir, tengo mi interpretación base y, sobre esa interpretación grabo nuevos sonidos. Esto permite a un músico lograr una pieza con varias capas -de ahí el nombre- de sonido una sobre la otra.

tocadas. Como estábamos probando, quizás la *microfonía*¹⁹ no estaba tan bien, no estaba donde debiera, porque nunca pensamos que iban a quedar”, explica.

Hay una metodología. Si bien la preproducción del disco parecía casi autogestionada, la planificación de cómo grabar parece estar ya más alejada del amateurismo. Está la idea de grabar los temas “en vivo” –es decir, con toda la banda tocando al mismo tiempo– y retocar después en el estudio con distintas capas. De esta forma, la “agresividad” de la que habla Víctor puede quedar mucho mejor retratada: la batería está entrando por todos los micrófonos y hay una cohesión de banda que no está cuando grabas cada instrumento por separado, por muy buenos que sean los músicos. Pero antes, tienes que hacer maquetas, ahí vamos.

“Con Simón [Campusano] nos juntamos a hacer el resto, que fue más de hacer capas de guitarra, de ruido. Y ahí nos dimos más el tiempo de explorar la distorsión, ver cómo queríamos armar las cosas, cambiamos de guitarra, *doblamos*²⁰ partes de guitarras a ver si sonaba distinto, etcétera”, retoma Muñoz.

Así como la grabación corrió por parte de Simón y Pepe, la entrevista también los tenía como líderes de la conversación, y después de un rato Nacho y Blondie deciden partir. Entonces nos desplazamos al Bar Santiago, ubicado unas cuadras más arriba por la Alameda, donde Simón prosiguió con el relato:

“Finalmente, como en mayo de 2017, grabamos en un fin de semana -como tres días-, el disco en vivo, y el resto del tiempo seguimos grabando en la casa del Víctor. Él se había ido de este estudio porque estaba *chato* y alcanzamos a hacer el disco ahí con las lucas que habíamos ganado de tocatas y cosas así. Seguimos trabajando el resto de los arreglos y detalles, las bases ya estaban listas, y el resto de las texturas de guitarras, de *sintes* y sobre todo las voces, todo eso lo grabamos en la casa del Víctor, en los dos departamentos en los que ha vivido en todo este tiempo”.

El disco cuenta con las colaboraciones vocales de Chini Ayarza, de Chini and The Technicians en *El sueño pesa* y de Martina Lluvias en *Las distancias*, además de una breve

¹⁹ Por microfonía se refiere a la posición de los micrófonos con respecto al instrumento. Para grabar una batería, en particular, necesitas varios micrófonos registrando cada uno de los sonidos.

²⁰ “Doblar” consiste en superponer interpretaciones idénticas pero con distintos efectos o settings, para producir un nuevo sonido.

participación en los teclados de Matías Soto de Armisticio en *Flores, labios, dedos*. Víctor Muñoz devela cómo fue el proceso de grabado de las voces:

“*Lance, El susto y el miedo* y *Melissa [Melissa/Toronjil]*, se grabaron casi de corrido, lo único que se grabó después fue la voz, porque no tenían letra en ese momento. Las voces femeninas fueron una idea que teníamos hace rato, sobre todo la de *El sueño pesa*, pero nunca se decidían a hablarle a la Chini, les daba vergüenza mostrarle las canciones, decían”, recuerda entre risas. “Un día le dije a Simón: ‘Oye, voy a hablar con la Chini, ¿le puedo mandar el tema?’, y me responde ‘Sí, sí, ya mándale la *hueá*’. Entonces agarré el tema y le dije ‘Oye Chini, me gustaría que cantaras en un tema de Niños del Cerro, te lo voy a mandar’. Le mandé la grabación y la encontró la *raja*”.

Víctor era ahí *otro* productor, más de la familia del productor ejecutivo, incluso. Fue él quien contactó a la Chini para trabajar la canción. El encargado de *que las cosas pasen*. Y continúa:

“Ese es de los temas en los que se grabó la batería primero, trabajamos sobre eso en capas. Creo que las guitarras las tocó casi todas el Simón, y son capas de guitarra que se van *doblando* con distintas distorsiones, no son tantas como parecen, son tres o cuatro. Va cambiando la distorsión, otra toma totalmente distinta con otros pedales”, recuerda de la grabación de *El sueño pesa*, tercer sencillo del disco.

Una de las cosas que me llamó la atención cuando escuché *El sueño pesa* fue la fuerza con la que las guitarras irrumpían una vez finalizaba el coro, cayendo como por la gravedad sobre las voces de Chini y Simón, representando a la perfección lo que se está cantando: “este sueño pesa tanto como la muerte”.

“Finalmente le grabamos la voz del Simón y sentíamos que faltaba algo en ciertas partes”, retoma Víctor. “Había ciertas secciones, que ahora son de la Chini, en que faltaba algo. A la Chini la grabamos a principios de este año [2018] en mi casa, con un micrófono equis y quedó. No la afinamos, no hicimos nada. En general, casi no editamos ni afinamos nada. No sentíamos que lo necesitáramos”, explica.

“Y luego, antes de que saliera como *single*, el Pepe [Mazurett] llegó con estos *loops*²¹ que hizo con las voces de la Chini con *delay*²². Lo montamos, *lo procesé un poco para sentirlo más dentro de la canción* y así quedó. Otros temas estaban listos del año pasado [2017]. *Flores, labios, dedos* estaba mezclado desde septiembre, y lo tiramos a comienzos de este año [2018]”, relata.

Me interesa mucho esta parte porque acá se le escapa de nuevo una especie de autoría. Si estás editando una grabación para *sentirla más dentro de la canción*, ¿no estás poniendo tu granito de creatividad a la obra?

Al final en la música de hoy la sonoridad es lo más importante. Este año uno de los fenómenos pop fue el de Billie Eilish, una cantante estadounidense de 17 años que irrumpió con su aproximación “oscura” del pop. Pero todo su imaginario sombrío no sería posible sin la particular producción de su hermano Finneas. Fue la forma en que estaban distribuidas las frecuencias en la mezcla y los volúmenes del máster lo que creó este personaje siniestro y silencioso que es Eilish y que destacó entre tanta música sobre-producida. Ante la competencia tácita que se da en la música comercial por quién suena más fuerte²³, los susurros y la compresión de la música de Eilish fue un soplo de aire fresco para los consumidores casuales de música pop. Si la cantante hubiese lanzado sus canciones con una edición más estandarizada, quizás no habría armado el revuelo que armó en la industria los meses que estuvo arriba. Y el mérito ahí es de la persona detrás de la música, otra vez.

Pero volvamos a tierra, porque sigue Víctor:

“Entonces, está el disco que se hizo como por partes, que fuimos armándolo de a poco y luego nos juntamos en... no me acuerdo si mayo o junio de 2017 y arrendamos tres días el estudio, montamos para que tocaran todo en vivo y se grabó la segunda parte. Fue súper lindo, porque para que se soltaran y se escucharan bien, llegaron en la mañana, tomamos desayuno... muy piola, sin ninguna presión de que había que grabar. Y para soltarse,

²¹ Un *loop* es una captura de sonido de corta duración que se repite una y otra vez en un compás determinado. Se le conoce también como bucle.

²² El *delay* es un efecto que crea una copia de la señal original y la repite después de un cierto período de tiempo, creando así un efecto de eco.

²³ No sólo se compite por quién suena más fuerte en el sentido figurado, sino también en el literal. La música pop suena cada año más ruidosa (<https://blog.echonest.com/post/62248127937/the-loudness-war-is-real-and-we-can-prove-it-with>).

teníamos una sesión en que poníamos REC todas las mañanas, donde tocaban lo que sea. Entonces tenemos versiones de *Nonato Coó* grabadas con el *seteo*²⁴ del otro disco, que suenan impresionantes. Hay dos que están mezcladas. Está *Videojuegos* y *Estamos cómodos [en este frío]*, en estas versiones como tocadas en vivo pero en el estudio, suenan la *raja*”.

Otro rol del productor: generar el ambiente para que la grabación sea lo más natural posible.

“En el caso de la Chini”, recuerda Simón, “necesitábamos una voz que alcanzara ese registro y tuviera mucha fuerza y dijimos ‘Hueón, la Chini es seca’, nos gusta mucho como canta, nos gusta mucho su música. Y por otro lado, el otro tema que era como más romántico, pensamos que con la Martina quedaría perfecto, y con la Martina terminamos de hacer la letra entre los dos”, agrega.

Y Muñoz complementa: “El tema con Martina Lluvias es un tema que se grabó el primer día en dos tomas. Y las dos estaban buenas. Finalmente nos quedamos con la segunda porque esta tenía un poco más de energía, y quedó así. Y son dos guitarras, batería, bajo, el sinte – tal como se tocó– y luego grabamos una guitarra acústica que suena donde nadie la escucha”, bromea. “Es una guitarra acústica con distorsión que suena en los coros. De hecho, la voz del Simón me acuerdo que se metía en el micrófono de la caja. Canta tan fuerte que tú *escuchábai* el micrófono de la caja y se escuchaba el Simón”, cuenta.

La gracia de grabar “en vivo”.

“Ese tema en particular fue el que más tardó en tener letra. Se demoró mucho, pero una vez que la tuvo, se cerró en un día. Estábamos en mi casa un día, con un micrófono Q87, un condensador muy rico y nos juntamos, tomamos desayuno, llegó Martina, conversamos un rato, grabó cuatro tomas y después grabó el Simón y listo. Y a la una estábamos desocupados”, relata Víctor.

Hay una cierta camaradería en la producción de *Lance* que hace del disco aún más íntimo. Me da la impresión que todos estos desayunos y tiempo de caridad se ven reflejados en la música. Víctor estaba totalmente sumergido en las dinámicas de la banda:

²⁴ La palabra *seteo* viene del inglés *set*, que significa ajustar. El *seteo* se usa en la música para referirse a la configuración que se le da a cada instrumento, ya sea los niveles de cada perilla en un amplificador como la afinación de los toms de una batería.

“No queda otra. Tenís que conocerlos, uno tiene que confiar en ellos y ellos en ti. Finalmente, muchas de las decisiones estéticas que hacíamos estaban pensadas así al momento de grabar. Si escuchái como se grabó en crudo, no sé, *El sueño pesa*, y escuchái como está mezclado, es muy parecido, sólo potenciamos lo que ya teníamos. Pero la batería suena a lo que es. Suena agresiva y en la mezcla suena más agresiva. Aunque ese tema no se tocó en vivo”, explica.

O sea, ¿la metodología se terminó perdiendo? El accidente de Pepe o la falta de presupuesto provocaron que al final sólo unas cuantas canciones se grabaran en vivo con añadidura de capas y otras se hayan grabado completamente por pistas. Finalmente, todo se hace sobre la marcha, por muy planeado que lo tengas. Así es la música *indie*. Así funciona sin la figura del sello poderoso y del productor ejecutivo. ‘Tenís que conocerlos’, dice Víctor, ‘porque para hacer música tenís que tener una conexión’. No es una pega en que cada uno se salva como puede, hay una suerte de cariño por el producto, una consideración más allá del hacer por hacer.

Y una vez inserto en las dinámicas de la banda y comprendiendo y conociendo a los músicos, eres capaz de aconsejar:

“Pasó que el tema que abre el disco, *Sufre*, originalmente tenía un sinte que hacía un arpegio, que sonaba casi toda la canción que era como *tututututututu*”, onomatopeya Víctor. “Un *loop* de un arpegio. Y yo hice, no sé, tres mezclas del disco, y la que quedó es la que no tiene ese arpegio. Porque pensé que quizás podría ser un tema más etéreo y tomé unas guitarras acústicas que grabamos, las procesé mucho, las hice parecer casi una textura que va debajo del tema, y al final no era necesario tener otro elemento”.

El montaje es una parte más de la composición de la obra. Al final, ¿la canción cuál es? ¿La que escuchas en Spotify o la que escuchas cuando ves al artista en vivo? Me inclino por la primera, que es la que es immortalizada y la *relatable*. Al revés de lo que nos reíamos de Walter Benjamin, la música hoy es, precisamente, aquella que se puede repetir una y otra vez. Es única, en cierta forma, pero está presente en cada reproductor de manera independiente. No se deteriora ni es afectada por el paso del tiempo, está ahí tal y como la primera vez y es la que podemos recordar con más facilidad. La música en vivo es, la mayoría de las veces, una reinterpretación de lo grabado. Efímera, y esta vez, sí, única e irrepetible.

La grabación de una canción queda para siempre, y en ese proceso estuvo el productor, el ingeniero de sonido, el ingeniero de mezcla y máster, además de los músicos, y cada uno es clave en cómo quedará la canción inmortalizada para el resto de la historia. Víctor en *Lance*, por más que lo niegue o no quiera asumirlo, será parte por siempre de ese puñado de canciones.

“Fue una propuesta mía. Ellos querían este arpegio y yo les mostré que el tema ganaba más sin él. El tema parte muy pequeño y tiende a ir creciendo, hasta que llega a un punto en que estalla y vuelve. Entonces lo transformamos en una narración. Era una historia que se iba desarrollando y que quedaba en nada y el arpegio lo dejamos al final como una colita que suena por 5 segundos”, cierra, como su momento de gloria en *Lance*.

“Víctor no tenía mucho que hacer en cuanto a composición, pero no porque no lo dejáramos, sino porque básicamente llegamos con todo listo desde la sala de ensayo”, explica Pepe Mazurett. “Llegamos súper conformes sobre cómo estaban los temas, porque queríamos tocarlos en vivo igual. Entonces no era posible recortar algo porque desarmabas el tema”, agrega, limitando un análisis compositivo a la estructura de la canción.

“Víctor tiene un *rollo muy de ingeniero* y nosotros desde el *Nonato Coo* agarramos una experiencia de ser más cochinos, el sonido nos importaba *un poco*, y este *hueón* era súper delicado. Ni cagando se le ocurría mezclar tomas. Es un purista del sonido. Nosotros, mucho más cochinos. Y si bien el disco es mucho más de él, nosotros igual ensuciamos un poco”, finaliza el baterista.

El *rollo muy de ingeniero* acá es básicamente la aproximación a la música. Es la ética de trabajo, más pulida y metodológica del ingeniero versus la anarquía del músico. Y a pesar de que el propio Pepe habla de que Víctor no podía meterse mucho en la composición de las canciones, termina diciendo que *el disco es mucho más de él que nuestro*, como reconociendo finalmente que la composición no termina con el acabado estructural, sino cuando el tema ha dejado de ser editado. La composición ya no es sólo la escritura de la partitura –en sentido figurado, ya que la mayoría de los músicos ni siquiera escribe sus canciones en partituras–.

“El resto del disco lo mezclamos con él [Muñoz] y en conjunto entre el Pepe y yo, que íbamos a todas las sesiones. Íbamos viendo los avances muy en conjunto y finalmente lo

masterizamos con el Chalo González en CHT Estudios, ¡lo masterizó en un día!”, retoma Simón Campusano.

La experiencia de haber trabajado en conjunto con Víctor contrastó con la mezcla de *Nonato Coo* (Piloto, 2015), en que el productor Álex Rojas trabajó de forma autónoma en el disco. Así lo cuenta Mazurett:

“Fue bacán haber trabajado con el Álex, aunque es una persona que trabajaba más bien sola. Con el Víctor nos pudimos meter mucho más y era súper abierto a mostrar el avance. El Álex como que era más reacio a esas cosas. Le gustaba más trabajar sólo, él sentía que así es como podía encontrar su sonido”.

La figura de Álex Rojas era la de un productor mucho más independiente, que al igual que Víctor en *Lance*, formará parte por siempre del sonido de *Nonato Coo*, aunque la forma de trabajar haya sido mucho menos colaborativa que con *Lance*.

“Claro, trabajaba solo y después mostraba más los resultados. Y nos decía ‘A esto llegué y esto tengo, ¿qué les parece?’, y nosotros: ‘Sí, está bueno’ o ‘No, hay que cambiarle un montón de cosas’”, complementa Campusano. El trabajo se hacía a puertas cerradas y cada uno por su parte.

“Y no podíamos huevearlo mucho tampoco porque no le estábamos pagando”, sigue Simón. “Era todo muy en la buena onda, y tampoco él podía hacer sonar una *hueá* increíble siendo que lo que teníamos se había grabado con recursos súper... súper charchas po’. O sea, la grabación igual estaba buena, pero no venía de estudio. Estaba bien, y estaba bien para lo que éramos nosotros en ese momento, ¿cachái? Era coherente con la banda que éramos nosotros en ese momento, y eso nos tenía tranquilos. Sentíamos que, en ese momento, para nosotros, haber gastado plata o habernos endeudado para grabar en un súper estudio pa’ hacer *Nonato Coo* no habría terminado bien. Si hubiésemos entrado a un estudio a hacer ese disco, hubiese salido súper mal. Habría sonado muy distinto y las canciones no habrían tomado la forma que tomaron finalmente. Entonces, sentíamos que estaba súper bien trabajar de esa forma en ese momento”, explica.

De cierta manera, para el tiempo de *Nonato Coo* Niños del Cerro era una banda mucho más amateur que para *Lance*. El grupo reconoce que ante las carencias materiales, la forma en

que se trabajó había sido la mejor. ¿Qué es lo que cambió? ¿La ambición artística? ¿La relación con el productor?

“Hay un punto de diferencia en que la producción sólo se la llevaron Simón con el Álex en *Nonato Coo*. Eran los que estaban más interesados y cachaban más”, cuenta Mazurett.

“Y había menos estímulos en ese momento igual”, agrega Simón. “A veces alguno no podía ensayar porque tenía clases o a veces no se podía usar la iglesia²⁵... Esas hueás pasaban. Entonces uno dice ‘Filo, no grabemos baterías esta semana, grabemos algo más’. Era todo más desordenado”, confiesa.

“Y pasó que teníamos un EP que habíamos grabado en la Arcis (donde Simón estudió composición y Pepe batería hasta que la universidad cerrara sus puertas a principios de 2017) y el Simón llega un día con la cabeza en otra parte y dice ‘Esta hueá no va. Todo lo que hemos grabado ya no va. Ahora vamos a grabar esta otra hueá’. Y claro, tenía mucha razón pero en eso pasó un año... entre que grabábamos la batería, entre que alguien no podía grabar”, continúa Pepe.

La ausencia de un productor que los acompañara en el proceso había retrasado el lanzamiento y la grabación del *Nonato Coo*. Sin la presencia de esa figura fiscalizadora y metodológica, la banda había deambulado más de lo pensado antes de por fin terminar el disco.

“Y al final pasó que grabé solo un montón de hueás”, explica Simón. Y también, como teníamos menos conocimiento, pasó que muchas hueás quedaron como en el momento. Y, por ejemplo, si quería que algo sonara más grande no sabía cómo hacerlo, más que grabarle hueás encima. Medio *Wall of Sound*²⁶. Pero era también por falta de recursos, sólo necesitábamos una guitarra que sonara más grande, y no se podía. Grabé millones de capas de guitarras. O solos de guitarra que no estaban bien armados, filo, todas las pistas al mismo

²⁵ Las baterías de *Nonato Coo* fueron grabadas en la iglesia en que tocaba Pepe de chico, con el fin de capturar la reverberación generada por el espacio.

²⁶ El sonido *Wall of Sound* [en español “muro de sonido”] fue una técnica de grabación muy popular en los años sesenta creada por el productor Phil Spector. Consistía en grabar a múltiples instrumentistas y con mucha reverberación, logrando un sonido abundante y macizo, que sonaba a la perfección en las radios de la época. Se usa mucho el término para referirse a música con mucho eco, sobrecargada de instrumentos y sonidos.

tiempo, ¿cachái? Hay mucho de eso en *Nonato Coo* y es por no saber nomás. Estábamos aprendiendo, y seguimos aprendiendo”, confiesa.

Y Pepe complementa: “Y eso genera masa y termina siendo recortado en la mezcla. Los bajos... quedan sonando flaquitos. Porque hay demasiada información, y nosotros no cuidábamos ese *low end*²⁷ de cada grabación, entonces había que filtrarlo... por eso tiene esa textura el *Nonato Coo*, la cual es súper propia”.

La figura de Víctor entonces, parece clave en la evolución del sonido de la banda. La forma de trabajar en conjunto con la banda permitió a los integrantes tener más poder de decisión en el proceso de grabación, que estaba supervisado por el productor y amarrado a una metodología específica y con una idea clara.

Al final, como tantas cosas en la vida, los imprevistos cambiaron el plan original, pero la constancia mantuvo firme el tranco de *Lance*. La mano del productor está, al fin y al cabo, presente en la edición final de los temas, y por tanto, en la grabación e inmortalización de las canciones.

La participación de Víctor en *Lance* le sirvió para hacerse un nombre en la escena independiente chilena, y hoy se encuentra grabando el tercer disco de los experimentales Maifersoni y el LP debut de los “desordenados” Dolorio & los Tunantes.

Con Niños del Cerro seguimos hablando de la escena actual y de música, hasta que, tras dos litros de Cristal, unas papitas y la interrupción de un vagabundo que se tomó un vaso al seco de Pepe, decidimos partir, antes de que cerrara el metro.

²⁷ El *low end* se refiere a las frecuencias más bajas de una mezcla.

APUNTES FINALES

Habiendo conversado con algunos protagonistas de la escena independiente chilena, podemos comprender los roles que cumple un productor musical, la forma en que se aprende el oficio y cómo trabaja en la práctica con los músicos.

Esta crónica tiene como fin entregarles a los propios protagonistas de la industria una voz para contar lo que se vive desde dentro y que rodean al mundo de las canciones de las que ninguno de nosotros puede escapar.

El productor, como vimos en el primer capítulo, puede ser encarnado por distintos personajes, que, ante la precariedad de nuestro lenguaje –la que será nuestra primera precariedad–, termina apodándose de la misma forma a pesar de que su rol puede ser tan distinto como el de un actor y un director de cine.

Una separación en la que coinciden los entrevistados es la del productor ejecutivo y del productor musical o artístico. El primero parece estar mucho más definido y delimitado, en parte porque pertenece al mundo de los números, que de por sí es más ordenado y estricto. La figura del productor ejecutivo responde a la música funcionando como una industria en que los músicos están entregando un producto de consumo al público. En ese contexto, necesitas que el producto llegue al receptor de la mejor forma, y para eso está toda la industria discográfica funcionando para optimizar los recursos, maximizar las ganancias y satisfacer al cliente. Cuando Chalo González habla de la música como una necesidad de consumo, da en el clavo.

La música, sobre todo desde la aparición de los aparatos de reproducción portátiles –desde los walkman hasta los celulares–, se ha transformado en el producto número uno de la industria del entretenimiento. Por su portabilidad, instantaneidad, corta duración, poca demanda de atención y precio –puesto que prácticamente con sólo tener un celular, requerimiento casi básico para existir en el 2019, puedes tener acceso a música–, la canción

es el producto estrella del entretenimiento. El vivir de la música, por lo tanto, se ha convertido en algo mucho más accesible para jóvenes músicos, siempre y cuando comprendas el público al que quieras llegar y la imagen que quieres llevar.

Por este motivo, la figura del productor ejecutivo sigue siendo tan relevante el día de hoy. Por mucho que haya cada vez más sellos independientes, la torta se la siguen repartiendo los gigantes de siempre. En estos grandes sellos o casas discográficas, con millones de excedentes e ingresos cada año, cada artista debe funcionar como una pequeña empresa que se pueda sustentar y que pueda responder a las exigencias económicas del sello.

El productor ejecutivo está encargado de que todo funcione. Es el paralelo del productor de cine, que debe conseguir que todo funcione bien para que la obra musical pueda llevarse a cabo. Si el artista necesita tocar una canción en un piano de cola, el productor lo conseguirá; si necesita una colaboración con otro artista, él lo coordinará; y etcétera. Es un rol que puede cumplir el mismo músico, sí, sobre todo cuando el sello no es tan grande. Pero mientras más plata haya, más probable es que haya un productor ejecutivo. ¿Por qué? Simple, porque facilita las cosas. Es una repartición de tareas para que el músico sólo tenga que enfocarse en lo más básico: la música.

El productor musical genera mucho más debate en su acepción, y esto se debe a que su rol no tiene una función tan definida y responde generalmente al tipo de música al que se inscribe. Un productor de hip hop está al mismo nivel del músico, ya que realiza la mitad de la canción, el *beat*. En la música pop contemporánea, la figura es similar, excepto que acá el productor debe jugar con la instrumental para potenciar la participación o idea del cantante. En la música *alternativa*²⁸, el productor tiene muchos más roles posibles porque la música se presta a distintas formas de trabajar. La más común es la del sujeto que ayuda al(los)

²⁸ Por música alternativa entendemos la música que no tiene como principal objetivo vender, aunque no se aleja tanto de los cánones musicales de la época a pesar de que intenta experimentar un poco más o salirse de los márgenes de lo establecido por la música comercial. La música alternativa suele surgir como una respuesta a la música comercial dominante de cada época, rompiendo ciertos cánones estéticos o culturales, que posteriormente son absorbidos por la tendencia principal. Un ejemplo de esto sería la música *grunge* de principios de los noventa, que surgía como una renovación del rock ante su decadencia en la década de los ochenta. El *grunge* abrazaba el ruido excesivo, la distorsión en las guitarras y líricas oscuras y misantrópicas, en contraste de la ingenuidad de la música pop de sintetizadores que reinaba en los ochenta y el conservadurismo neoliberal de Reagan en Estados Unidos. Uno de los grandes exponentes del género fue Nirvana, banda de Seattle liderada por Kurt Cobain. Posterior al suicidio de este último y fin del movimiento, nuevas bandas con sonidos mucho más amables tomaron algunas estéticas del *grunge* para hacer música comercial.

músico(s) a comunicarse más eficazmente con las herramientas tecnológicas de grabación. En este caso, viene siendo una suerte de interfaz, traductor o intérprete del lenguaje del músico y el de los ingenieros de sonido, relación que comúnmente se da como lenguaje abstracto versus lenguaje técnico-concreto, respectivamente. El productor puede ser además una figura paternal que aterriza a los músicos, que muchas veces no pueden concretar las ideas o canalizar la creatividad en el estudio o, al contrario, puede sugerir mejorar algunas ideas que aún tienen espacio para crecer. Así, por ejemplo, Hans vendría siendo el productor de mi memoria, porque es el encargado de sugerir, encaminar y aclarar ideas, y yo el músico con ideas que no sabe cómo pasar al instrumento. Por otro lado, si hubiese sido el productor ejecutivo de mi memoria, me habría conseguido los entrevistados. Al final, el rol del productor tiene mucha semejanza con el editor en la literatura.

¿Y qué aptitudes debe tener un buen productor? Es difícil decir. El buen gusto se repitió en más de una entrevista, así como el manejo básico de herramientas tecnológicas –como programas de edición de sonido, conocimiento de teoría musical y acústica–, pero al final, la sensación que queda es que un buen productor tiene un extra que lo hace especial, algo que va más allá de los aspectos técnicos. Es por eso que la idea de la escuela o la academización de la producción musical genera dudas en los entrevistados, aunque más que la idea de una escuela en sí, me parece que las críticas van más hacia el cómo se enseña en nuestro país, y ese es un problema transversal.

Un buen productor puede ser un ingeniero en sonido, puede ser un músico o puede ser un psicólogo, porque si bien puedes enseñar la técnica y el buen gusto, el gran productor será aquella excepción que comprenda como dar vuelta el panorama musical y cómo pararse en la vanguardia artística del momento. Al final, parece que todo el manejo tecnológico pasa a un segundo plano cuando tienes a una persona que puede empatizar con el artista sin ser un cercano, puede captar su visión musical y traducir a los técnicos o a la máquina lo que el artista quiere decir.

Es por eso que el productor es un artista. Porque no bastan la técnica, el buen gusto y la experiencia. Hacen falta la creatividad y visión de un gran artista para comprender la música y al músico con quien trabajas.

REFERENCIAS

PUBLICACIONES

Arratia, F & Careaga, R & Soriano, F (2002) *Rock chileno en la década de los 90: sistematización estilística y funcionamiento de mercado* (tesis de pregrado). Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.

Byrne, D (2012). *How Music Works* (Marc Viaplana Canudas, trad.). Nueva York, Reservoir Books.

Cayo, C (2015) *Micrófono abierto. Historias y canciones del pop chileno independiente de la última década* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Celhay, Pablo (2006) *Análisis económico de la industria discográfica* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Emerick, Geoff (2011), *El sonido de Los Beatles. Memorias de su ingeniero en grabación*, Barcelona: Indicios editores.

Garay, W. y Rosales, N. (2009) *Peor es mascar lauchas: una historia del rock chileno de los 90* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Jürgensen, Mauricio (2017) *Dulce patria: Historias de la música chilena*. Chile: Ediciones B.

Svenonius, I (2014). *Estrategias sobrenaturales para montar un grupo de rock* (Carles Andreu, trad.). Barcelona, Blackie Books.

Urta, C (2006) *Análisis de la industria de la música popular en Chile* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

ENTREVISTAS

Milton Mahan – 4 de julio de 2018

Gonzalo “Chalo” González – 20 de julio 2018

Claudio Malebrán – 8 de octubre de 2018

Simón Campusano – 19 de octubre de 2018

José Mazurett – 19 de octubre de 2018

Víctor Muñoz – 23 de noviembre de 2018

Hernán Rojas – 19 de marzo de 2019

Rodrigo Herbage – 19 de marzo de 2019

ARTÍCULOS WEB

“El amigo de Roger Waters” (29 mar. 2012). *Revista Capital*, consultado en marzo de 2019 desde el sitio <https://www.capital.cl/el-amigo-de-roger-waters/>

“The story of early tape music, microsound, and a Eurorack resurrection” (5 dic. 2017). *Create Digital Media*, consultado en mayo de 2019 desde el sitio <https://cdm.link/2017/12/the-story-of-early-tape-music-microsound-and-a-eurorack-resurrection/>

“La industria musical independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización” (2016). *Asociación Gremial Industria Musical Independiente de Chile, IMICHILE*, consultado en mayo de 2018 desde el sitio <http://imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf>

“Chalo González, palabra de experto” (2006). *Radio Mus.cl*, consultado en junio de 2018 desde el sitio <http://www.mus.cl/entrevista.php?fid=23>

“Crackle goes pop: how Stockhausen seduced the Beatles” (26 dic. 2015). *The Guardian*, consultado en agosto de 2018 desde el sitio

<https://www.theguardian.com/music/2015/dec/26/beatles-revolution-9-stockhausen-hymnen-avant-garde-pop>

“Niños del Cerro / Lance” (2018). *Jenesaispop.com*, consultado en diciembre de 2019 desde el sitio <https://jenesaispop.com/2018/12/29/348783/ninos-del-cerro-lance/>