



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

GUITARRISTAS ELÉCTRICOS EN CHILE: LA EXPERIENCIA DE FRANCISCO
CABRERA, ÓSCAR ARRIAGADA Y CARLOS CORALES EN LAS DÉCADAS DE
1950 A 1970

POR

GABRIEL NICOLÁS RAMMSY SKOKNIC

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad
Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes (área de Música)

Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado

Diciembre, 2013

Santiago, Chile

© 2013, Gabriel Nicolás Rammsy Skoknic

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Índice	2
Resumen	4
Introducción	5
Antecedentes	21
Origen de la guitarra eléctrica	21
 Capítulo I: Francisco <i>Panchito</i> Cabrera. El Django Reinhardt chileno	25
Desde la academia del puerto de Antofagasta al jazz en Santiago	27
Django Reinhardt, el ícono	28
Panchito Cabrera	32
El rock and roll era un juego de niños	35
Jazz Manouche, Gypsy Jazz o Jazz Gitano	40
El Tarzán de la guitarra	42
Análisis de repertorio. Tres solos de guitarra eléctrica: “Marcianita”, “Te daré platita” y “Cumbia navideña”	44
 Capítulo II: Óscar Arriagada. De Los Indios Tabajaras a Gerónimo	52
El sonido de Óscar Arriagada	55
Del requinto a la guitarra eléctrica	56
La era de oro del músico de sesión	58
Twist del esqueleto	60
Show 0007 y Los Dixon	62
Gerónimo	66
Apache	68
Análisis de “Apache”	72
Análisis del “Twist del esqueleto”	74
 Capítulo III: Carlos Corales. “Por culpa del rock and roll”	81
El señor Corales	83
Irrupción y apropiación de un nuevo sonido: el rock and roll	84
Conjuntos instrumentales del barrio, guitarras y luthería amateur	85

Conjuntos musicales profesionales	91
De la guitarra cristalina al sonido distorsionado:	
Aguaturbia. El blues de Carlos Corales	95
De la radio a la televisión, del rock and roll a la versatilidad del músico profesional	101
Te quiero	103
Conclusiones	110
Bibliografía	115
Anexo	123

Resumen

La presente tesis trata sobre la investigación de la guitarra eléctrica en Chile en las décadas de 1950 a 1970, tomando tres casos de estudio –guitarristas eléctricos– que dan la panorámica general de la historia del instrumento en nuestro país. La guitarra eléctrica, instrumento musical que mezcla la tecnología acústica con la eléctrica, se instala y difunde por los medios de difusión como los espectáculos musicales, la radio, el tocadiscos, la televisión y el cine sonoro, a través de las nuevas músicas que se imponen en una incipiente juventud, como el rock and roll. Este instrumento musical funciona como un aparato transculturizador (Madrid, 2003) en el momento que es apropiado en/por una localidad generando hibridismo (Farias, 2011) producido en el encuentro de dos culturas, espacio donde adquiere marcas locales obteniendo un nuevo significado –siendo resignificado (Citro y Cerletti, 2006), convirtiéndose en un instrumento musical que permanece en constante diálogo cultural entre lo global y lo local: lo *glocal* (Bennett y Dawe, 2001). El análisis musical de canciones y solos ejecutados por estos guitarristas ayudarán a la descripción de su ‘estética sonora’ particular, generada por la sinergia entre su equipamiento –*gear*–; sus referentes musicales y los repertorios interpretados, realizada mediante transcripciones del repertorio con notación especializada para guitarra eléctrica.

Introducción

Este proyecto aborda la investigación de la guitarra eléctrica en Chile en las décadas de 1950 a 1970, instrumento musical de gran relevancia a nivel global que marca un cambio fundamental en la música popular, sus prácticas y sus repertorios. Es importante mencionar, que en esta instancia se une la mecánica acústica con la tecnología eléctrica en la construcción organológica, algo que había ocurrido anteriormente con el Telarmonio [Telharmonium] –primer órgano electrónico–, también conocido como Dinamófono [Dynamophone].¹ Esto, a la vez, influye y cambia de forma determinante la manera en que el oyente se enfrenta a la música, en tanto el espacio de la música en vivo como el concierto, los espectáculos y la música para baile, se amplía y multiplica con el de la música mediatizada generada a través de la radio, el tocadiscos, el cine sonoro y la televisión.²

Es relevante para esta investigación hablar sobre ‘la cultura de la guitarra eléctrica’ –*guitar cultures*³– debido a que la inserción y presencia de este instrumento adquiere marcas locales al momento de su apropiación en cualquier cultura y nosotros no somos ajenos a aquel fenómeno. En el caso de la música en particular, es posible señalar que cada instrumento que se introduce en una localidad durante el proceso de apropiación (Madrid, 2003) cambia de significado, es resignificado en este diálogo permanente entre lo global y lo local: lo *glocal*⁴. Para lo cual, en esta tesis utilizaremos términos como *transculturación* (Madrid, 2003), *hibridismo* (Farias, 2011), *resignificación* (Citro y Cerletti, 2006) y *glocal* (Dawe y Bennett, 2001), los que serán explicados en profundidad en el apartado del marco teórico.

Para este trabajo, pese a que se haya delimitado la investigación dentro de los marcos de las décadas de 1950 a 1970, puntualmente nos remitimos a tres casos de estudio que son relevantes porque establecen la panorámica general de la historia de la guitarra eléctrica en nuestro país y también dan las posibles respuestas frente a la pregunta inicial: si realmente existe una tradición local de la guitarra eléctrica. Para esto se seleccionó a

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Telharmonium> [27/08/2013].

² Turino, 2008.

³ Término del título del libro, editado por Andy Bennett y Kevin Dawe.

⁴ Dawe y Bennett, 2001, p. 2.

Francisco *Panchito* Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales, músicos guitarristas que dejaron su sello en grabaciones de twist del movimiento nuevaolero, pero también, cada uno por su lado, llevando la batuta en la música de los años cincuenta [época que se restringe sólo al caso de Cabrera], sesenta y setenta [fuertemente en el caso de Corales] gracias a su sonido –identidad– particular. Por lo anterior, fueron intérpretes que se profesionalizaron en dicho instrumento desarrollándose como músicos de sesión tanto en el ámbito del estudio de grabación –radios y sellos discográficos– como en el espacio de la músicaailable, interpretando música de salón como boleros y valeses; twist en la fiesta juvenil; música tropical –cumbia, cumbión– en el ambiente popular y repertorio instrumental, cada uno en su singular faceta, Arriagada en la balada instrumental y Cabrera en el *gypsy jazz*⁵. Por otro lado, Carlos Corales fue uno de los principales guitarristas eléctricos que introdujo “...la psicodelia californiana, el blues afroamericano y el rock británico”⁶, sobre todo ha sido iconizado en estos estilos como líder del grupo Aguaturbia. En conclusión, esta es una tesis que toma como objeto de estudio a los guitarristas, no así al objeto en sí mismo, la guitarra eléctrica.

Para llevar esta investigación a un terreno concreto, este trabajo tiene la labor y el ánimo de aportar los siguientes objetivos.

Objetivo general:

1. Contribuir al estudio de la práctica de la guitarra eléctrica en Chile, el proceso histórico de su inserción en el país y sus desarrollos locales en referencia a la trayectoria de tres destacados músicos: Francisco Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales.

Los objetivos específicos son:

1. Completar la documentación en fuentes de prensa escrita de la época, revisión bibliográfica y entrevistas.

⁵ Estilo conocido como *jazz manouche* en Francia. Luego, se tradujo al inglés utilizando el término *gypsy jazz* ya que la palabra francesa *manouche* significa literalmente gitano –jazz gitano–. El término gitano hace referencia al padre de este estilo que poseía tales raíces, el músico de origen belga Django Reinhardt, guitarrista que se estableció en Francia, por eso el nombre original viene del francés.

⁶ Díaz [29/06/2012].

2. Realizar una reconstrucción historiográfica de la escena musical de la época, en base a la industria, circulación y consumo de la música que permita dimensionar el proceso de popularización de la guitarra eléctrica en el país.
3. Profundizar en los aspectos más relevantes de la actividad de los tres músicos que constituyen la base de esta investigación.

La dinámica musical y cultural de lo *glocal* (Bennett y Dawe, 2001) nos permite poner especial énfasis en los *referentes musicales*⁷ de estos tres guitarristas, ya que la música de diversa índole, procedencia y cultura, con especial foco en los modos de interpretación y *estética sonora*⁸ de los guitarristas de los conjuntos escuchados, conforman parte del aparato cognitivo –*software*– al momento de interpretar su instrumento musical. Si homologamos la música al lenguaje podríamos decir que son referentes musicales el acento, la altura –*pitch*–, el fraseo, la intensidad y rítmica de un idioma; en el mismo sentido a) ‘Los modos de interpretación’, que incluyen la(s) técnica(s) del instrumento; b) ‘La teoría’, en donde confluye la armonía y rítmica aplicada a la guitarra, sin necesidad de haberla aprendido por medio de un texto teórico o en clases formales con un profesor; y c) ‘La estética sonora’, conformada y producida por qué guitarra; cápsula(s); calibre de cuerdas; efectos de guitarra; con o sin palanca de trémolo y amplificador utilizado por el guitarrista, son necesarias de considerar para que haya un acercamiento real, directo y concreto a los lenguajes musicales. De modo que, sin estos elementos todo sonaría de forma similar, no habrían diferencias interpretativas en los lenguajes de las distintas músicas.

En el caso de los músicos que hemos seleccionado constatamos que sus referentes son principalmente foráneos: Cabrera bajo la sombra del virtuoso del jazz manouche Django Reinhardt (gitano belga-francés); Arriagada en la enseñanza de Los Indios Tabajaras (indios brasileños), el sonido de Hank Marvin, guitarrista líder de The Shadows, y en su última etapa homologando a Carlos Santana; y Carlos Corales tomando como lenguaje el sonido del blues psicodélico de finales de los años sesenta de Jimi Hendrix y

⁷ Por ‘referentes musicales’ entenderemos a los modelos –guitarristas y músicos–, paradigmas –músicas preponderantes: locales o de moda– y repertorios que son parte de las influencias musicales de los guitarristas sujetos a estudio.

⁸ Por ‘estética sonora’ entenderemos la identidad sonora o *sonido* particular de cada guitarrista. Los elementos que la componen serán enunciados posteriormente.

Jeff Beck. No obstante, el sonido que los caracteriza es una simbiosis entre tales referentes y la música que escucharon en su infancia y juventud, música con arraigo local, que genera una fusión entre referentes norteamericanos, ingleses y franceses con la música latinoamericana.

Es importante mencionar que mi acercamiento a esta investigación funciona de manera dual, operando desde una óptica y metodología musicológica unida a la experiencia y trayectoria que poseo como guitarrista de música popular, principalmente guitarrista eléctrico. Este enfoque propone una aproximación a la práctica misma del instrumento enfatizando su uso en dos espacios: a) ‘El aprendizaje’, a través de la enseñanza de un maestro o de forma autodidacta, más el estudio individual de la guitarra eléctrica y b) ‘La interpretación’ en una presentación en vivo –*live performance*– y la grabación –*recording music*.⁹

Estado del arte

Las investigaciones que tratan como tópico la guitarra eléctrica en nuestro país son escasas. Por otro lado, es posible encontrar diversos estudios musicológicos, históricos y periodísticos ligados a la música popular, donde se pueden encontrar menciones generales a los instrumentos eléctricos.

Los trabajos de Fabio Salas, David Ponce y Gonzalo Planet, que no se encuentran inscritos dentro del campo de la musicología, son un aporte para las investigaciones de los estudios sobre la música popular y, en mi caso, en la recopilación de fuentes –escritas y fotográficas– para un estudio sobre la guitarra eléctrica y sus protagonistas. Sus textos poseen principal énfasis en situarnos dentro del ambiente musical donde se desarrollaron los conjuntos musicales locales dentro de las décadas de 1950, 1960 y 1970, desarrollando una gran cantidad de entrevistas a los músicos, pero también consultando diversa bibliografía y fuentes de época. Por lo mismo, los aportes de estos trabajos en el área de las investigaciones sobre música popular constituyen una base importante para el desarrollo de la presente tesis. A pesar de todo, la metodología aplicada deja mucho que desear en el espacio de investigaciones más serias ya que es posible encontrar errores de información al

⁹ Turino. 2008, pp. 90-91.

utilizar como datos de mayor importancia las entrevistas por sobre las fuentes de época, sin tomar en cuenta que la memoria de los cultores es muy frágil.

Los trabajos de Fabio Salas nos proporcionaron información relevante sobre Aguaturbia, conjunto musical fundado por el guitarrista Carlos Corales. En *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock* (1998), Fabio Salas presenta su entrevista realizada a Corales, entregándonos información directa de la trayectoria y experiencia del músico en su formación como guitarrista, sus referentes musicales y sus estudios de perfeccionamiento en el instrumento. A pesar de eso, es una entrevista escueta que posee una extensión de poco más de tres páginas, donde no se habla sobre las guitarras eléctricas, efectos y amplificadores que utilizaba. En su libro *Utopía: Antología lírica del rock chileno (1967-1990)* (1993) ocurre lo mismo, solamente es posible apreciar una pequeña biografía de Aguaturbia, el texto que aparece en la contraportada del segundo L.P del conjunto y la transcripción de la letra de la canción “Aguaturbia”. Sin embargo, en su libro *Aguaturbia. Una banda chilena de rock* (2006), todas sus deudas son saldadas, al presentar un trabajo completo y bien acabado sobre la historia de la agrupación desde la voz de sus autores en simbiosis con los registros de época, de acuerdo a la información contenida en revistas juveniles, periódicos y registros fotográficos. No obstante, este trabajo se basa en una cara de la moneda, construyendo una imagen ficticia y subjetiva del conjunto, ya que al revisar otras fuentes bibliográficas se observa que las investigaciones con preponderancia de entrevistas poseen ideas preconcebidas del objeto sujeto a estudio, de manera que esta falta de exhaustividad y objetividad genera realidades ilusorias en la historia de la música popular producidas por los trabajos y recopilaciones discográficas que reposicionan la imagen de un conjunto basadas en el fenómeno del *revival*.

En el libro *Prueba de Sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 - 1984)* (2008) de David Ponce, encontramos información pertinente a los tres guitarristas dentro de las biografías de diversos conjuntos musicales, incluyendo algunos en los cuales participaron. En este trabajo se relatan las escenas musicales, espacios de concierto, conjuntos musicales y repertorios, desde la propia voz de sus protagonistas. Aun así, posee varias inconsistencias metodológicas en el trabajo de interpretación crítica de la fuente, denotado en diversos datos que están errados, algunos de los cuales son señalados por

Óscar Ohlsen en su reseña sobre el libro, incluida en el número 24 de la revista *Resonancias*. Es más, en el transcurso de esta investigación se comentarán algunos errores de datos, sobre todo respecto a fechas específicas.¹⁰

En el área de musicología, podemos nombrar algunos de los autores más importantes que han aportado al área de investigación sobre los estudios de música popular, destacándose: Juan Pablo González, musicólogo investigador de música popular, en su libro *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* trabajó en conjunto del historiador Claudio Rolle –con quien había escrito anteriormente el primer tomo de “Historia social”– y el guitarrista-laudista Óscar Ohlsen; y Álvaro Menanteau, musicólogo que ha investigado en profundidad el fenómeno del jazz en nuestra localidad.

Los autores señalados han aportado en la construcción de la historia de la música popular local basándose en metodología musicológica a partir de un exhaustivo trabajo de fuentes actuales y de época de orden escrito, visual y de registros de audio, reconstruyendo en sus textos un relato histórico a partir de las escenas musicales; ambientes; intérpretes y compositores; el espacio de la radio; sellos discográficos; el cine [en el caso de “Historia social”] y el repertorio. De modo que se perfilan como trabajos de gran importancia en la investigación velando por el rescate de la música popular del pasado y sus protagonistas.

El segundo tomo de *Historia social*, que abarca desde la década de 1950 a 1970, es un excelente libro –acompañado por un disco compacto compilatorio con 31 pistas de audio con canciones de la época– que relata por medio de fuentes de época, entrevistas, repertorio en fonogramas y bibliografía de investigaciones históricas, musicológicas y del periodismo musical, una construcción de la historia de la música popular desde el foco de la ‘historia social’. Los autores toman la siguiente definición de la historiadora italiana Claudia Pancino al referirse a dicho término:

La historia social es por excelencia la “disciplina” que se ocupa del contexto social en el que se ha dado un acontecimiento, una serie de hechos, un personaje, una creencia, una relación, una serie de relaciones, una institución, un proceso o una mutación social del pasado. Ella debe leer las transformaciones, a veces veloces

¹⁰ Ohlsen, 2009, pp. 70-73.

pero muy a menudo lentas o muy lentas.¹¹

En este libro se encontró información relevante sobre los tres guitarristas y la guitarra eléctrica, que fue muy importante para mi trabajo de investigación, además del contexto de época y el ambiente donde se interpretaba la música popular de aquellos años. Por otra parte, también se hallaron errores de fechas y nombres, pese a la metodología implementada por los autores del texto. De manera que, por ser un libro que abarca un gran espectro de músicos y conjuntos musicales tiende a caer en los errores enunciados.

Historia del jazz en Chile (2003) de Álvaro Menanteau aportó con información sobre el guitarrista Panchito Cabrera, su actividad musical y los primeros guitarristas de jazz en Chile. Información relevante es la mención a algunos de los precursores en la guitarra eléctrica provenientes del ambiente del jazz, como es el caso de “Rafael Ramírez y el ‘Gato’ Zamora... ambos abandonaron Chile a fines de los años 40.” Como también, la referencia a Francisco Blancheteau “...primer guitarrista eléctrico de música popular que tuvo una actuación relevante en el ambiente del jazz en Chile durante los años 40 y hasta mediados de los 50.”¹²

Otro eje que ha aportado, sin lugar a dudas, a la investigación musicológica sobre música popular son los textos con repertorio transcrito para el intérprete de guitarra eléctrica, utilizando muchos de los códigos guitarrísticos técnicos en la notación musical convencional moderna. Asimismo, el trabajo del guitarrista eléctrico Fernando Nano Rosas plasmado en su método de enseñanza y técnica: *Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica* (2008), que incluye un disco compacto con el repertorio transcrito en el libro, interpretado por el mismo autor, es de gran aporte como fuente bibliográfica. De este modo, funciona como un libro de ejercicios y repertorio para guitarra eléctrica aplicando distintas dinámicas de intensidad en la interpretación con variadas técnicas de uñeta.

Las partituras y tablaturas para guitarra eléctrica dentro del repertorio de heavy metal han sido un gran aporte para esta investigación, siendo fuentes que me han ayudado a descifrar y resolver notaciones que hasta el momento, en mi labor de transcriptor, aún no

¹¹ González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 10; tomada por los autores de Pancino, 2003, p. 17.

¹² Menanteau, 2003, pp. 82-83.

tenía resueltas. En este sentido, la revisión de canciones del repertorio *thrash metal*, perteneciente a Metallica (“Master of Puppets” y “Enter Sandman”) y Megadeth (*The Best of Megadeth*), inserto cada uno en un libro con partitura y tablatura para guitarra eléctrica, me ayudaron a la utilización de una notación pertinente de acuerdo a los solos y melodías transcritas en la presente tesis.

Las fuentes extranjeras, nos proveen las investigaciones más específicas y directas del estudio y desarrollo sobre la guitarra eléctrica desde la musicología, organología, historiografía a la interpretación. De esta manera, los trabajos de Andy Bennett, Kevin Dawe, Steve Waksman y Tony Bacon, nos muestran el fenómeno global, con una mirada inglesa y norteamericana principalmente, pero también investigando como se desenvuelve la guitarra eléctrica en otras culturas como en el caso de África, sobre todo en el libro *Guitar cultures*.

Tony Bacon aporta con una historia de la guitarra eléctrica desde la organología y la luthería, describiendo la construcción de las primeras guitarras eléctricas, relatando el paso cronológico de la guitarra acústica a la eléctrica con los primeros prototipos del instrumento como el *lap steel*, también conocido originalmente como *frying pan*, y la *electric spanish* o *hollowbody* –de caja completa–, muy utilizada aún en el jazz.

Como se señaló con anterioridad, el libro de Bennett y Dawe aportó con el concepto de *guitar cultures*, término que envuelve toda la tesis sin necesariamente ser mencionado en todas las ocasiones. La idea de ‘la cultura de la guitarra eléctrica’ es una de las principales búsquedas y focos que posee este trabajo, ya que la toma de estos tres casos desea explicitar si aquello ocurre en nuestro país, si hay algún lenguaje guitarrístico con marcas locales que sea confirmado en la interpretación de estos tres guitarristas.

El libro de Waksman nos muestra la importancia histórica y cultural que ha tenido el instrumento en el mundo, sobre todo con los grandes exponentes del mismo, con principal foco en grupos que potenciaron la guitarra eléctrica y guitarristas, como “Charlie Christian, Les Paul, Chet Atkins, Muddy Waters, Chuck Berry, Jimi Hendrix, the MC5, y

Led Zepellin.”¹³ Los capítulos del libro narran datos muy relevantes sobre la renovación tecnológica aplicada en el instrumento y las nuevas técnicas instrumentales desarrolladas, por distintos intérpretes y en diversas músicas, gracias a este nuevo objeto símbolo del progreso. En este sentido, llama la atención como estos guitarristas, creadores de nuevos sonidos y lenguajes, comienzan a popularizar el instrumento gracias a la novedad y atracción ejercida por su modo de tocar la guitarra eléctrica.

Revisión de fuentes y metodología

En este trabajo de investigación se han consultado variadas fuentes de primer orden, de carácter escrito y visual, pertenecientes a los siguientes archivos: *Archivo de Música y Medios Múltiples* de la Biblioteca Nacional [B.N] y el *Archivo de Música Popular Chilena* [AMPUC] de la Pontificia Universidad Católica de Chile [PUC].

En la B.N se trabajó en la revisión de carpetas de *archivos de recortes* de la sección de *Música y Medios Múltiples*, de 1996-1998, apartado VIII, y en el AMPUC, se revisó una selección de fotocopias pertenecientes a la revista *Ecran*, tomando los años 1941, 1943, 1947, 1948, 1950 y 1957; y las revistas físicas *El Musiquero* y *Ritmo* dentro de los años de 1965 y 1966. Fuentes que aportaron con noticias periodísticas de época y fotografías de los conjuntos musicales en los cuales participaron estos tres guitarristas, pero a la vez contextualizando el Chile de aquellos años, de acuerdo a la inserción y popularización de la guitarra eléctrica; el repertorio interpretado en las radios locales por medio de los rankings de cada estación radial y la escena musical conformada por los conjuntos musicales y solistas más populares de la época.

La investigación se basó en la recopilación de registros de audio en formato físico – vinilo, disco compacto– y digital –MP3 y formato de video como MPG4 o MOV–; audición; transcripción y análisis sonoro de las técnicas de interpretación, recursos y estética sonora de los guitarristas eléctricos: Francisco *Panchito* Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales, enfocándonos en su mayoría dentro de su trabajo registrado en las décadas a investigar. De manera que, será posible estudiar en algunos casos los *musemas*¹⁴ (Tagg,

¹³ Waksman, 2001. Contraportada.

¹⁴ “El musema: arquetipo individual de afecto musical codificado.” Cámara, 2003, p. 312.

1979) deconstruyendo su modo de interpretar el instrumento a partir de algunas melodías o solos tomados de su repertorio. Simultáneamente, se revisaron todas las fuentes escritas –de época y actuales– que poseen material referente a los guitarristas, a la guitarra eléctrica y al tópico música y tecnología, ya que el cambio desde lo acústico a lo electrónico es esencial al momento de concebir la guitarra eléctrica. Para construir las biografías de los guitarristas se tomaron los puntos más relevantes de su historia como músicos, estos son: el equipamiento o *gear* [marcas y modelos de sus guitarras eléctricas, efectos y amplificadores] utilizado en dicha época; sus grabaciones; repertorio interpretado; músicos con quienes compartieron escena; referentes musicales; formación musical; y fotografías de época.

Marco teórico

Para el desarrollo del marco teórico, y del proyecto en sí, es necesario definir los siguientes conceptos: *transculturación*, *hibridismo*, *resignificación* y *glocal*. Gracias a la definición de estos se aclarará el planteamiento central de esta tesis, para abordar el estudio de la práctica local de la guitarra eléctrica, entendida como proceso de apropiación local de una práctica musical globalizada que tiene como epicentro la experiencia norteamericana. Respecto a esto, he podido observar que para estos guitarristas la influencia estadounidense no siempre ha sido la más preponderante en su modo de interpretar la guitarra, pero si es necesario señalar que ésta ha sido la más difundida a través de los años. Caso ejemplar es el de Panchito Cabrera y la influencia de Django Reinhardt en su modo de tocar, guitarrista gitano-belga que revolucionó el jazz en Francia con su apropiación del mismo género con su particular forma de tocar el instrumento; la popularización del formato Hot Club, quinteto compuesto por contrabajo, tres guitarras y violín o clarinete; y los nuevos modelos de guitarras acústicas de cuerdas de metal que surgieron, dando vida al particular sonido del jazz manouche. Respecto a este apartado, se da por entendido que las definiciones utilizadas no son únicas, indiscutibles e irrefutables, sino más bien acordes al objeto de estudio y metodología aplicada en la presente investigación musicológica.

Respecto al término *transculturación*, Alejandro Madrid lo toma prestado de Mary Louise Pratt, quien lo rescata de la definición dada por Fernando Ortiz describiéndolo “...cómo grupos subordinados o marginales seleccionan e inventan a partir de materiales

que les son transmitidos por una cultura dominante o metropolitana.” A su vez, Madrid, agrega que en su trabajo la noción de transculturación se recupera:

...ya que cuestiona las posiciones teóricas que perciben a las instituciones de poder como sistemas de control absoluto sobre los individuos, y reconoce la presencia de actos de elección individual en las prácticas cotidianas de significación social y cultural. La idea de transculturación considera que el significado de todo proceso cultural surge a través de un “dar y recibir” entre dos donantes que se transforman mutuamente en receptores.¹⁵

En este sentido, situándonos en el caso de la guitarra eléctrica chilena, vemos que en este proceso se dio un intercambio cultural entre dos naciones donde, tanto en esta situación como en cualquier otra, necesariamente hay una cultura que instala, en otro lugar geográfico, algo novedoso que difiere de la tradición artística –cultural o social– local. De esta forma, se impone la novedad por sobre la tradición, pero en un diálogo permanente, por lo cual, se genera una dialéctica constante e imperecedera entre lo nuevo [la vanguardia] y lo viejo [la tradición]. En el caso de la vanguardia, no necesariamente la entenderemos como algo completamente nuevo, sino como la imposición, traspaso y posterior reinterpretación de elementos culturales, artísticos principalmente, de una sociedad foránea por la cultura local.

En el mismo texto de Alejandro Madrid, el autor cita a Ángel Rama refiriéndose al término de transculturación, que alude a “...que existe cierta resistencia por parte de una cultura que recibe el impacto de una cultura foránea... esta resistencia se traduce en una actividad creativa ya que transforma ambas culturas y permite la creación de valores nuevos.”¹⁶ De acuerdo a Pratt y Rama, podemos entender también la transculturación “...como un proceso de cambio social y cultural en el que un sujeto subalterno incorpora selectivamente aspectos de la cultura hegemónica modificándola en su esencia como resultado de ese proceso.”¹⁷ Es en este sentido como también lo podemos aplicar a la guitarra eléctrica, generándose una modificación de la interpretación de la guitarra eléctrica extranjera siendo readecuada a un nuevo contexto sociocultural, que es el chileno, donde

¹⁵ Madrid, 2003, p. 61.

¹⁶ Madrid, 2003, p. 67. En esta cita Ángel Rama se refiere al proceso de *resistencia cultural*.

¹⁷ Madrid, 2003, p. 73. En esta cita Rama y Pratt se refieren al proceso de *apropiación*.

las tradiciones musicales tanto populares, folklóricas como académicas, pueden influir en la interpretación e identidad del guitarrista eléctrico. Así, el intérprete puede desarrollar técnicas de ejecución y elementos estilísticos de diversas áreas aplicándolos a su instrumento, creando nuevos colores y matices. Por un lado, con la modernización del instrumento de lo acústico a lo eléctrico y, por otro lado, por los rasgos locales musicales del guitarrista chileno que se señalaron con anterioridad.

El término *hibridismo* ha estado muy inserto dentro de los estudios culturales, es en este sentido que Bernardo Farias comenta que en la actualidad:

...nas áreas de estudos culturais erige os conceitos de hibridismo e de análise rizomática como instrumentos teóricos fundamentais para a compreensão das novas formas e configurações culturais no mundo globalizado. No momento atual destaca-se o fato que passamos por um período de intensa hibridização cultural.¹⁸

Podemos ver, en este contexto, que el concepto de hibridismo se encuentra presente en las reflexiones sobre música popular en Latinoamérica. De esta forma, estas herramientas conceptuales y teóricas, como lo son: el hibridismo y el *análisis rizomático*¹⁹, aportan en la concepción y construcción de lo local en la práctica de la guitarra eléctrica en Chile.

De acuerdo a esto, el autor agrega que:

Pensamos a canção latino-americana como um fenômeno híbrido... essa canção seria considerada um resultado de mesclas culturais ocorridas no processo histórico dos últimos séculos. O hibridismo surge como instrumento conceitual enquanto uma tentativa de fuga das interpretações consideradas simplistas e essencialistas. O hibridismo afasta-se de visões até então dominantes nos estudos culturais, as quais parecem não dar mais respostas convincentes ao tratarem de complexos culturais

¹⁸ Farias, 2011, p. 41.

¹⁹ Concepto filosófico desarrollado por los pensadores post-estructuralistas Gilles Deleuze y Felix Guattari, en su obra *Capitalismo y esquizofrenia. 2.Mil pesetas* (1980). Basado en el funcionamiento del *rizoma* y su descendencia arborescente: “Un rizoma no comienza ni concluye, él se encuentra siempre en el medio, entre las cosas...” [Deleuze y Guattari 1995-1997]. Farias aplica este concepto a la música. Ver Farias, 2011, p. 42. [traducción de la cita, del portugués al español, realizada por el autor G. Rammsy].

heterogéneos.²⁰

En este caso, si la canción latinoamericana es un fenómeno híbrido, al pertenecer sus elementos constitucionales (estilos, interpretación y tradiciones musicales) a culturas complejas y heterogéneas, así también lo serán los modos de interpretación de cada instrumento. De esta forma, la interpretación musical de cada sujeto siempre estará ligada y relacionada con el: 1) contexto local: con las músicas que escucha e interpreta en su localidad, enfocándonos en la época de 1950 a 1970, ya que Internet ha roto estas barreras, democratizando el acceso a la audición de músicas diversas; 2) posibilidad de acceso económico a los instrumentos: dinero como fuente primaria en la adquisición de los instrumentos eléctricos, sobre todo en la década del cincuenta y del sesenta ya que adquirir uno era más bien complejo comparado con la actualidad, los valores eran muy elevados, y por último; 3) la guitarra eléctrica como instrumento, en su aprendizaje y enseñanza, ajeno a la escuela o academia: recién podemos hablar de escuela formal de guitarra eléctrica en Chile debido a su inserción en la institución de la Escuela Moderna de Música y Danza, gracias al interés de profesionalizar el estudio del instrumento por obra del guitarrista eléctrico (con formación docta por sus estudios en la Universidad de Chile) y coordinador académico de la misma, Vladimir Gröppas (1954).²¹

Podemos entender el concepto de hibridismo según Farias, de manera sintética, como producto del capitalismo tardío, que dentro de sí está compuesto por las variables del sincretismo y mestizaje cultural, el cual genera identidad que no está basada en el esencialismo utópico. En este sentido, se oponen a la idea de lo homogéneo, ya que en sí estos conceptos suponen diversidad, a pesar de que en la actualidad, a través de los medios de comunicación masiva, se proponga lo contrario: la globalización, la uniformidad, la vuelta al origen, la célula.²²

De acuerdo a Silvia Citro y Adriana Cerletti, entendemos el término *resignificación* como un proceso generado tras el encuentro entre dos culturas, donde la cultura en donde se imponen estos nuevos elementos foráneos tiene la posibilidad de reinterpretarlos,

²⁰ Farias, 2011, p. 41.

²¹ www.emoderna.cl [06/07/2011].

²² Farias, 2011, p. 41.

modificarlos e integrarlos a la suya. De este modo, Citro y Cerletti señalan que:

Así, cuando ante las presiones aculturadoras se torna inevitable la incorporación de estéticas y valores de la sociedad mayor, siempre persiste el poder de elegir qué se incorpora y cómo se lo resignifica y transforma en el propio grupo, creando nuevas formas.²³

En el caso de la guitarra eléctrica chilena, también vemos que este proceso de resignificación es llevado a cabo, a pesar de que el “encuentro” entre dos culturas no sea del tipo de imposición cultural dado en el proceso que se desplegó entre el viejo continente y América durante la colonización. Así, la radio y el cine funcionan como aparatos transculturadores que popularizan músicas de culturas dominantes y globalizantes, como la norteamericana, instalando en países subdesarrollados estos géneros y estilos musicales, los cuales son apropiados por países como Chile ya que son músicas juveniles y de moda – como el caso del rock and roll. Estos elementos siempre son reinterpretados, en este caso por guitarristas eléctricos locales se apropia y resignifica músicas foráneas y también la manera de interpretar los instrumentos, incorporando técnicas de otras tradiciones musicales locales o de la propia intuición.

Un caso muy relevante de este proceso de resignificación, es la apropiación de los instrumentos eléctricos y el formato tipo combo rock por los conjuntos de cumbia psicodélica peruanos de la década del sesenta. Los músicos ejecutan sus guitarras eléctricas sin uñeta, siguiendo con la tradición interpretativa de la guitarra acústica de la música criolla del Perú tomando elementos de la música del huayno, pero, a la vez, utilizando todo lo otorgado por la modernización del instrumento, como lo son los pedales de efectos [*reverb, echo, vibrato, overdrive, fuzz y wha-wha*].²⁴ Esta apropiación o préstamo cultural popularizado por Enrique Delgado, guitarrista formado en la academia de la guitarra clásica y en guitarra popular, que comienza con la interpretación de la cumbia peruana o *chicha* en el Perú, es un caso emblemático que ejemplifica de manera clara los procesos de simbiosis entre lo global –instrumentos eléctricos– y lo local –elementos rítmicos y melódicos del huayno y técnicas de interpretación de la guitarra acústica en la música criolla peruana–,

²³ Citro y Cerletti, 2006, p. 52.

²⁴ Ver Lacasse, 2003; Potter, 2003; Fabbri, 2003; Washburne y Fabbri, 2003; y Rammsy, 2009, pp. 18-20.

dando por resultado lo glocal –Chicha–. Por lo tanto, podemos hablar de esta música como un producto multicultural.²⁵

Para la aplicación del concepto de lo glocal –*glocalization*– acuñado por Roland Robertson²⁶ (1995), al cual no hemos referido con anterioridad en el texto, utilizaremos para esta investigación la siguiente definición perteneciente al libro *Guitar cultures*:

La guitarra existe en el espacio cultural matizada por la convergencia de las fuerzas locales y globales. La forma material de la guitarra y su sonido están relativamente estandarizados en la circulación global, pero al mismo tiempo es el objeto de asimilación, apropiación y cambio en la configuración local por medios muy concretos y en formas muy específicas.²⁷

La investigación estará basada en el análisis sonoro de las técnicas propias de la guitarra eléctrica y de los efectos –modificación del sonido a través de la tecnología– utilizados por los guitarristas eléctricos Panchito Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales, enfocándonos en su trabajo registrado en las décadas de 1950 a 1970, época de mayor actividad musical para estos tres guitarristas. Por otra parte, se revisarán todas las fuentes escritas que posean material referente a la guitarra eléctrica. Asimismo, se incluirán en el texto los términos explicados con anterioridad en el marco teórico, para darle un mayor sustento conceptual al trabajo y no quedarse solamente en el análisis sonoro de estos tres eximios guitarristas, sino que efectuando una conjunción entre estos dos vértices: teoría musicológica y el sonido.

Posteriormente, tras escuchar una gran variedad de canciones ejecutadas por los guitarristas, se analizarán conjuntamente las técnicas desarrolladas y los efectos utilizados por ellos, que conforman el sonido en su interpretación. Asumiendo que, en el caso de la guitarra eléctrica, la identidad interpretativa del músico se desarrolla en una mixtura entre la técnica de ejecución y el instrumento [equipamiento: guitarra, amplificador y efectos]

²⁵ Dawe y Bennett, 2001; y Romero, 2007.

²⁶ Dawe y Bennett, 2001.

²⁷ “The guitar exists in cultural space nuanced by the convergence of both local and global forces. The guitar’s material form and sound are relatively standardized in global circulation, yet at the same time it is the object of assimilation, appropriation and change in local settings by quite specific means and in quite specific ways.” Dawe y Bennett, 2001, p. 2. [Traducción de la cita realizada por el autor G. Rammsy].

que utiliza para esto, ya que éste pasa por una mayor cantidad de procesos, a diferencia de los instrumentos acústicos, antes de manifestarse. En este sentido, se desarrollará un análisis organológico a través del sonido que se manifiesta en las grabaciones, de esta manera, se incluirán en el proceso de transcripción musical formas de notación propias de la guitarra eléctrica.

Las problemáticas presentes en el transcurso de esta investigación respecto a la guitarra eléctrica han sido las siguientes: 1. Música y tecnología [guitarra eléctrica como nuevo instrumento musical]; 2. Guitarristas como referentes de un ‘modelo de sonido’ y de interpretación de la guitarra eléctrica en el ámbito local [músicos foráneos y repertorio]; 3. Centro y periferia [lo global y lo local: lo *glocal*]; 4. Identidad del intérprete de guitarra eléctrica con especial foco en la elaboración de su propio sonido.

Antecedentes

Origen de la guitarra eléctrica

Los primeros experimentos con la amplificación eléctrica de las guitarras remiten a las décadas de 1920 y 1930 en Estados Unidos. Los guitarristas buscaban formas de amplificar el volumen de sus guitarras en los ensambles que integraban, especialmente en las orquestas que tocaban música en los grandes bailes.²⁸

En aquellos años se intentó construir un dispositivo que pudiera levantar el nivel sonoro de las guitarras para poder competir con los instrumentos de las orquestas de música popular como los bronce, piano, percusiones y batería. Un micrófono frente a la guitarra no proporcionaba el sonido suficiente para funcionar adecuadamente en una orquesta, por lo mismo los guitarristas tenían un rol meramente rítmico y percutivo en los grandes ensambles, esto provocó la creación de las cápsulas *–pickups–* para guitarra.

Las primeras guitarras eléctricas comercializadas fueron creadas en 1932 por la compañía Ro-Pat-In [*Rickenbacker*], conformada por George Beauchamp, Paul Barth y el hombre de negocios californiano Adolph Rickenbacker. Estos modelos fueron A22 y A25 de Rickenbacker. Estas especies de guitarras son mejor conocidas por el nombre de ‘lap steel’ o guitarra hawaiana, siendo ejecutada sobre las piernas del guitarrista con un *steel bar* en la mano izquierda.²⁹ De modo que este instrumento, ya existente en la tradición hawaiana, ahora electrificado daba la posibilidad de tocar a un mayor nivel sonoro dentro de los pequeños conjuntos. Pese a lo anterior, la guitarra acompañante de las orquestas de jazz aún no podía ejercer un rol melódico porque todavía no habían aplicado este dispositivo en la guitarra convencional.

²⁸ Bacon, 1987, p. 57. Traducción de la cita realizada por el autor G. Rammsy.

²⁹ Bacon, 1987, p. 57.



Rickenbacker A22.

Más conocida por el nombre de “Frying Pan” [Sartén].³⁰

Para competir con estos modelos la compañía *National* saca al mercado una de las primeras guitarras eléctricas estilo española. La compañía de instrumentos musicales cambia de nombre a Gibson e inserta en el año de 1935 en el mercado la guitarra eléctrica, con un modelo similar al de Rickenbacker³¹:

³⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Elektrofryingpan.jpg> [26/08/2013].

³¹ Bacon, 1987, p. 57.

...con una guitarra eléctrica hawaiana, la EH-150, y con una guitarra eléctrica española, la ES-150. La última tenía una tapa frontal con hoyos en forma de f [*f-holes*], un cuerpo de arce y un brazo de caoba; que contó con una distintiva cápsula diseñada por Walt Fuller, más tarde se llamó la pastilla [o cápsula] Charlie Christian, después de que el guitarrista pionero de jazz eléctrico la hubiera utilizado.³²



Gibson ES-150.

Guitarra eléctrica de caja completa [*hollow body*] de la década de 1930.³³

³² Bacon, 1987, p. 57. Traducción de la cita realizada por el autor G. Rammsy.

³³ <http://www.warpdrivemusic.com/vintage/15015.jpg> [26/08/2013]. En la fotografía se puede apreciar que le falta uno de los potenciómetros, el del tono.

El nombre del instrumento se refiere a lo siguiente. ES: Electric Spanish. 150: el valor de la guitarra, \$150 dólares, la adquisición de ésta incluía un amplificador modelo EH-150 y un cable de 4,57 metros. http://www.jazzguitar.be/charlie_christian_guitar_gear.html [27/08/2013].



CHARLIE CHRISTIAN

Dallas, Texas: 1919. Fallecido en New York, el 2 de marzo de 1942. Uno de los pilares del llamado "Jazz Moderno". Se adelantó a su época con sus peculiares conceptos musicales.

Charlie Christian con su Gibson ES-150 color natural.³⁴

³⁴ *El Musiquero*, 36, 12/1966: 39.

Capítulo I: Francisco *Panchito* Cabrera. El Django Reinhardt chileno

Panchito Cabrera, es uno de los principales guitarristas chilenos en ejercer fundamentalmente el rol de músico de sesión. Su importancia radica también en haber sido uno de los primeros guitarristas que vivió en carne propia el paso de la guitarra acústica a la electrónica –como la llamaban en la época– en el medio chileno. Su aporte fundamental a la música popular consiste en la inclusión del lenguaje jazzístico, sobre todo en el desarrollo de sus solos, en repertorio como el twist, rock and roll y música tropical, utilizando gran cantidad de acordes –uso de técnicas como *chord melody*³⁵– y melodías sofisticadas, donde prevalece la sonoridad de tritonos, quintas disminuidas (b5) [equivalente a la 11 sostenida (#11)] y aumentadas (#5), séptimas (b7 y 7 natural) y novenas (9 natural, b9 y #9). En este sentido, predomina una sonoridad modal, muy utilizada en el jazz, por sobre el lenguaje tonal propio de la música popular.

Panchito Cabrera participó como músico en la orquesta de Armando Bonansco; los hermanos Cabrera, grupo conformado junto a sus hermanos; el quinteto South Pacific; los Merry Makers; Los Chevaliers y a finales de los ochenta lideró el grupo de jazz manouche Santiago Hot Club. También, fue un activo músico sesionista: registró los primeros rock and roll con el cuarteto del músico escocés Roberto Inglez en 1957, quien ya desde 1954 se había radicado en Chile; perteneció a la orquesta de Vicente Bianchi; grabó el hit radial “Marcianita” con Los Flamingos, a finales de los cincuenta; e interpretó varios twist con el grupo de acompañamiento de Willy Monti, donde se aprecia un deslumbrante solo en la canción “Te daré platita”. “Hasta 1965 tocó en discos de Luis Dimas, Danny Chilean, Larry Wilson, Fresia Soto, Gloria Benavides y Peter Rock, entre otros.”³⁶ Tras el golpe militar de 1973, se presentó sólo con algunas de las figuras del medio local ya que una de las consecuencias de este acontecimiento político fue la intervención de la vida ciudadana que desplomó el intenso circuito de la vida nocturna en la que habitualmente trabajaban los

³⁵ Chord melody: melodía en la voz del soprano que es acompañada simultáneamente por acordes (armonización de la melodía).

³⁶ Valentín Trujillo, 10/04/2013; García [27/08/2013]; González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 76, 77 y 613; Panchito Cabrera, 13/09/2013; y Díaz [26/04/2012].

músicos populares, algunas de ellas fueron: Palmenia Pizarro, Ginette Acevedo y José Alfredo *Pollo* Fuentes.³⁷

Para esta investigación se consideran los aspectos más relevantes de su aporte en la escena musical chilena:

1. Es uno de los músicos que comienza a popularizar la guitarra eléctrica en una diversidad de repertorios de música popular, sobre todo con el desarrollo de solos de guitarra más sofisticados, tomando protagonismo en los conjuntos musicales.
2. Guitarrista clave en la promoción del jazz manouche con la masificación de su repertorio, formato instrumental y lenguaje, al imitar de manera inigualable la forma de tocar del gitano Django Reinhardt.
3. Incursiona en diversas músicas populares pero siempre incluyendo el lenguaje aprendido a través de los discos de jazz, de modo que sus solos poseen gran elaboración, sofisticación y virtuosismo, incorporando estos elementos en el repertorio de salón –bolero y tango–, nuevaolero –rock and roll y twist– y tropical –cumbia y cumbión.
4. Su riqueza como guitarrista radica en haberse perfeccionado en diferentes áreas del instrumento, aprendiendo en su juventud guitarra clásica y lectura musical; desarrollándose como un gran improvisador en jazz, aplicando su conocimiento melódico y armónico; y profesionalizándose como músico de sesión en los sellos discográficos, la radio y los conciertos, aprovechando sus habilidades desarrolladas como músico profesional: lectura de partitura al instrumento; capacidad de improvisación; sonido llamativo y gran desarrollo auditivo –*oreja* u *orejear*, como lo llaman los músicos populares.

³⁷ Díaz [26/04/2012].



Francisco “Panchito” Cabrera con su guitarra tipo Selmer-Macafferri *grande bouche*
[con boca en forma de “D”].³⁸

Desde la academia del puerto de Antofagasta al jazz en Santiago

Francisco Arturo Cabrera Sánchez, alias Panchito Cabrera, nace el 4 de junio de 1930 en la ciudad de Chuquicamata, ubicada en el Norte Grande de Chile. Hijo de Arturo Cabrera Flores, profesor de guitarra clásica e ingeniero electrónico, y Julia Sánchez Alcocer, quién además de realizar los quehaceres del hogar tocaba guitarra popular. Comienza a tomar la guitarra a los cinco años de edad, para que luego a los siete su padre,

³⁸ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=345383545472462&set=pb.322753374402146.-2207520000.1378922934.&type=3&theater> [11/09/2012].

[La guitarra Selmer D comprada en París fue un regalo de su hija Cristina Cabrera.] Panchito Cabrera, 13/09/2013.

en el rol de profesor de música, fomenta sus habilidades y las de sus dos hermanos, Emilio –el mayor– en el violín, seguido de Juan Alberto, en la guitarra rítmica, y Panchito en la guitarra solista, enseñándole a cada uno más sobre su instrumento. Luego, parte junto a su hermano Emilio *Milo* Cabrera a la ciudad de Antofagasta a estudiar en el Conservatorio, desarrollándose como instrumentista de música docta en su juventud. En dicha época es cuando descubre a un músico fenomenal a través de la radio. La primera canción que escuchó de él fue “Minor Swing”³⁹ [*Swing menor*], pieza que le rompería todos los esquemas adquiridos en la academia, sobre todo la peculiar y expresiva manera que poseía este músico popular al ejecutar su instrumento. Cabrera no lo piensa dos veces y “...dejó de tocar con la técnica de los cinco dedos, buscó su propio plectro y cambió las cuerdas de nylon por un juego metálico para así reproducir aquel sonido fresco. Tenía dieciséis años y nunca más volvió a la academia.”⁴⁰

Su primera guitarra se la regaló Milo, también él lo impulsó para empezar a tocar en público, y juntos, cuando eran niños, imitaban al Hot Club de Francia. “Tocábamos con el ‘Chico’ Valdivia de Los Peniques (contrabajo) en la Radio Cooperativa Vitalicia. Hacíamos actuaciones como los Hermanos Cabrera”, recuerda [Panchito Cabrera].⁴¹

Django Reinhardt, el ícono

Si quieres empezar a tocar [...] Es como cuando conoces la música selecta, parte por Tchaikovsky, ahí te vas a enamorar de la música selecta, y en música popular parte con [George] Gershwin, él te va a dar todos los panoramas de la música popular. Y en guitarra popular no hay duda que Django Reinhardt, él es extraordinario.⁴²

Jean *Django* Reinhardt (1910-1953)⁴³ es el nombre del guitarrista que generó el cambio en la manera de tocar la guitarra de Panchito Cabrera, músico de origen belga-

³⁹ Canción registrada el 25 de noviembre de 1937. Compuesta por Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grappelli. Interpretada por el Quinteto Hot Club de Francia.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Minor_Swing_\(composition\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Minor_Swing_(composition)) [27/08/2013].

⁴⁰ Panchito Cabrera, 13/09/2013; Bahamonde, 2007; y Díaz [26/04/2012].

⁴¹ Bahamonde, 2007.

⁴² Valentín Trujillo, 10/04/2013.

⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Django_Reinhardt [09/09/2013].

gitano padre creador del *jazz manouche*, género también conocido como *gypsy jazz* o jazz gitano. Este músico no solamente cambió el modo de concebir la música para Cabrera, sino, también, a la gran mayoría de los guitarristas y jazzistas del mundo. En el libro *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, se menciona lo siguiente sobre el músico:

Quien haya escuchado todo lo que estos guitarristas tocaban hasta mediados de los años treinta para luego trasladarse a Europa y oír a Django Reinhardt, comprenderá la fascinación que Django ejerció en los jazzistas norteamericanos que visitaron por esos años las tierras europeas. Django proviene de una vieja familia gitana que había recorrido media Europa. Nació en Bélgica, y vivía todavía en la carreta gitana de su familia cuando en los treinta y cuarentas alcanzó el estrellato del jazz francés y, con ello, del jazz europeo. En sus interpretaciones vibran el sentimiento por los instrumentos de cuerda propio de su pueblo, ya toque el violín –como en Hungría– o la guitarra flamenca –como los gitanos españoles del Sacromonte–. Unido todo ello a su profunda admiración de Eddie Lang, se expresó con vitalidad en el quinteto Hot Club de France dirigido por Django Reinhardt; este quinteto constaba únicamente de instrumentos de cuerda: tres guitarras, violín y contrabajo. El encanto de la música de Django radica en la melancolía de la vieja tradición gitana; hasta en sus últimos años –murió en 1953– alcanzó su máxima altura en las piezas lentas. Con frecuencia, los títulos de sus composiciones ya encierran toda la hechizada atmósfera de su música: “Douce Ambiance”, “Mélodie au crépuscule”, “Nuages”, “Songe d’automne”, “Daphne”, “Féerie”, “Parfum”, “Finesse” [...] En 1946, el propio Duke Ellington organizó una gira con Django Reinhardt por los Estados Unidos.⁴⁴

Django Reinhardt poseía una discapacidad física en su mano izquierda, que le impedía extender por completo el dedo anular y meñique, y graves quemaduras desde la rodilla derecha a la cintura, producto de un incendio. Este hecho ocurrió el día 2 de noviembre de 1928 a las 1:00 de la madrugada, cuando el guitarrista regresaba de tocar su instrumento en “La Java” a su caravana ubicada en Saint-Ouen, Seine-Saint-Denis en Francia, donde vivía con su esposa Florine *Bella* Mayer. Su casa estaba llena de flores hechas de celuloide que su mujer había fabricado para vender en el mercado. Al escuchar

⁴⁴ Berendt, 1986, pp. 475-476.

un ruido sospechoso que provenía de su hogar, probablemente un ratón, Django se levantó con una vela en sus manos alumbrando entre las flores, la mecha prendió fuego a las flores de carácter altamente inflamable incendiando el lugar en un santiamén. No obstante, pudo escapar cubierto con una frazada junto a su esposa, provocando este incidente graves lesiones en su cuerpo.⁴⁵

Django tuvo que estar postrado durante 18 meses en un hogar de ancianos. En ese tiempo, le entregaron una guitarra que lo acompañó durante su recuperación, inventando un nuevo sistema de digitación que lo ayudaba a poder interpretar su instrumento pese a las limitaciones físicas que poseía en dos de sus dedos de su mano izquierda. Esta digitación potenciaba el uso de sus dos dedos disponibles –dedo índice y medio– para la interpretación de melodías y solos, los dos dedos restantes lo ayudaban para realizar acordes y octavas en las dos primeras cuerdas de la guitarra –Mi, 1º cuerda y Si, 2º cuerda.⁴⁶

Independientemente de su problema físico, que no fue una limitación como se puede observar en sus grabaciones, es considerado uno de los más virtuosos guitarristas y de los mejores improvisadores de jazz que ha existido en la historia de la música popular. Hasta el día de hoy, el formato Hot Club, integrado por instrumentos de cuerdas para interpretar jazz manouche, sigue vigente no sólo en Francia, sino, también, en todo el mundo. La popularidad que aún posee esta música ha generado un arduo trabajo de rescate del género, similar al caso de la música antigua –*Early Music*– del Renacimiento y el Barroco en la academia, pero desde el campo de la música popular. Las guitarras de *gypsy jazz* aún se siguen utilizando en esta música, por lo cual existen *luthiers* especializados en la construcción de estos instrumentos y marcas que han comenzado a confeccionar estas guitarras. En consecuencia, esta música posee también un valor en el rescate organológico por la construcción de sus modelos clásicos, además de la tradición interpretativa en las técnicas utilizadas por el guitarrista vista en el uso de veloces arpeggios horizontales; cromatismos; predominancia de acordes y arpeggios disminuidos; ñeteo hacia abajo –*downstroke*– y un rítmico-percutivo rasgueo de las guitarras de acompañamiento.

⁴⁵ <http://www.redhotjazz.com/django.html> [02/09/2013]; y http://en.wikipedia.org/wiki/Django_Reinhardt [24/10/2013].

⁴⁶ <http://www.redhotjazz.com/django.html> [02/09/2013].



Django Reinhardt tocando su guitarra Selmer con boca *petite bouche* [forma de “O”], lugar donde va instalada la cápsula –pickup.⁴⁷

En Chile, existe un festival en honor al legado de Django Reinhardt, este es el “Festival Internacional Gypsy Swing Chile”, también conocido en su tercera versión por el nombre de “Festival Internacional Django Chile 2012”, que se ha realizado en sus tres versiones –I en 2009, II en 2011 y III en 2012– en el Centro Cultural de España. En el año 2012 se realizó otro festival en paralelo mientras se desarrollaba la tercera versión del festival de gypsy swing, que llevó el nombre de “Semana Django”, realizado en el escenario de Coffee Culture en Maipú.⁴⁸

⁴⁷ <http://ais.badische-zeitung.de/piece/01/8b/3e/32/25902642.jpg> [02/09/2013]; y http://www.joseptraver.com/pdf/pdf_public/Manouche_1.pdf [02/09/2013].

⁴⁸ <http://festivalgypsyswingchile.blogspot.com/> [09/09/2013]; y <http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/11/08/568617/con-dos-festivales-simultaneos-recuerdan-a-django-reinhardt-esta-semana-en-santiago.html> [09/09/2013].

Panchito Cabrera

Antes de él hubo otros [guitarristas] pero, claro, era realmente destacadísimo el caso de Panchito, porque no es un guitarrista para estar integrando una orquesta de show o acompañamiento, él es un artista solista. Digamos es presentado, como te decía, actualmente en Francia como el Django Reinhardt chileno y Panchito es un hombre que actualmente tiene unos 82 años. No ha perdido ninguna virtud. Si tú le pides que toque un tema que tocaba Django Reinhardt lo toca igualito.⁴⁹

Panchito Cabrera emigra a Santiago en 1946 tras dejar el Conservatorio de Antofagasta, estudiando con toda su energía la manera de interpretar la guitarra del gitano Django Reinhardt. En 1948, se abre una audición para el programa “Una hora de jazz” en la Radio Agricultura, lugar donde participaban los mejores jazzistas chilenos, según recuerda Cabrera. Panchito se armó de valor, siguiendo los consejos de su hermano Milo, quien lo había motivado a participar.⁵⁰ Sobre su primera audición, Cabrera rememora:

Llegué y dije que quería participar en los conciertos de jazz. Estaban “Lucho” Córdova, “Lucho” Aránguiz y todos los grandes, entonces vino un guitarrista y me hizo tocar, ahí el “Huaso” Aránguiz me invitó para que tocara con su conjunto, nos anunciaban como la nueva banda del trompetista “Lucho” Aránguiz con Hernán Prado en el piano, “Lucho” Córdova en la batería, y “Panchito” Cabrera, un gran guitarrista del norte. Mucha gente escuchaba ese programa.⁵¹

Ese mismo año (1948), Milo le había obsequiado a Panchito su primera guitarra eléctrica, una Epiphone americana, instrumento que adquirió al llegar a la capital en la tienda de instrumentos musicales Casa Doggenweiler ubicada en San Diego, y que Panchito había estrenado en “Una hora de jazz” junto al conjunto dirigido por el trompetista Luis *Huaso* Aránguiz. Sobre su primer amplificador, Cabrera recuerda que se lo construyó un ingeniero electrónico que se dedicaba a la fabricación de amplificadores en Santiago, quien le había construido equipos en esos tiempos a los guitarristas Eduardo *Gato* Zamora; Luis Silva (1915-1987), guitarrista de Los Indios Rítmicos junto al saxofonista Mario Escobar, Quinteto Swing Hot de Chile y del dúo humorístico de música

⁴⁹ Valentín Trujillo, 10/04/2013.

⁵⁰ Panchito Cabrera, 13/09/2013; Díaz [26/04/2012]; y Bahamonde, 2007.

⁵¹ Bahamonde, 2007.

tradicional chilena Los Perlas, además de ser “El primer guitarrista de jazz que grabó discos en Chile...”; y Francisco *Pancho* Blancheteau (1927-1995), guitarrista líder del conjunto de jazz moderno Trébol Trío y “...probablemente el primer guitarrista eléctrico de importancia en nuestra música popular.” Eran muy buenos jazzistas de la época según Cabrera. También, es necesario mencionar a Augusto Brown, que según revela el libro *Historia del jazz en Chile* de Álvaro Menanteau, “...debió haber sido el primer guitarrista en la historia del jazz en Chile...”; Raúl Salinas, guitarrista de los Ases Chilenos del Jazz, *all-stars* del jazz local; y Jack Brown (1916-1988), seudónimo artístico de Caupolicán Montoya, destacado cantante y guitarrista de jazz de la época.⁵²

Una vez que el jazz dejó de ser música popular, Jack Brown derivó en otros repertorios, como corresponde al perfil de todo músico popular. Así fue como en 1954 fue miembro fundador de la orquesta Huambaly, que contaba en ese momento con destacados músicos de la escena jazzística como José Luis Córdova, Carmelo Bustos, Luis Leiva y Roberto Acuña. Al año siguiente fue reemplazado por el versátil cantante Humberto Lozán.⁵³

En aquellos años de juventud forma un grupo junto al pianista Valentín Trujillo (1933), más conocido en el medio local por el seudónimo de Tío Valentín, llamado quinteto South Pacific, en donde participaban junto a músicos muy connotados de la escena musical de la época como Arturo Ravello Herrera, en el contrabajo o ropero grande, como él lo llamaba; Humberto Lozán, mítico cantante de La Orquesta Huambaly; y el baterista Luis *Flaco* Pizarro, en el cual interpretaban músicaailable. Respecto a esto, Trujillo aclara que “...lo nuestro era el swing. Como lo que ando haciendo hoy día con Daniel Lencina.” Del mismo modo, no pudo ser más natural la participación que tuvo el dúo de guitarra y piano en el disco *Un año más* de Ángel Parra Trío, ya que poseen una gran amistad forjada hace muchos años.⁵⁴

⁵² Panchito Cabrera, 13/09/2013; Díaz [26/04/2012]; y Menanteau, 2003, pp. 36, 54, 59, 66 y 82.

⁵³ Menanteau, 2003, p. 59.

⁵⁴ García [24/10/2013]; Valentín Trujillo, 10/04/2013; Ponce [24/09/2013]; y Ángel Parra Trío junto a Panchito Cabrera y Valentín Trujillo. 2007. *Un año más*.

Respecto a las primeras grabaciones originales de Panchito Cabrera, en *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, se comenta: “Cabrera se había unido al pianista Rafael Traslaviña en 1953, grabando para Odeon su primera pieza original: el baión ‘Francinadas’, sumando, al año siguiente, ‘Baión mundial’ para RCA.”⁵⁵

Los Merry Makers, fue otro de los grupos de jazz donde participó Panchito Cabrera como guitarrista y líder. Formado en el año de 1954, contaba con los músicos Ulises Cortés en piano, Nello Cianguerotti en acordeón, Freddy Retamal en contrabajo y Eduardo Pulido en batería. Los Merry Makers era “...un grupo de swing que actuaba en radio Bulnes y Nuevo Mundo.”⁵⁶



Los Merry Makers: Eduardo Pulido en batería, Panchito Cabrera en guitarra eléctrica, Nello Cianguerotti en acordeón, Ulises Cortés en piano y Freddy Retamal en contrabajo (*de izquierda a derecha*).⁵⁷

⁵⁵ González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 577.

⁵⁶ <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=879> [24/09/2013]; González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 577; y Álvaro Menanteau, 08/10/2013.

⁵⁷ Archivo personal de Álvaro Menanteau.

El rock and roll era un juego de niños

A finales de los años cincuenta, Panchito Cabrera ya era un reconocido músico sesionista de música popular bailable, como la música tropical tipo mambo, chachachá y de swing norteamericano, trabajando para los sellos discográficos RCA Victor y Odeón como guitarrista de sesión. En ese minuto, junto a otros intérpretes de música popular, comienza a ingresar en el mundo del rock and roll acompañando a los pueriles cantantes de la época, pero no como un joven y aficionado músico, sino, más bien, como un experimentado y veterano guitarrista en comparación con la nueva camada de músicos que venía aprendiendo por oído la música bailable de moda, el rock roll. Es necesario referirnos a músicos de acompañamiento como los contrabajistas Arturo Ravello (1927-2011) e Iván Cazabón (1922-2011) y el pianista Valentín Trujillo, junto a su orquesta, que dejaron su sello en las grabaciones de los primeros cantantes nuevaoleros y rocanroleros, como Peter Rock y Luis Dimas.⁵⁸



Panchito Cabrera en guitarra eléctrica acompañando a una vocalista junto a Luis Barragán en piano y Arturo Ravello en contrabajo.⁵⁹

⁵⁸ Ponce [24/10/2013]; Menanteau, 2003, p. 56; González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 577; Ponce, 2008, p. 19; y <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=Tm90aWNpYURF&var=ODE3> [24/10/2013].

⁵⁹ Archivo personal de Álvaro Menanteau.
Álvaro Menanteau, 08/10/2013.

Sobre el nuevo género Panchito Cabrera menciona:

–Para mí tocar rock and roll era sencillísimo– [...] –Yo escuchaba bien a los guitarristas americanos, como Bill Haley, y como tenía el estilo de jazz pescaba esa misma onda de Bill Haley –recuerda–. Por eso sobrepasaba a los otros guitarristas. Porque no eran jazzistas. Creé mi propio estilo que todos querían imitar, y era difícil para los muchachos que tocaban en ese tiempo aquí en Chile.⁶⁰

En 1959, el cuarteto vocal Los Flamings, conformados por Ariel Arancibia, Armando Navarrete, Ernesto Vera y Juan Patiño, graban el éxito “Marcianita”, canción compuesta por Galvarino Villota –música– y José Imperatore –letra–, donde participa Panchito Cabrera en guitarra eléctrica desarrollando un espectacular solo en lenguaje jazzístico. En este disco single de 45 RPM, grabado por el sello RCA Victor, incluyen en el lado B “Personalidad” [*Personality*], canción compuesta por Harold Logan y Lloyd Price con letra al español por Carlos Vera. “Marcianita” es una canción que se ha convertido en uno de los foxtrot chilenos más populares, siendo registrado tres veces durante ese mismo año⁶¹:

...por Los Flamings en Santiago, y por los rocanroleros Billy Cafaro en Buenos Aires y Sérgio Murilo en Río de Janeiro, dónde se transformará en un clásico del rock brasileño. Además, debido a que Cafaro emigró tempranamente a España, contribuyó a popularizar “Marcianita” entre los adolescentes españoles de comienzos de los años sesenta. Si bien “Marcianita” es un foxtrot, formará parte de la memoria temprana del rock and roll en español y portugués. No importa que el estribillo diga: *Quiero una chica de Marte que sea sincera / que no se pinte, no fume / ni sepa siquiera lo que es rock and roll*. Lo importante es que el nuevo género es nombrado, que se le invoca, y, finalmente, la propia palabra *rock and roll* constituirá una enunciación rockera, especialmente si se pronuncia en inglés.⁶²

⁶⁰ Ponce, 2008, p. 19.

⁶¹ González, 2013, pp. 153-154; González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 613; Óscar Ohlsen, 11/10/2013; <http://panchitocabrera.wordpress.com/discografia-panchito/> [07/10/2013]; y [http://en.wikipedia.org/wiki/Personality_\(Lloyd_Price_song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Personality_(Lloyd_Price_song)) [10/10/2013].

⁶² González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 613-614.

Es importante señalar que “Desde 1959 se han registrado en el mundo más de 130 versiones de ‘Marcianita’...”, siendo una canción que adquiere gran popularidad en Brasil, con las versiones de Caetano Veloso con Os Mutantes (1968) y la versión progresiva del bahiano Raúl Seixas (1973), por nombrar algunas. Durante 2013 Mauricio Redolés registra una nueva versión de “Marcianita” con Carlos Corales en guitarra acústica de cuerdas de metal, quien realiza un solo en lenguaje jazzístico y blusero, hecho que produce un cruce entre Cabrera y Corales al interpretar la misma canción en distintas épocas.⁶³

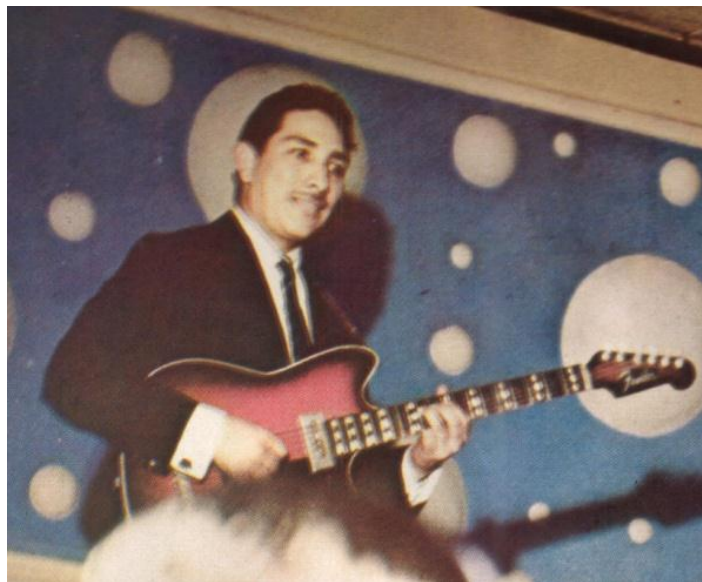
Gracias a su labor como guitarrista estable de la orquesta del restaurante Waldorf, dirigida por Valentín Trujillo, tuvo la oportunidad de compartir escenario y tocar algunos rock and roll con Bill Haley, rememorando hoy en día a los experimentados músicos que lo acompañaban y al excelente guitarrista que hacía los solos en los Cometas de Bill Haley. “Vinculado más tarde al director de orquesta Roberto Inglez, Cabrera fue músico estable del programa nuevos talentos ‘Calducho’ en radio Portales a partir de 1960, desde ahí trabajó como frecuente guitarrista en grabaciones de músicos como Luis Dimas.”⁶⁴ Su participación en la grabación de las primeras canciones del quinceañero Luis Salvador Misleh Troncoso (1943), conocido por el seudónimo de Luis Dimas, junto a sesionistas veteranos como Saúl San Martín en piano, Iván Cazabón en contrabajo, Arturo Giolito en batería y el mismo Cabrera en guitarra eléctrica, en el año de 1961, lo posiciona como un guitarrista muy versátil, pese a que su fuerte siempre haya sido el jazz. En este disco single editado por el sello Philips se registran dos temas de Chubby Checker por Luis Dimas: “Let’s twist again” y “The twist”, idea del productor Camilo Fernández. “El lanzamiento había sido acompañado de concurridos recitales en el Teatro Caupolicán, donde Luis Dimas oficiaba de profesor y *gurú* del nuevo baile de moda.”⁶⁵

⁶³ González, 2013, pp. 153-155; y <http://www.youtube.com/watch?v=sQly4gchLRM> “Marcianita”, Mauricio Redolés [25/11/2013].

Para más información sobre “Marcianita” y sus versiones ver González, 2013, pp. 153-169.

⁶⁴ Ponce, 2008, pp. 19 y 42.

⁶⁵ Ponce, 2008, p. 49; y González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 645-646.



Panchito Cabrera con su guitarra eléctrica Fender en una presentación acompañando a Fresia Soto en el programa “El Show de la Nueva Ola” hacia el año 1962.⁶⁶

En el año de 1962, graba un disco single de 45 RPM para el sello CRC junto a Sergio Inostroza (1942-2007) donde se registra la canción “Bienvenido amor”, compuesta por Palito Ortega, y en el lado B incluye “Preciosa” con autoría del mismo Inostroza. En esta oportunidad participó junto a Hugo Ramírez y su orquesta, siendo parte fundamental de la misma, ya que al igual que en “Marcianita”, de Los Flamingos, despliega sus dotes guitarrísticos en un solo fenomenal en el éxito juvenil “Bienvenido amor”.⁶⁷

Panchito Cabrera formó el conjunto Los Chevaliers (1962) junto a Ricardo Arce en segunda guitarra y músicos rotativos, dependiendo del repertorio, donde seleccionaba a los mejores de la escena musical adaptándose a las músicas de moda.⁶⁸ Con esta agrupación interpretaron mucho go-gó, llevando su estilo a través de los años hacia la música tropical, pero sin salirse del marco de un repertorio bailable:

⁶⁶ Archivo personal de Álvaro Menanteau.

Álvaro Menanteau, 08/10/2013; y *Show de la Nueva Ola. Varios intérpretes*. 2008. [En la portada de este disco compilatorio se observa la foto original donde aparece Panchito Cabrera tocando su guitarra Fender junto a Arturo Ravello en bajo eléctrico acompañando a la cantante Fresia Soto en el auditorio de Radio Portales].

⁶⁷ González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 647; Óscar Ohlsen, 11/10/2013; y <http://panchitocabrera.wordpress.com/discografia-panchito/> [07/10/2013].

⁶⁸ Bahamonde, 2007.

Los éxitos que tuve fueron el “Go go español”, este tema estaba segundo en los rankings, venía después de un tema [de] Salvatore Adamo. Con Los Chevallier [Chevaliers] grabé uno de los temas que más me gusta, la “Cumbia la Geraldine”, este tema lo hice para mi nieta que ahora vive en Suiza. Tengo un montón de discos, grabé en RCA Víctor, Odeón y en Phillips [Philips]. Trabajé mucho desde el año 1962 hasta el golpe militar en Chile en 1973. Después del golpe la vida musical cambió mucho, abrieron los cafés topless y después en los restaurantes empezaron a poner aficionados y ya no contrataban artistas de prestigio, ahora llevan a las que muestran el cuero.⁶⁹

Junto a Los Chevaliers grabó diversos discos singles, uno de ellos incluía las canciones “Improvisando go go” y el éxito nuevaolero “Go go español”, editado por el sello discográfico Austral. Del mismo modo, registró “Juguete de tu amor” y “Nostalgia de un recuerdo” para el sello Sol de América. Es necesario referirnos a dos de las producciones musicales editadas en cassette por el sello “El Círculo Cuadrado” a fines de los ochenta y comienzos de los noventa por Panchito Cabrera y sus Chevaliers, con la participación del cantante Tito Morely, éstas fueron *Fiesta* y *Súper Fiesta*. En 2009, Roberto Titae Lindl, editó bajo el alero del sello FERIA Music una compilación de los dos cassettes en un disco compacto llamado *Titae presenta lo mejor de Panchito Cabrera y sus Chevaliers*.⁷⁰

Panchito Cabrera siguió su labor de guitarrista sesionista acompañando a Willy Monti (1939) –Guillermo Gutiérrez Saavedra– en algunas de sus grabaciones junto al conjunto del pianista Roberto Inglez (1913-1977). En la canción “Te daré platita”, compuesta por el cantante nuevaolero argentino Beto Espinosa, realiza un excepcional solo de gran virtuosismo, que en comparación con la interpretación de guitarristas jóvenes de la época, posee muchos elementos del lenguaje jazzístico. Willy Monti, menciona respecto a la canción: “...Yo nunca pensé que tendría tanta aceptación ‘Te daré platita’, convirtiéndose en el gran ‘hit’ de la época y mi llave segura a la pantalla chica. Don

⁶⁹ Bahamonde, 2007.

⁷⁰ <http://panchitocabrera.wordpress.com/discografia-panchito/> [07/10/2013]; y Panchito Cabrera y sus Chevaliers. 2009. *Titae presenta lo mejor de Panchito Cabrera y sus Chevaliers*.

Francisco estaba encantado con la canción y quiso que yo fuera parte de Sábado Gigante.”⁷¹

En el lado B de este disco single incluyen “Chiquillas”, compuesta por Sergio Inostroza e interpretada de la misma forma por Willy Monti con Roberto Inglez y su conjunto, publicando el acetato de vinilo bajo el sello discográfico Demon en el año de 1963.⁷²

Jazz Manouche, Gypsy Jazz o Jazz Gitano

Durante toda la vida, “Panchito” Cabrera le ha seguido la pista al gitano Reinhardt pero solamente una vez visitó París y de recuerdo trajo una colección de grabaciones de lujo del Hot Club de Francia (de Django Reinhardt), con la carátula del mismo tono del disco; una pequeña réplica de la Torre Eiffel, y una guitarra como la de Reinhardt (que toca como los dioses).⁷³

A finales de la década de los ochenta Panchito Cabrera se une al violinista Roberto Lecaros para formar un conjunto en el formato Hot Club para interpretar jazz manouche, llamado Quinteto Hot Club de Santiago. Existe un registro audiovisual de la agrupación interpretando la canción “Minor Swing” en 1988, en el Café del Cerro. En este concierto Panchito ejecuta de oído el mismo solo de la primera versión registrada por Django Reinhardt con la intención de imitar su interpretación y líneas melódicas en una guitarra folk de cuerdas de metal. Sin embargo, al escuchar las dos versiones se pueden observar diferencias en el fraseo y matices de cada guitarrista develando el estilo único gitano-francés de Django Reinhardt y el sonido local de Panchito Cabrera.⁷⁴

⁷¹ Óscar Ohlsen, 11/10/2013; González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 76, 647-648; García [27/08/2013]; <http://delrockaltwist.blogspot.com/2011/06/0204-los-tammys-te-dare-platita-1963.html> [08/10/2013]; y Maibellin Zamora, <http://www.mercuriovalpo.cl/> [03/03/2007].

⁷² Óscar Ohlsen, 11/10/2013.

⁷³ Bahamonde, 2007.

⁷⁴ http://www.youtube.com/watch?v=B1I_XwikLp0 [21/10/2013].

“El repertorio de Django Reinhardt ha sido la base para Santiago Hot Club, conjunto de aficionados que llegaron al acuerdo de ‘hacerle un sueldo’ al guitarrista Panchito Cabrera (1940).”⁷⁵

El Santiago Hot Club se formó el año de 1986 a raíz de un taller que dictó el guitarrista con formación docta Hugo Alcayaga, tomando como centro de operaciones el Club de Jazz de Santiago. La idea del proyecto era interpretar el repertorio de Django Reinhardt en el formato Hot Club, integrado por violín, tres guitarras –una de ellas solista– y contrabajo. Para la convocatoria no llegó ningún violinista optando por reemplazar la figura de Stéphane Grappelli (1908-1997), violinista emblemático del jazz gitano y compañero musical de Reinhardt, por un clarinete y batería. Esta formación de quinteto, al eliminar un guitarra de acompañamiento, también fue desarrollada por el gitano Django, luego de que Grappelli dejara el grupo, siendo una formación muy popular en el género, la que en la actualidad ha dado paso a la inclusión de nuevos instrumentos como el acordeón en el jazz gitano, no así el caso del piano que se había incorporado con anterioridad en los quintetos de clarinete y batería –sextetos– o supliendo a la guitarra de acompañamiento. De la misma manera, la guitarra eléctrica fue utilizada por Reinhardt en su última época y es posible escucharla en sus registros póstumos, pero el sonido metálico e incisivo de la guitarra manouche se mantiene predominante, pese a que haya una apertura al uso de la guitarra eléctrica en el jazz manouche.⁷⁶

La primera formación de Santiago Hot Club fue compuesta por Hugo Alcayaga en guitarra solista y dirección musical; Ernesto Pérez de Arce en clarinete; Mario Pavón, Juan Luis Pavez y Osvaldo Muñoz en guitarras rítmicas; Jorge León en contrabajo, quien ejecutaba el banjo en la Retaguardia Jazz Band; y Santiago Aldunate en batería. El conjunto llegó a ser un septeto, en vez del clásico quinteto, ya que se sumaban dos guitarras rítmicas adicionales al formato de clarinete y batería. Lamentablemente la salida de Alcayaga durante el mismo año deja sin su pieza fundamental al conjunto, por lo que requerían de un nuevo líder, un nuevo Django Reinhardt local. Gracias a la disolución del Quinteto Hot Club de Santiago en 1988, a cargo del dúo de solistas Lecaros-Cabrera,

⁷⁵ Menanteau, 2003, p. 132.

⁷⁶ Díaz [29/06/2012]; http://en.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_Grappelli [24/10/2013]; y Django Reinhardt. 1997. *Compilation Planet Jazz*.

motiva a que Panchito se incorpore en el Santiago Hot Club como líder del conjunto y así no perder la práctica para imitar a su ídolo *Djangüito*.⁷⁷

En el año 2005 registran el disco compacto *Nuages*, disco debut del conjunto pese a su larga trayectoria de 18 años. En esta grabación participa una nueva formación de sexteto con Boris Ortiz en clarinete; Italo Seccatore y Mario Pavón en guitarras rítmicas; Marcelo Rojas en contrabajo; Álvaro Ponce en batería; y el mismísimo Panchito Cabrera en su continua labor de guitarrista líder y director musical. Posteriormente, Panchito se marcha del conjunto quedando a cargo de dicho rol el joven guitarrista revivalista del jazz manoché Cristóbal Gómez.⁷⁸

De sus composiciones, dentro del marco del jazz gitano, se destacan “Panchology”, cita directa al título de la pieza “Djangology” de Reinhardt y “Swing 40”, aludiendo a los tres swing con fecha que escribió el gitano belga –“Swing 39”, “Swing 41” y “Swing 42”⁷⁹: “Dentro de este disco hay una composición mía que se llama ‘Swing 40’, y surgió porque Reinhardt compuso el ‘Swing 39’ y el ‘Swing 41’. Busqué el 40 y no lo encontré en ningún lado, así que lo compuse yo nomás.”⁸⁰

El Tarzán de la guitarra.

-¿Usted es el mejor guitarrista en Chile?

- Sí (se ríe). No ve que la prensa pone un montón de cuestiones, antes escribían que yo era el Tarzán de la guitarra, la guitarra mayor de Chile. Una vez Mario Faúndez (uno de los Cuatro Duendes) me preguntó: ¿Para qué te pones esas leseras, eso de la guitarra mayor de Chile? Le expliqué que no era yo sino que salía así en los diarios. Y me dijo: Es feo que te pongas así, porque en Chile hay varias guitarras mayores. Le respondí: Ahí sí que no pues, compadrito. Dígame ¿cuáles son? Y me sale con que una de esas era él. Le dije: No, porque para principiar tú eres un pobre guitarrista orejero que no sabes ni música, después apenas sabes tocar un poco de

⁷⁷ Díaz [29/06/2012].

⁷⁸ Santiago Hot Club. 2005. *Nuages*; y Díaz [29/06/2012].

⁷⁹ Ángel Parra Trío junto a Panchito Cabrera y Valentín Trujillo. 2007. *Un año más*.

⁸⁰ http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20090810/pags/20090810000426.html [18/05/2012].

bossa nova y bolero. A ver toca un huaino boliviano, un jazz, un tema clásico. No tienes idea, le dije y lo dejé con la cola pa' atrás, como un perro chico.⁸¹

Los guitarristas eléctricos que actualmente han llamado la atención y admiración del veterano músico por su técnica son Al Di Meola, guitarrista de fusión, y Stochelo Rosenberg, guitarrista de jazz manouche.⁸² Aún así, la figura ícono en su trayectoria ha sido Django Reinhardt, a quién le intentó imitar toda su técnica e interpretación.

- ¿De dónde proviene su estilo para tocar guitarra?

- Del Hot Club de Francia. Era una maravilla. Fue famoso en el mundo entero, grabaron tantos temas, de repente al gitano Reinhardt le dio por hacer los temas en menor y a uno le puso el “Swing en menor” [*Minor Swing*], con ese tema metieron el manso gol en todo el mundo, lo escuché cuando tenía siete años, porque los [*lo*] tocaban mucho en la radio y mi papá compró el disco.

- ¿Lo trataba de imitar?

- Trataba de tocar como Reinhardt.

- ¿O quería tocar mejor que Reinhardt?

- Es imposible tocar mejor que él, pero conseguí tocar muy parecido a él.⁸³

La técnica guitarrística de Panchito Cabrera está basada en la utilización de tres de sus dedos de la mano izquierda, omitiendo el uso del meñique en las melodías, pero utilizándolo para los acordes que requieren de más dedos y las octavas, con el dedo índice y el meñique. Panchito utiliza el uñeteo *downstroke*, solamente hacia abajo, en las melodías que no constan de mayor complejidad pero para los pasajes más difíciles que requieren mayor velocidad y virtuosismo, como los arpeggios mayores, menores, los disminuidos, dominantes con séptima bemol [1, 3, 5 y b7] o con novena bemol [3, 5, b7, b9 ó 9] y para las escalas cromáticas. En la guitarra rítmica del jazz manouche se utilizan mucho los trémolos en los acordes, de esta forma se diferencia una de las tres o dos guitarras del acompañamiento. Por lo general, esto es ejecutado por la guitarra solista, que destaca por sobre la(s) otra(s) mientras se desarrolla un solo de violín o de clarinete.⁸⁴

⁸¹ Bahamonde, 2007.

⁸² Panchito Cabrera, 13/09/2013.

⁸³ Bahamonde, 2007.

⁸⁴ Panchito Cabrera, 13/09/2013.

Para Panchito Cabrera el uso de efectos electrónicos en la guitarra eléctrica, desde sus inicios al día de hoy, ha sido innecesario porque nunca le han gustado. Sin embargo, en algunas producciones musicales hay presencia de ciertos efectos de guitarra, como en el caso del final de la canción “Marcianita”, donde el acorde de cierre posee un efecto de *vibrato* del amplificador. También es probable que se sienta la presencia de *reverb* en algunas de las guitarras eléctricas grabadas.⁸⁵

Análisis de repertorio. Tres solos de guitarra eléctrica: “Marcianita”, “Te daré platita” y “Cumbia navideña”

En esta sección se analizarán tres solos de guitarra eléctrica interpretados en distintas músicas por Panchito Cabrera, para ver posteriormente rasgos comunes en la utilización de técnicas de guitarra, desarrollo de motivos melódicos y construcción rítmica en la elaboración de sus solos. Sobre todo relevaremos la utilización de elementos provenientes del jazz en estos tres casos en distintos lenguajes de la música popular.

Para el análisis musical se seleccionaron tres canciones de distintos periodos musicales de la vida de Panchito Cabrera. Estas canciones son: el foxtrot “Marcianita” (1959) de Los Flamingos; el twist “Te daré platita” (1963), interpretado por Willy Monti con Roberto Inglez y su conjunto; y “Cumbia navideña”, canción tropical en clave de cumbia registrada a fines de la década de los ochenta por Panchito Cabrera y sus Chevaliers.⁸⁶

⁸⁵ Panchito Cabrera, 13/09/2013; y Los Flamingos. [1960/63] 2002. *Marcianita y otros éxitos*.

⁸⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=7NXXocRXy7k> “Marcianita”, Los Flamingos [05/12/2013]; <http://grooves shark.com/#!/search/song?q=Nueva+Ola+Willy+Monti+-+Te+Dare+Platita> “Te daré platita”, Willy Monti [05/12/2013]; Panchito Cabrera y sus Chevaliers. 2009. *Titae presenta lo mejor de Panchito Cabrera y sus Chevaliers* [“Cumbia navideña”, Track 2].

Marcianita

*solo de Panchito Cabrera (1959)

Villota/Imperatore

Los Flamingos

♩ = 194

Electric Guitar

E7

Am

E.Gtr.

Bm7b5

E7

Am

E.Gtr.

En el solo de “Marcianita” hay elementos muy relevantes que es necesario mencionar para comprender las influencias musicales de Cabrera, sobre todo los elementos jazzísticos que van aflorando. Por lo mismo, no es inusual que la interpretación de este solo sea en corchea swing en vez de corchea regular, este tipo de fraseo de la corchea es lo que le otorga el lenguaje sincopado a este género musical. Por ende, no cualquier guitarrista interpretará un solo, improvisado o no, con corchea swing si es que no ha estudiado a los grandes del jazz.

Los arpeggios son algunos de los recursos más comunes y óptimos para la improvisación jazzística, sobre todo para el desarrollo instantáneo de líneas melódicas por los diferentes acordes. De modo que, el arpeggio construido desde la tercera del acorde de Mi7 que aparece en el compás 1 y 2 explicita la escuela jazzera del guitarrista. Igualmente, la resolución modal a la sexta sostenida (compás 4 y 5) en el I grado menor, en vez de ir a la sexta natural, denota el manejo de lo modal por sobre lo tonal en su improvisación. En este caso, Cabrera sustituye la sexta natural del I grado Eolio (modo de la tonalidad menor) por una sexta sostenida que sería parte de Dorio, modo que en la tonalidad menor pertenecería al IV grado. Por lo tanto, la escala de La menor quedaría de la siguiente

manera: La, Si, Do, Re, Mi, Fa#, Sol y La, convirtiéndose en una escala del modo Dorio en vez de Eolio, escala menor, que tendría un Fa natural.

Eolio	1	2	b3	4	5	b6	b7
Dorio	1	2	b3	4	5	6	b7

En el compás 6 en dirección al primer tiempo del 7, hay un elemento que dota de lenguaje jazzístico al solo de Panchito Cabrera, este recurso es el uso de una “aproximación cromática”. La aproximación cromática consiste en bordear una nota de resolución en tiempo fuerte por tres notas contiguas, partiendo en la segunda corchea en tiempo de negra –tiempo débil. La forma más común de abordarlas es comenzar medio tono arriba de la nota a resolver y luego hacer un intervalo de tercera menor para llegar a través de un cromatismo de dos notas en dirección a la nota final. En este solo se utiliza este tipo de cromatismo, desarrollando la siguiente aproximación: Do, La, La#, resolviendo a Si.

Otros recursos utilizados por Cabrera en este solo son los tresillos del compás 2 y 8, que ayudan a cambiar la rítmica de la corchea swing, muy utilizados como variante en el jazz; los trinos –*hammer on* y *pull off*– en el compás 2 y 7, el primero en tresillo y el segundo en galopa inversa de semicorchea; *vibrato* (compás 5 y 9); el uso de barrido –*sweep picking*– (compás 6); una *grace note*⁸⁷ (compás 7); y los *slides* (alzar al compás 4 y compás 8), uno ascendente y otro descendente, respectivamente.

⁸⁷ Nota de gracia: término que alude a una nota sutil con dirección hacia otra nota en la melodía en modo de ornamento.

Te daré platita

(1963)

*solo de Panchito Cabrera

Beto Espinosa

Versión de Willy Monti
con Roberto Inglez y su conjunto

$\text{♩} = 180$
8^{va}

Electric Guitar

3

6

9

12

15

E.Gtr.

Chords: B $\flat$, E $\flat$ 1/4, 1/4, 1/4, C m, A $\flat$, B $\flat$, E $\flat$, C m, A $\flat$, B $\flat$, E $\flat$, E $\flat$ 7, A $\flat$, A $^{\circ}$, E $\flat$, B $\flat$, E $\flat$, A $\flat$, E $\flat$, B $\flat$ 7

En “Te daré platita” Panchito Cabrera realiza un solo muy particular que enriquece notablemente la canción, donde prevalece una melodía a dos voces ejecutada en *downstroke* en vez de un convencional uñeteo alternado –*alternate picking*. Este tipo de uñeteo viene de la escuela del jazz manouche, recurso popularizado por el guitarrista gitano Django Reinhardt, su ídolo, para poder interpretar melodías con un ataque más agresivo e incisivo con las duras uñetas construidas a partir de caparazón de tortuga.⁸⁸ Sin

⁸⁸ <http://www.wegenpicks.com/> [02/11/2013]; y <http://www.guitarplayer.com/article/turtle-shell-vs-faux-turtle-shell-picks/1069> [02/11/2013].

embargo, hay varios motivos melódicos provenientes del rock and roll que Cabrera tomó de la forma de tocar de Donato “Danny” Cedron (1920-1954), guitarrista de sesión de los Cometas de Bill Haley, quien participó en el denominado primer rock and roll registrado: “Rocket 88” (1951) junto a Bill Haley and The Saddlemen y el archiconocido solo de “Rock The Joint” (1952) con Bill Haley and His Comets, prototipo de la canción “Rock Around The Clock” (1954) que también registró, la cual posee el mismo solo de guitarra, uno de los mejores y más emblemáticos solos de la historia del rock and roll; y del guitarrista eléctrico que tras su muerte lo reemplaza como Cometa a tiempo completo, Francis “Franny” Beecher (1921), guitarrista que Panchito Cabrera tuvo la suerte de escuchar en vivo y compartir escenario cuando trabajaba en la orquesta del Waldorf, dirigida por Valentín Trujillo, durante la gira que trajo a Bill Haley a Chile en noviembre de 1960, luego de la cancelada actuación en mayo de 1958 en la boîte Goyescas.⁸⁹

Los recursos guitarrísticos del rock and roll se aprecian en los *bendings*, herencia directa del blues, realizados en el compás 1 y en el compás 11, el primero de $\frac{1}{4}$ de tono en dos notas simultáneas [Do y Fa sostenido] y el segundo de $\frac{1}{2}$ tono [Sol]. Es interesante destacar el uso del primer *bending* ya que las notas forman un intervalo de tritono a partir de la sexta con la novena sostenida del acorde Mi bemol mayor [Do y Fa#]. Asimismo, el desarrollo del intercambio modal de menor a mayor en las corcheas (compás 5 y 9) y el *vibrato* (compás 12), son elementos propios del lenguaje del rock and roll, también presentes en el blues. A su vez, los cruces entre el jazz y el rock and roll han sido bastante estrechos debido a que los primeros guitarristas de rock and roll eran intérpretes de jazz o country –predominancia de los músicos blancos. Así también, Chuck Berry, uno de los pioneros del rock and roll, quien tomó lecciones de guitarra con el jazzista Ira Harris en St. Louis, escuchaba las guitarras de Charlie Christian –jazz– y T-Bone Walker –blues– pero dándoles un vuelco a estos lenguajes en la búsqueda de nuevas sonoridades y desarrollando una performance altamente bailable y contagiosa, que era una novedad para la época.⁹⁰

⁸⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Cedrone [02/11/2013]; http://en.wikipedia.org/wiki/Franny_Beecher [02/11/2013]; Ponce, 2008, p. 49; y González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 615 y 622.

⁹⁰ Waksman, 2001, p. 148.

Los arpeggios también destacan en este solo, sobre todo en los compases 10 y 11. En el compás 10 desarrolla un arpeggio ascendente y descendente desde la tercera hasta la novena terminando en trino del acorde de Mi bemol 7 y en el compás 11 un arpeggio ascendente desde la fundamental hasta la séptima mayor con *bending* en La bemol mayor.

Arpeggio de Eb7⁹¹

3	5	b7	9	8	b7	5
G	Bb	Db	F	Eb	Db	Bb

Arpeggio de Ab

1	3	5	7_	_7
Ab	C	Eb	G_	_G

Otras técnicas que ejecuta Cabrera en este solo son *slides* en el compás 3 y 6; un trino *–hammer on y pull off–* (compás 10), dos mordentes continuos *–pull off–* (compás 12); y una gran cantidad de *grace notes* con *slide* (compás 4, 7, 8 y 15).

⁹¹ El ligado se cifrará de esta manera: _. Cada recuadro corresponde a una negra, dos notas por cuadro son dos corcheas. Para ver el ritmo exacto de la melodía observar la partitura de “Te daré platita”.

Cumbia Navideña

*solo de Panchito Cabrera

Versión de Panchito Cabrera y sus Chevaliers

♩ = 200

Electric Guitar

8^{va} Dm A7 Dm A7

E.Gtr.

4 % Dm %

7 A7 % Dm

10 % A7 %

13 Dm % A7

16 % Dm

En el solo de “Cumbia navideña” interpretado por Panchito Cabrera, afloran muchos elementos melódicos y rítmicos de la cumbia, pero a la vez, hay una gran predominancia de recursos armónicos y melódicos del jazz, sobre todo a nivel modal. Este solo se desarrolla sobre la base de la escala de Re menor, Eolio, pero superponiéndose sobre el acorde de La7, V grado. Del mismo modo, es frecuente la aparición de la escala Re menor armónica que consiste en las siguientes notas: Re, Mi, Fa, Sol, La, Sib y Do#.

Menor natural	1	2	b3	4	5	b6	b7
Menor armónica	1	2	b3	4	5	b6	7

En este solo también aparece el uso de arpeggios con superposiciones por sobre los acordes, esto se observa en el comienzo de la melodía del solo (compás 3), donde desarrolla un arpeggio desde la tercera hasta la novena sostenida de La7.

Arpegio A7⁹²

3	5	b7	b9_	_b9	8_	_8	#9
C#	E	G	Bb_	_Bb	A_	_A	B# (C)

Tras analizar la melodía se observa el uso reiterativo de la nota Si bemol sobre la armonía de La7, generando una tensión de medio tono –segunda menor– entre la nota fundamental del acorde y este color, que correspondería a la novena bemol de La7. Esta tensión reaparece en los compases 7, 8, 15 y 16.

Un acorde muy llamativo que se ejecuta en el solo es un La7add#9 sin quinta (A7add#9) en los compases 11 y 12. De manera singular, en los compases siguientes –12 y 13– aparece un recurso propio de la cumbia, al descender y ascender el bajo del acorde de Re menor, pasando primero con bajo en fundamental (Re); bajo en séptima mayor (Reb/Do#); bajo en séptima bemol (Do natural) y luego volviendo cromáticamente a su fundamental repitiendo los mismos bajos anteriores.

Otros recursos utilizados son los *staccatos* (compás 1, 2, 11, 13, 14); el *hammer on-pull off* sobre un tresillo de corchea (compás 6); y los tritonos entre Mi y Si bemol (compás 7, 8, 15 y 16).

⁹² El ligado se cifrará de esta manera: __. Cada recuadro corresponde a una negra, dos notas por cuadro son dos corcheas. Para ver el ritmo exacto de la melodía observar la partitura de “Cumbia navideña”.

Capítulo II: Óscar Arriagada. De Los Indios Tabajaras a Gerónimo

La figura de Óscar Arriagada a simple vista –mejor dicho audición– llama la atención por varias de sus especiales cualidades como guitarrista, que pronto especificaré, y, también, por su rol dentro de la historia de la guitarra eléctrica a nivel local, pero el foco principal y que más me ha llamado la atención en esta investigación es su estrecha relación con el requinto, instrumento que interpretó en el Trío Maracaibo, cuyo particular lenguaje se deja entrever al momento de interpretar su guitarra eléctrica. El requinto⁹³, según el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, es un “Cordófono construido y utilizado en varios países de Hispanoamérica”, teniendo diferentes variantes en su construcción organológica y nombres en Argentina, Colombia, Cuba, México, Paraguay y República Dominicana. El requinto empleado por Arriagada proviene del modelo popularizado por el requintero y tercera voz del Trío Los Panchos, Alfredo “Güero” Bojalil Gil (1915-1999).⁹⁴

Sobre los aportes del Trío Los Panchos, especialmente del requinto, se menciona:

Además de introducir la interpretación a tres voces, incluyeron el requinto, una guitarra más pequeña que la tradicional afinada dos tonos y medio por encima de la guitarra convencional, produciendo un sonido más nítido y brillante para los pasajes sin voz.⁹⁵

Óscar Arriagada, es uno de los guitarristas más polifacéticos del medio musical local. Profesionalmente ejerce como publicista pero reúne en aquella labor el diverso trabajo, experiencia y trayectoria que ha tenido como requintero; guitarrista acústico; guitarrista eléctrico; productor musical; autor y compositor de canciones; manager; luthier de guitarras y empresario en el ámbito de los espectáculos musicales. También, es importante destacar que la preponderancia que ha tenido el movimiento revivalista en las últimas décadas ayuda a situar a Óscar Arriagada como una figura importante para la

⁹³ También conocido en sus variantes organológicas como guitarrita, requinto cuatro, requinto cuyano, requinto de guitarra y requinto jarocho. Fernández y Lizarro, 1999, pp. 130-131.

⁹⁴ Fernández y Lizarro, 1999, pp. 130-131; y http://www.lospanchos.com/alfredo_gil.htm [06/05/2013].

⁹⁵ Velasco, 1999, p. 457.

música chilena. Conjuntos musicales locales han contribuido en esta labor, como es el caso del disco *Playa solitaria* (2005) de Ángel Parra Trío junto a Óscar Arriagada, donde se reversionan éxitos de los años sesenta destacándose: la balada “Playa solitaria” (“Lonely beach”) del neozelandés John *Johnny* Devlin, “...grabado por The Charades para la RCA Victor australiana en 1964, y fue ese el disco que el productor Camilo Fernández le entregó a Los Rockets, para hacer un *cover* prácticamente textual”; la canción evocadora de los pueblos nativos norteamericanos “Apache” de Jerry Lordan; la balada playera “Estrella azul” (“Blue Star”); más dos temas con autoría de Arriagada, “Café con leche” y la nueva versión del “Twist del esqueleto” llamada “Rock del esqueleto”, en la voz de Jorge González, líder de los disueltos Los Prisioneros. Entrecruzándose las melodías de Óscar Arriagada –presentes en todos los temas– con el lenguaje jazzístico e improvisación en las guitarras de Ángel Parra hijo, músico reconocido por su trabajo en Los Tres.⁹⁶

Algunos aspectos que nos interesan y que lo hacen relevante para la escena musical son: 1) Óscar Arriagada es uno de los pioneros en el uso de la guitarra eléctrica como instrumento protagonista o líder, siendo una figura clave en el proceso de inserción, instalación y popularización del instrumento, transitando en el uso de la guitarra acústica a la electrificada; 2) Incursiona en el repertorio instrumental para guitarra eléctrica como instrumento principal con el acompañamiento de un conjunto formato combo, tomando elementos e interpretando músicas latinoamericanas; 3) Se instala como guitarrista solista, se perfila como *frontman* –músico principal– y no como intérprete acompañante, pese a que actualmente viva en el anonimato; 4) En su interpretación guitarrística incorpora elementos técnicos y estilísticos del lenguaje latinoamericano del requinto y la guitarra acústica, principalmente dentro del marco de la tradición del bolero, más la escuela norteamericana e inglesa de la guitarra eléctrica en la balada instrumental, twist, surf, spaghetti western y rock and roll.

⁹⁶ Ángel Parra Trío junto a Óscar Arriagada. 2005. *Playa solitaria*; Ponce [18/05/2012]; y Ohlsen, 2009, p. 78.



Óscar Arriagada y su guitarra eléctrica Hofner Club 50 modelo 126 con bigsby.⁹⁷

⁹⁷ Archivo personal de Óscar Arriagada.

El sonido de Óscar Arriagada

Nacido el 6 de julio de 1938, Óscar Antonio Arriagada Ángel es oriundo de Andacollo. Se inicia en la guitarra a la edad de 16 años con su madre, ya que ella desenfundaba el instrumento en las fiestas familiares para acompañarse mientras cantaba. Posteriormente, continúa sus estudios informales –fuera del conservatorio– con *Mussapere*, quien posteriormente cambia su nombre a Natalicio Moreyra Lima, el primera guitarra de Los Indios Tabajaras⁹⁸, profundizando en el aprendizaje de la guitarra acústica o española con ambas técnicas en su mano derecha, de dedos y uñeta. La oportunidad de perfeccionarse con un virtuoso guitarrista en repertorio instrumental, como lo es Natalicio, fue gracias al enamoramiento de su hermano Antenor [nombre original: *Herundy*] de una muchacha de Puente Alto⁹⁹ durante una gira, comuna donde residía Óscar, permaneciendo los hermanos Tabajaras por un tiempo en Chile. Pese a lo anterior, Arriagada nunca aprendió ni quiso adquirir conocimiento alguno sobre teoría musical. Es posible observar que sus influencias musicales, sus otros referentes en guitarra eléctrica, han aportado tanto como Los Indios Tabajaras en la construcción de su sonido e identidad como intérprete. Por añadidura, es necesario nombrar las figuras y pies forzados de escucha para Arriagada, quien nos habla de Al Caiola; Chet Atkins y el guitarrista argentino Óscar Alemán –a este último lo vio tocar en vivo– como algunas de sus principales influencias.¹⁰⁰ También, en el texto de la contraportada de su long play titulado *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*, se mencionan algunas de sus influencias musicales: “Oscar tiene 24 años, toca desde hace cinco años y sus artistas preferidos son Presley, Gatica y el guitarrista Tony Mottola.”¹⁰¹

⁹⁸ Dúo de virtuosos guitarristas brasileños, hijos del cacique Mitanga Tabajara, que residían en lo profundo de la selva del “...estado de Ceará, al noreste del Brasil...”, quienes ejecutaban variado repertorio, popular y docto, con especial énfasis en desarrollar las melodías con la guitarra. La estética de su propuesta de puesta en escena estaba ligada a lo selvático, por eso el nombre. http://es.wikipedia.org/wiki/Los_Indios_Tabajaras, [16/10/2012].

⁹⁹ Comuna del gran Santiago.

¹⁰⁰ Óscar Arriagada, 02/05/2012; 19/01/2013 y 09/04/2013; y http://es.wikipedia.org/wiki/Los_Indios_Tabajaras [16/10/2012].

¹⁰¹ Ricardo Gajardo Mora, 11/03/2013; y Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*.

Respecto a la búsqueda de su sonido y en relación a la puesta en escena, Óscar agrega:

En ellos me inspiré. Busqué el sonido de los Shadows, la dulzura de los Indios Tabajaras y creo que me ayudó mucho el hecho de tocar requinto, porque quise un sonido diferente que reuniera tres características vitales: mucha digitación, rapidez y limpieza, dulzura y un sonido rockero -enumera-. Teníamos un show cómico musical o musical cómico. Era un tandeo en el escenario porque los Dixon todos de frac atrás dejando la media escoba y yo tocando muy serio adelante.¹⁰²

Además de los referentes musicales, que forman parte de las influencias sonoras al momento de interpretar su guitarra eléctrica, ya que a lo largo del trabajo confirmaremos el popular dicho: ‘uno toca lo que escucha’, otro elemento importante es el *gear*, término que se refiere a los instrumentos, efectos y amplificadores en particular que utiliza un músico y que son parte de la cadena de elementos que dan por resultado su sonido. En este sentido, las influencias musicales [profesores de guitarra o teoría musical en clases de tipo formal o informal; guitarristas; conjuntos y solistas] más el equipamiento [*set-up* o *gear* del guitarrista], darán por consecuencia causal lo que buscamos: la particularidad del sonido de cada guitarrista, lo que hace que ese sonido sea único.

Del requinto a la guitarra eléctrica

El primer acercamiento de Arriagada hacia la guitarra eléctrica fue a través de las películas del cine, estímulo visual que lo lleva a entusiasmarse para poder comprar una. La primera guitarra eléctrica adquirida por Óscar Arriagada fue una Novoton¹⁰³ con un amplificador Harmony de 20 watts estadounidense. Para conseguirla tuvo que vender su moto BMW 50 a un amigo. Con este dinero partió a comprar su primera guitarra eléctrica a la Casa Galias, tienda de instrumentos musicales. En aquella época era músico estable del Trío Maracaibo (1961), en donde tocaba el requinto, desarrollando las melodías solistas en los géneros de música popular del salón de baile, la tercera voz y dirección musical del conjunto. A esto, se sumaban Mario Flores, primera voz y guitarra, y Nelson Flores

¹⁰² Ponce, 2008, pp. 62-63.

¹⁰³ Tienda de instrumentos musicales ubicada en “Carrascal 5150, FONO 732073, Casilla 2786, Stgo.” *El Musiquero*, 22, 9/1965: 46.

segunda voz y guitarra. Respecto a su repertorio, Arriagada aclara: “Tocábamos guarachas, rumbas flamencas, música vocal... La primera vez que nos contrataron fue en La Chinita, paradero 14 de Gran Avenida.”¹⁰⁴



Trío Maracaibo: Óscar Arriagada, tercera voz, requinto y dirección musical; Mario Flores, primera voz y guitarra; y Nelson Flores, segunda voz y guitarra (*de izquierda a derecha*).¹⁰⁵

¹⁰⁴ http://icaradiocine.blogspot.com/2011_08_01_archive.html#7795554470901832904 [24/10/2012]; y Óscar Arriagada, 02/05/2012.

Sobre el “Trío Maracaibo” véase Valdebenito, 2012.

¹⁰⁵ http://icaradiocine.blogspot.com/2011_08_01_archive.html#7795554470901832904 [24/10/2012]; y Óscar Arriagada, 09/10/2013.

Al adquirir su nuevo instrumento, pasó a ser el guitarrista eléctrico del Trío Maracaibo, enfundando su requinto en esta oportunidad, todo esto gracias a la popularidad que el rock and roll había logrado en la época por medio de la radio y, también, como se imponían las nuevas tecnologías en nuestro país, pasando de lo acústico a lo electrónico. Al poco tiempo se agregó un congocero, convirtiéndose en cuarteto. Arriagada ahora tenía las funciones de primera guitarra eléctrica, tercera voz, director musical y manager, gestionando durante dos años giras por Lima y el sur del Perú.¹⁰⁶

En la década de los sesenta el Trío Maracaibo estaba muy vigente, sobre todo en 1962, año del mundial de fútbol en Chile. “A finales de 1964, Óscar Arriagada se retira del trío para dedicarse a tocar guitarra como solista junto a su nuevo grupo Los Dixon”, siendo reemplazado por Juan *Angelito* Silva en el requinto, uno de los mejores requinteros –según Arriagada– que luego se radicó en Estados Unidos y que finalmente falleció en España. “Después formó el Trío Los Brillantes con el que obtuvo mucho éxito, tanto en Chile como en Lima.”¹⁰⁷

La era de oro del músico de sesión

La primera grabación en que participó Arriagada como músico de sesión fue para una versión de la canción “Puente Pexoa” (1963) del compositor Mario del Tránsito Cocomarola, “...músico y folclorista argentino, una de las más influyentes figuras del chamamé.” Esta canción fue interpretada por la cantante Ginette Acevedo para el sello Philips, donde le pidieron a Óscar Arriagada que grabara una guitarra española. Respecto a este registro, el guitarrista opina que la canción era “Un poquito como *chamamé* modernizado.”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Óscar Arriagada, 02/05/2012. Su estadía en Perú fue muy significativa ya que compone y registra la canción “La balada del Inca” presente en su long play *Mucho ojo es...* Óscar Arriagada. Canción con recursos pentáfonos altioplánicos.

¹⁰⁷ Óscar Arriagada, 02/05/2012; Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es...* Óscar Arriagada; y http://lcaradioycine.blogspot.com/2011_08_01_archive.html#7795554470901832904 [24/10/2012].

Sobre “Juan Angelito Silva” véase Valdebenito, 2012.

¹⁰⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Mario_del_Tr%C3%A1nsito_Cocomarola [08/03/2013]; Óscar Arriagada, 02/05/2012; y González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 345.

Óscar Arriagada grabó la guitarra eléctrica y produjo la canción “El twist del tren” (J. Surdo) en 1963, “...éxito original del conjunto argentino fundado en Córdoba, The Teen Agers, del cual el compositor Rino Surdo, era integrante.”¹⁰⁹ También registra “La pera madura”, entre 1962 y 1963, canción del compositor italiano Pino Donaggio (1961) con letra al español, que era un tema de relleno en el lado B del disco single. En aquella grabación, Sergio Inostroza, voz de las canciones registradas, le regaló una guitarra eléctrica Teisco blanca japonesa. Arriagada la desarmó para ver que traía adentro y sin planificación alguna se le ocurrió la idea de comenzar a construir guitarras. Con esto comienza su labor como luthier, que gatilla su inserción en ese mundo laboral y profesional, siendo gestor de la marca Dixon, su propia marca de guitarras nunca registrada, con la cual posee dos producciones musicales. Posteriormente, para homenajear a su marca de guitarras bautiza a su conjunto de acompañamiento como Los Dixon, Óscar Arriagada y sus Dixon.¹¹⁰

Óscar Arriagada, en su labor como productor musical de radio y sellos musicales, posee una vasta experiencia y trayectoria, trabajando en el programa “Savory Hits” con la pareja de locutores Gloria Benavides y Poncho Pérez en Radio Minería, y en RCA Victor, contratado por Camilo Fernández, en donde se convierte al mes en director artístico adjunto, comentando que en el sello “Todos los días grababan... en cinta de 2 pistas de ¼.” De acuerdo a su rol de productor musical, Arriagada señala que grabó alrededor de 500 producciones –producción, arreglos y selección de repertorio– en cuatro años.¹¹¹

La mítica guitarra eléctrica que es posible observar en fotografías de la época y en la contraportada de su long play *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*, fue una Hofner¹¹² Les Paul alemana. Esta guitarra se la compró a Emilio “Milo Cabré” Cabrera, hermano mayor de Panchito Cabrera –el Django Reinhardt chileno–, con la que grabó el “Twist del esqueleto” (EMI Odeón, 1963)¹¹³, hito importantísimo en su trayectoria como productor, compositor y

¹⁰⁹ Óscar Ohlsen, 11/10/2013.

¹¹⁰ González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 647; Óscar Arriagada, 02/05/2012; y http://it.wikipedia.org/wiki/Pino_Donaggio [11/03/2013].

¹¹¹ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

¹¹² Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*.

Según la fotografía de Óscar Arriagada con su guitarra eléctrica y a través de una pesquisa en Internet se observó que es una “Hofner Club 50 model 126” con un *bigsby* integrado [palanca de trémolo/ *tremolo arm*].

¹¹³ González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 648; y Óscar Ohlsen, 11/10/2013.

guitarrista. Para completar su sonido le compró a Fernando Subercaseaux, bajista de Los Diablos Azules, un amplificador Fender Twin Reverb de 100 watts de la época –años sesenta. Posteriormente y a modo de anécdota comenta que la cámara de eco, la *reverb* de canoa que poseía su amplificador, se la vendió a Germán de la Fuente, vocalista de Los Ángeles Negros, quién la usaría como efecto para su voz, y el bafle, parlante del mismo, al bajista de La Sonora Palacios. Posteriormente, el ingeniero electrónico Juan Bertolini, técnico de producción de la Sony, quien le diseñaba todos los circuitos para las guitarras eléctricas Dixon, le construyó con dos motores de tocadiscos una cámara de eco en una vieja maleta de madera de su padre. “Parecía baúl... Sonaba mejor que la Fender” – recuerda Arriagada.¹¹⁴ Por lo anterior, es posible observar que de esta guitarra eléctrica, efectos y amplificador se produjeron la mayoría de sus interpretaciones como guitarrista solista, generándose aquí la sinergia entre sus referentes musicales y su equipamiento musical, que funcionan como elementos determinantes y clarificantes de su identidad en la definición de su sonido como guitarrista eléctrico.

Twist del esqueleto

En el año de 1963, Óscar Arriagada logra marcar un hito en la industria de la música y en su vida: la composición del “Twist del esqueleto”, single que ha generado hasta el día de hoy una recaudación de alrededor de 100 millones de pesos, según la propia voz de Arriagada. Dinero repartido en partes iguales entre los compositores de la canción, Óscar Arriagada y el pianista René Calderón. Sin embargo, la letra, que no son más que dos breves versos, muy pegajosos por cierto, pertenece al guitarrista. Su creación data de la época en que el guitarrista era músico estable, en los roles de director musical y guitarrista eléctrico, del conjunto del programa “Savory Hits” en Radio Minería, ubicada en la calle Moneda con Tenderini. Programa que se transmitía desde las 18:00 a las 20:00 horas todos los días por el dial.¹¹⁵

¹¹⁴ Óscar Arriagada, 02/05/2012; y Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*.

¹¹⁵ Óscar Ohlsen, 11/10/2013. Se llegó a la conclusión de que la fecha del “Twist del esqueleto” fue en 1963. Gracias a la colaboración de Óscar Ohlsen al enviar datos concretos del disco single de 45 RPM, donde se publicó el twist por Odeón bajo el código “MSOD-3705 (publicado en 1963)”, pese a que en las entrevistas realizadas a Óscar Arriagada se haya insistido en la fecha de 1965, al igual que en Ponce, 2008.

El conjunto musical del programa “Savory Hits” estaba conformado por René Calderón –integrante de Los Flamingos– en piano, René Donoso en segunda guitarra eléctrica, Iván Cazabón en contrabajo, Hugo Paredes en batería y Óscar Arriagada en guitarra eléctrica líder. Según recuerda el guitarrista, la canción salió en un ensayo y la utilizaban como cortina musical en el programa, describiéndola como una canción que poseía acordes de jazz, en realidad, la clásica progresión de doce compases del blues, en este caso en la tonalidad de Do mayor. La única diferencia en comparación con la armonía del blues radica en que en vez de pasar en el segundo compás por el IV7, se mantiene el I grado, en este caso Do mayor y, por otro lado, se agrega en el compás once un intercambio modal de mayor a menor en el I grado cerrando en mayor. Mostrándola como jazz en vez de twist, en la que “René –pianista– se mandaba una improvisación y lo terminábamos con la línea melódica a dos voces... no tenía nombre, era tan solo una cortina musical.”¹¹⁶

Basilio Acosta, cantante de Concepción y posterior integrante del conjunto musical Los Larks, iba a grabar diez canciones inéditas de su autoría para Odeón, para las que le pidieron a Óscar que les hiciera los arreglos musicales, donde participaría en conjunto con los músicos Valentín Trujillo en piano, Óscar Moya en saxo, René Donoso segunda guitarra eléctrica, Iván Cazabón en contrabajo y Arturo Giolito en batería. Óscar Arriagada lo recuerda como si fuera ayer, ese mítico día de la primera semana de marzo del año de 1963 en la Odeón.¹¹⁷

Aquel día, habían quedado de grabar cuatro temas de Basilio en la mañana, pero el cantante se iba a retrasar, por lo mismo pidió que lo excusaran. Al parecer, según recuerda Arriagada, era una cita romántica ya que eran más de las tres de la tarde y aún Basilio no

Óscar Arriagada, 02/05/2012; Angel Parra Trío junto a Óscar Arriagada. 2005. *Playa solitaria*; y Ricardo Gajardo Mora, 11/03/2013. [Dato curioso sobre la recaudación monetaria de “El twist del esqueleto” es que fue registrada recientemente en la SCD, el año 2006.]

¹¹⁶ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

Progresión del blues: I7 / IV7 / I7 / % / IV7 / % / I7 / % / V7 / IV7 / I7 / V7.

[% símbolo que indica la repetición del acorde del compás anterior].

¹¹⁷ *Ritmo*, 34, 4/1966: 6; y Óscar Arriagada, 02/05/2012; 19/01/2013 y 22/07/2013.

En la fecha de 02/05/2012 y 22/07/2013 Óscar menciona el 2 de marzo respecto a la grabación del “Twist del esqueleto” y en 19/01/2013 el 4 de marzo, por ende es difícil poder optar por una de las dos fechas.

regresaba.¹¹⁸ Es posible sostener dicha especulación con la siguiente cita tomada de la revista *Ritmo* sobre Los Larks:

-Cuando tenemos que decir Los Beatles son malos y cuando nos preguntan si tenemos pololas. ¿Verdaderamente las tienen? ¡Claro que sí! Como cualquier muchacho de sus edades. Carlos pololea con Ivonne Fuentes (encargada de la promoción de los discos Demon); Nono está de novio con la morenita Fresia Soto; Basilio... corre al teléfono cada vez que terminan una actuación y, Roberto, ¡bien, gracias!¹¹⁹

Valentín Trujillo, sentado al piano, recuerda la cortina musical que tocaban en el programa “Savory Hits” los músicos Arriagada, Calderón –piano– y compañía, diciendo que era muy bonito. En ese minuto, Arturo Giolito se suma mencionando “Pongámosle ritmo de twist.” Don Rubén Nouzeilles, director artístico del sello discográfico Odeón, señala: “Qué canción es esa –a la carrera lo dice–... Páreme la grabación de Basilio... graben dos temas, me lo graba hoy... yo quiero ese tema, como twist” –recuerda Arriagada. Luego, se suma en la grabación Hugo Paredes en el pandero y en la característica risa maquiavélica. Posteriormente, los músicos graban en el lado B del disco single el bossa nova “Cariñosa” compuesto por Óscar Arriagada.¹²⁰

Show 0007 y Los Dixon

Durante el periodo de 1964 a 1965, años de gran actividad como guitarrista y productor musical, comienza su inserción en el mundo empresarial de los espectáculos musicales con “Los cinco grandes del disco”, en donde participaba en la producción de las giras con el empresario de espectáculos Luciano Galleguillos, siendo parte del “Clan Galleguillos”. En este espectáculo participaban Ginette Acevedo, Sergio Inostroza, Palmenia Pizarro, Luis Alberto Martínez y Óscar Arriagada y Los Dixon.¹²¹

¹¹⁸ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

¹¹⁹ *Ritmo*, 34, 4/1966: 6.

¹²⁰ Óscar Arriagada, 02/05/2012; y Óscar Ohlsen, 11/10/2013.

¹²¹ Óscar Arriagada, 02/05/2012; y Ponce, 2008, p. 62.

A comienzos de 1965 se retiraba Palmenia, pero se incorporaban Danny Chilean y Larry Wilson –en un último intento por continuar su carrera– al grupo de cantantes chilenos que Galleguillos promocionaba en Argentina, Uruguay y Paraguay, con un amplio circuito de clubes y salones de baile donde actuar.¹²²

El show duró hasta mediados de 1965 dando ocho giras nacionales, pero no es hasta el año de 1965 donde comienza su real labor como empresario artístico con el “Show 0007”.¹²³

El “Show 0007” (1965-1972) fue la primera creación de Óscar Arriagada como empresario artístico y músico. Recuerda que le hacían buena propaganda, argumentando que “Como no había televisión había que hacer promoción directa... Compraba discos, 300, 500 y los regalaba por el país.” Para esto era necesario un mínimo de seis meses de promoción para llevar a un artista, asegurándoles posteriormente dos años de promoción. La parrilla artística estaba conformada por músicos como Lucho Barrios, Ginette Acevedo, José Alfredo *Pollo* Fuentes y “Formaban también parte del elenco Sussy Vecky, Pepe Gallinato, Los Tres Diferentes y Los Dixon.” Recorriendo lugares y eventos como la FISA de Santiago, ubicada en Maipú detrás de la SEK –presentándose cinco años consecutivos–; la FIDAE de Talca; Exposición Norte de Peñalolén; La Serena; Ferrio Concepción; Exposición Ganadera de Temuco y las radios, Corporación; Portales y Cooperativa –según Arriagada.¹²⁴

Para demostrar la popularidad que tuvo el espectáculo musical en el país, en el año de 1966 se edita el long play “Super showailable 0007” de Óscar Arriagada y sus Dixon, a través de la serie “Souvenir” del sello EMI, Odeón. En el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970*, se reseña lo siguiente sobre el repertorio del fonograma: “El LP incluye una selección de boleros, baiones, cumbias, sambas, pasodobles y foxtrots, demostrando la persistencia de lo antiguo con lo moderno y el pleno reinado de la música tropical en el país.” Como también, el shake lento “Juarez” (Gordon-Russo) y “Tembleque” (D. R. de A.), shake. De acuerdo al repertorio registrado, el único tema original es el samba titulado “Dulce” de los compositores René Donoso, guitarra eléctrica

¹²² González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 187.

¹²³ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

¹²⁴ Óscar Arriagada, 02/05/2012; y González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 191.

barítono de Los Dixon, y Óscar Arriagada.¹²⁵ En la contraportada del vinilo de 33 1/3 R.P.M Jorge Oñate, director artístico adjunto de Odeón, menciona:

Antes de que usted disponga a escuchar este álbum queremos distraerle algunos instantes para presentarle a uno de los más versátiles guitarristas electrónicos chilenos, él es nada menos que Oscar Arriagada, quien ha demostrado en corto plazo su enorme potencialidad artística, pero junto a este guitarrista, hay un equipo de músicos; los Dixon... Además de ser magníficos músicos, Oscar Arriagada y sus Dixon han dado mucho que hablar en materia de espectáculos. ¿Quién no conoce el famoso show 0007?, no hay lugar en Chile por donde no haya pasado Oscar Arriagada capitaneando un elenco artístico de grandes figuras del disco, triunfando ampliamente, su nombre, su promoción y su dedicación personal en los más mínimos detalles de cada presentación le han dado el prestigio que él tiene a través de todo nuestro territorio.¹²⁶

¹²⁵ Óscar Arriagada y sus Dixon. 1966. *Super showailable 0007*; y González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 191. “En 1967, Odeon editó un LP de Oscar Arriagada y sus Dixon llamado Super showailable 007”. Este es un dato erróneo ya que en el vinilo sale inscrito el año de 1966 como fecha de edición y además, el nombre del show fue 0007 y no 007, citando al personaje de ficción James Bond, agente secreto 007, pero agregándole un cero más para no tener problemas legales con la marca registrada.

¹²⁶ Óscar Arriagada y sus Dixon. 1966. *Super showailable 0007*.



Óscar Arriagada y Los Dixon: Fernando Maldonado en acordeón eléctrico, Óscar Arriagada en primera guitarra eléctrica, René Donoso en guitarra eléctrica barítono y Hugo Paredes en batería (de izquierda a derecha).¹²⁷

¹²⁷ Archivo personal de Óscar Arriagada.
<http://www.youtube.com/watch?v=WTpUN0zX4zA> [14/10/2013]. Óscar Arriagada junto a René Donoso [guitarra barítono] y Hugo Paredes [batería] en el año de 1981 en el programa “Éxitos de la Nueva Ola” en Canal 13.

En la revista local *El Musiquero*, encontramos la siguiente información donde se mencionan las guitarras eléctricas Dixon:

Guitarras. Salón Musical 'EULOGIO DAVALOS'. Calidad garantizada. Las mejores guitarra de estudio, medio concierto y de concierto. Garantizadas bajo su responsabilidad profesional. Además, guitarras electrónicas Dixon y accesorios en general. Clases de guitarra, piano, canto, teoría y solfeo. Atención permanente en su Salón Musical de HUERFANOS 786, LOCAL 27, FONO 398397, Pasaje Maru.¹²⁸

En la época, Arriagada comenta que no había micrófonos –cápsulas– de guitarra eléctrica en Chile. De cualquier modo tuvieron que ingeniárselas para construirlos por sí mismo, haciendo los moldes con cajas de plástico y consiguiendo los tres imanes de ½ pulgada por cápsula con la RCA Victor, empresa que se los vendía, ya que estos los poseían los parlantes de las radios portátiles pequeñas. Óscar viajaba a la ciudad de Buenos Aires para traer el nácar, las cuerdas y los clavijeros, utilizando un precario pero efectivo método: viajaba desde Chile con un amplificador de guitarra eléctrica vacío, esto quiere decir que era la pura placa –sin perillas, parlantes, tubos y electrónica– y antes de su retorno desde Argentina al país lo llenaba con todos los implementos necesarios que no se encontraban en Chile para la construcción de las guitarra eléctricas, ahorrándose el pago de impuestos. De este modo, se convirtió en el distribuidor –según comenta– de estos implementos para Casa Calvetti, tienda de instrumentos musicales, ubicada antiguamente en Plaza de Almagro con San Diego.¹²⁹

Gerónimo

El año 1975, decide instalarse en México para continuar con su carrera musical, ya que tras el golpe militar del año 1973 la vida musical nocturna –la bohemia– sufre una crisis profunda debido al toque de queda, perjudicando a los músicos de boites y otros lugares de la vida nocturna, permaneciendo alrededor de diez años en México. En su residencia recibe el apodo de Gerónimo, por su nuevo look hippie, usando el pelo largo, cintillo y ropa que rememora la revolución de las flores y Woodstock. En ese entonces,

¹²⁸ *El Musiquero*, 24, 11/1965: 51.

¹²⁹ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

comienza a utilizar su nuevo apodo bautizando también a su nueva banda como Gerónimo's, cambiando no sólo de vestimenta sino que también de identidad. Dejando así el frac, el bigotito y su nombre en el armario.¹³⁰

Gerónimo's realiza una serie de giras por México y Estados Unidos, y estaba conformado por la siguiente instrumentación: Voz, segunda guitarra eléctrica barítono afinada en Si, batería y guitarra eléctrica de doce cuerdas, implementada por Arriagada. Respecto a la amplificación, Óscar Arriagada recuerda: "Yo usaba dos –amplificadores Fender– Twin Reverb." El grupo utilizaba cuatro voces con armonías modernas en su música de raíz folklórica, trabajando seis meses en hoteles de primer nivel. Lamentablemente, como el mismo Arriagada reconoce, no hubo registro de esta experiencia en su estadía, reconociendo el hecho como "una metida de pata".¹³¹

La figura del guitarrista eléctrico mexicano, Carlos Santana, cambia su percepción de la música. La oportunidad de verlo presentarse en vivo genera en él una nueva búsqueda en su sonido, optando por un efecto de *overdrive* para su guitarra eléctrica. De esta manera, en dicha época y hasta el día de hoy continúa su idea de renovarse, adaptarse a los tiempos, desarrollando actualmente repertorio rock tropicalailable pero a la vez interpretando boleros con guitarra acústica y tiple eléctrico de 13 cuerdas; balada instrumental y música docta en guitarra eléctrica; más sus antiguos éxitos.¹³²

A modo de conclusión, Óscar Arriagada, el creador del "Twist del esqueleto", logra con su trayectoria generarse a si mismo su perfil como guitarrista eléctrico, caso interesante en las múltiples actividades que desplegó, desempeñándose como luthier –fabricando instrumentos–; creando y reversionando diversos repertorios en guitarra eléctrica, guitarra acústica y requinto; en el rol de manager y como productor musical. En este sentido, Arriagada es un caso de referencia para entender el proceso de popularización del instrumento en el país, fusionando así las tradiciones de la guitarra popular latinoamericana en el espacio de recepción, apropiación y resignificación de la guitarra eléctrica.

¹³⁰ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

¹³¹ Óscar Arriagada, 02/05/2012.

¹³² Óscar Arriagada, 02/05/2012.

Es interesante observar la manera en que se funde el sonido y la interpretación del requinto con la guitarra eléctrica, teniendo como antecedente más cercano a Los Panchos; la tradición guitarrística que hereda Arriagada de Los Indios Tabajaras con referencia al repertorio clásico y popular –latinoamericano– y, por otro lado, los exponentes foráneos de la guitarra eléctrica solista como Hank Marvin –The Shadows–, Chet Atkins y Al Caiola en baladas, surf, spaghetti western y rock and roll. Tanto la guitarra como el requinto no funcionan por si solos, poseen una base instrumental, en este caso son instrumentos solistas, y en esto se encuentra la equiparación de los instrumentos y búsqueda de Óscar Arriagada, la de ser un hábil y pulcro intérprete solista.

Apache

Registrada el año de 1965 por el guitarrista eléctrico nacional Óscar Arriagada,¹³³ esta canción fue compuesta por Jerry Lordan en el año de 1960, grabada en junio de ese mismo año por el conjunto británico The Shadows y estrenada en el mercado al mes siguiente. En este instrumental podemos escuchar a un joven y prolífico Hank Marvin en la guitarra solista. La primera versión –versión original o cronológica– fue la registrada por el guitarrista estadounidense Bert Weedon a comienzos de 1960.¹³⁴ No obstante, como veremos más adelante, la versión que se convirtió en el modelo de referencia para Óscar Arriagada –y para otros guitarristas– fue la del guitarrista Jørgen Ingmann.

De acuerdo a lo anterior, sobre las múltiples versiones que puede tener una canción, López Cano menciona: “Interpretar o grabar una canción de otro compositor, cantante o banda, de otra época o estilo musical, ha sido una constante en la historia de la música popular grabada.”¹³⁵

¹³³ Óscar Arriagada. 2001 [1965]. *Guitarra Hits*; y Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*.

¹³⁴ En el disco compacto *Guitarra Hits* [2001] se menciona a Michaels Feller como compositor de la canción. En cambio, en el disco *Playa solitaria* [2005] de Ángel Parra trío junto a Óscar Arriagada, en la lista de compositores aparecen los apellidos Lordán, Hunter y S. Day. Tras una extensiva búsqueda optamos por Jerry Lordan como compositor de “Apache”, ya que es el autor mencionado mayoritariamente en la web al buscar: “Apache” [http://en.wikipedia.org/wiki/Apache_\(instrumental\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Apache_(instrumental)) [21/01/2013].

Primeras versiones de “Apache”:

<http://www.youtube.com/watch?v=QhIs1k8yuPU> The Shadows;

<http://www.youtube.com/watch?v=YSh9ET2xKOE> Bert Weedon [21/01/2013]; y López Cano, 2001, p. 8.

¹³⁵ López Cano, 2001, p. 2.

Al buscar referentes de esta interpretación nos encontramos con diversas versiones que nos guían para deconstruir la pieza ejecutada por Óscar Arriagada y su conjunto de acompañamiento. Además de las dos versiones mencionadas con anterioridad, se encuentran las interpretaciones de Jørgen Ingmann (1961); Al Caiola; Los Pekenikes (1961); The Ventures (1962); Davie Allan & The Arrows (1965); Los Sonny's (1968); Duane Eddy; entre otros.¹³⁶

El título de la canción hace referencia a la película del género western del mismo nombre, *Apache* (1954), del director Robert Aldrich y protagonizada por Burt Lancaster¹³⁷, así podemos reconocer como se reconstruyó ideológicamente la situación de los indios nativos norteamericanos en tiempos de la conquista del *Far West*, por medio del lenguaje propiamente sonoro. De esta manera, observamos como en cada versión surgen recursos sonoros que remiten a elementos del Oeste, restableciendo un imaginario, un espacio sonoro.

Tras la audición de las diversas versiones es posible hacer las siguientes relaciones: el inicio de la canción con timbal marcando las semicorcheas por The Shadows, el guitarrista danés Jørgen Ingmann, Al Caiola y The Ventures, simulando el golpeteo de un tambor nativo americano en un ritual; los sonidos del coyote producidos por la guitarra de Raúl Alarcón¹³⁸ con Los Sonny's; los golpes en figura rítmica de galopa en la caja, con baquetas o plumillas, simulando el trote de unos caballos, que ocurre en la sección del Puente de la canción antes de pasar a la sección B; la guitarra acústica que acompaña a lo largo de la pieza con una galopa y luego dos corcheas remitiendo a los caballos que llevan un convoy con un símil del acompañamiento rítmico del bolero pero más acelerado, al igual que el ritmo de la caja en la batería en la versión de The Shadows y The Ventures. Otros

¹³⁶ Versiones de "Apache":

<http://www.youtube.com/watch?v=ulPEAIuHP5o> Jørgen Ingmann;
<http://www.youtube.com/watch?v=W2Ru35TpamE> Al Caiola;
<http://www.youtube.com/watch?v=oaPWm5AgQfg> Los Pekenikes;
<http://www.youtube.com/watch?v=kEsTY46f1AE> The Ventures;
http://www.youtube.com/watch?v=KHZ1VP_ZBWI Davie Allan & The Arrows;
<http://www.youtube.com/watch?v=858jSpmXMiU> Los Sonny's; y
<http://www.youtube.com/watch?v=BLenby4OxtE> Duane Eddy. [21/01/2013].

¹³⁷ [http://en.wikipedia.org/wiki/Apache_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Apache_(film)) [21/01/2013]. Música de la película *Apache* compuesta por David Raksin.

¹³⁸ Nombre original del cantautor y guitarrista Florcita Motuda.

efectos sonoros de estas versiones son el de la ñeta pasando de manera horizontal sobre la cuerda entorchada Mi (6° cuerda), queriendo simular el viento con efectos de *delay* –echo– y *reverb* en la guitarra eléctrica en la interpretación de Jørgen Ingmann; Al Caiola; y en la versión de The Ventures. Respecto al último conjunto, en su presentación en vivo en Japón el año de 1965, se observa como el guitarrista solista Nokie Edwards imita el sonido del viento pero con distinto color debido a un amplificador con saturación de los tubos, producido por su alto volumen, generando un efecto de *booster* –distorsión más leve– en su guitarra limpia.¹³⁹

La versión de Óscar Arriagada incorpora elementos innovadores para la época en el género de la música instrumental interpretado por un cuarteto tipo combo rock, en el cual se presentan por lo general una guitarra eléctrica solista, guitarra de acompañamiento¹⁴⁰, bajo eléctrico y batería. Su interpretación de “Apache” incorpora las percusiones tropicales que sonaban en las orquestas de la época, como en la Orquesta Huambaly y en la Orquesta Ritmo y Juventud. El inicio de la canción con las timbaletas, suplidos luego por el güiro y los bongós, dan la clave inicial para preparar al auditor a sumergirse en las sonoridades de la música tropical de finales de la década de los cincuenta y de los sesenta. Luego, mientras se mantiene la base dada por las percusiones tropicales, comienza la melodía introductoria que precede a la sección A de la canción.

Arriagada realiza una fusión entre la música instrumental de cuarteto tipo combo rock con las percusiones de las orquestas tropicales de la época, esto se denota al utilizar un contrabajo en vez de bajo eléctrico y percusiones caribeñas en reemplazo de la batería. A lo anterior, se suman un piano y dos guitarras eléctricas, una como instrumento solista de carácter melódico y la otra acompañando con acordes rasgueados. Esta fusión no genera más que una innovación al mezclar dos géneros que se encuentran en extremos opuestos, pero que por moda tuvieron que unificarse, en oportunidades, en uno solo. De manera tal,

¹³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=CZheHnEVg4A> The Ventures Live in Japan 1965 [01/05/2013].

¹⁴⁰ Guitarra eléctrica. Algunos guitarristas incorporan en esta canción guitarra acústica de acompañamiento en vez de eléctrica; saxo tenor; piano eléctrico; piano u órgano eléctrico.

podemos decir que la versión de “Apache” de Óscar Arriagada es una canción que se enmarca dentro de la fusión en un género de balada rock-tropical instrumental.¹⁴¹

Los intérpretes que participaron en su versión de “Apache” fueron: Valentín Trujillo en piano, René Donoso en segunda guitarra eléctrica, Iván Cazabón en contrabajo, Arturo Giolito y Hugo Paredes en percusiones –güiro, timbaletas, platillos y congas– y, por supuesto, Óscar Arriagada en guitarra eléctrica solista. Estos fueron los mismos músicos que participaron en el “Twist del esqueleto”, tema en el que Giolito tocó la batería y Hugo Paredes interpretó el pandero, los coros en conjunto con Donoso y Arriagada, y que dotó de las características risas al twist.¹⁴²

Las influencias de Óscar Arriagada como intérprete que fluyen en esta versión tropical de “Apache” nacen en su relación de alumno informal del gran guitarrista brasileño Mussapere, primera guitarra de Los Indios Tabajaras. Reafirmando lo anterior, Arriagada aclara:

El nombre del guitarrista que me traspasó gran parte de mi estilo de tocar se llamaba *Mussapere*. Nunca supe el apellido de estos dos hermanos brasileiros concertistas, que son para mí lo más grande que he conocido, por su limpieza, velocidad, estilo, fuerza, matices...¹⁴³

De acuerdo a lo anterior, observamos la gran influencia que poseyó el guitarrista brasileño en el modo de tocar de Arriagada, como también la manera de abordar las versiones ya que muchas de las interpretaciones de Los Indios Tabajaras rozan la música tropical en el acompañamiento de sus guitarras acústicas. Este es el caso de su versión de “Amapola”, incluyendo un güiro de madera como base rítmica para la guitarra melódica de Mussapere y la de acompañamiento de su hermano Herundy.¹⁴⁴

¹⁴¹ Otro conjunto musical con formato combo rock que tocaba música tropical fueron los legendarios Los Fénix, con su director musical y virtuoso guitarrista eléctrico Ricardo Pérez Montalvo.

¹⁴² Óscar Arriagada, 07/09/2012 y 27/01/2013.

¹⁴³ Óscar Arriagada, 07/09/2012 y 19/01/2013.

¹⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=-ShiyDntp3U> “Amapola”, Los Indios Tabajaras [29/01/2013]; y http://es.wikipedia.org/wiki/Los_Indios_Tabajaras [16/10/2012].

Análisis de “Apache”

Tras audicionar las versiones de Apache que precedieron a la interpretada por Óscar Arriagada y su conjunto, se observa –como señalamos antes– que la versión del guitarrista Jørgen Ingmann es la que utilizó como modelo de referencia para crear la suya ya que poseen similitudes estructurales en la melodía. El antecedente y el consecuente melódico son los mismos, no posee variación alguna fuera de la interpretación de cada guitarrista, donde los adornos y la técnica se ponen en primer plano. Así también, la interpretación de The Ventures posee la misma estructura, teniendo su raíz en la versión del guitarrista danés.

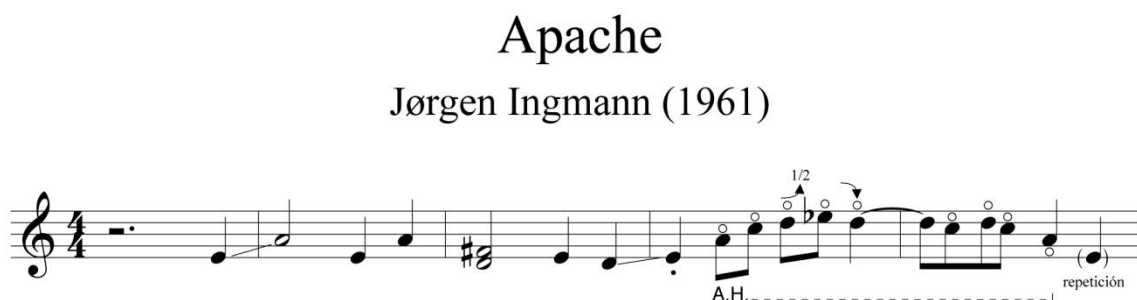


Imagen 1. Apache interpretada por Jørgen Ingmann.



Imagen 2. Apache interpretada por Óscar Arriagada.

Apache

Nokie Edwards - The Ventures, Live in Japan (1965)

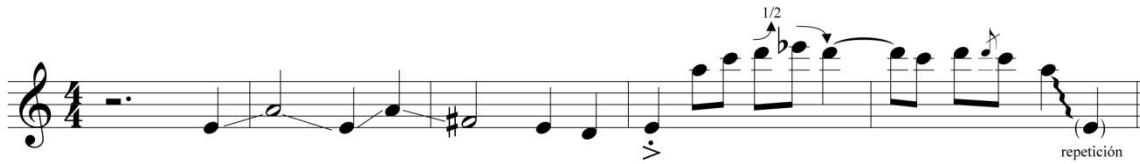


Imagen 3. Apache interpretada por el guitarrista Nokie Edwards con su grupo The Ventures.

Por otro lado, la interpretación de The Shadows se asemeja a la primera versión de la canción, registrada por Bert Weedon, ya que la respuesta de la melodía en el registro agudo no aparece. En la versión original, Weedon había interpretado un acorde con palanca que fue modificado por Ingmann por una nueva línea melódica, la respuesta a la melodía principal, que actualmente es posible escuchar en la gran mayoría de las versiones posteriores.

Apache

Bert Weedon (1960)

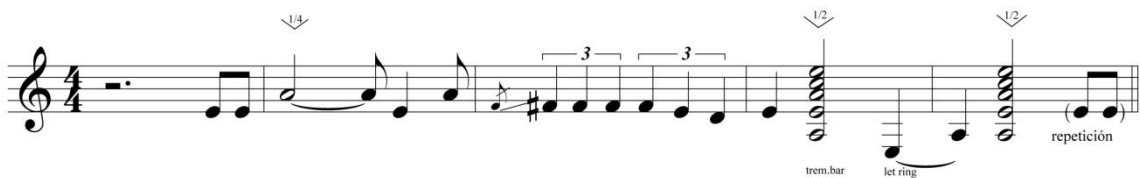
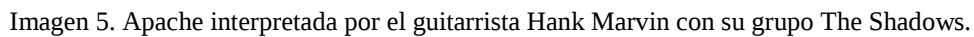


Imagen 4. Apache interpretada por Bert Weedon. Primera versión u original con guitarra eléctrica.

Hank Marvin - The Shadows (1960)



El “Twist del esqueleto” (Odeon, 1963) es la primera canción registrada como solista por Óscar Arriagada, compuesta en conjunto con el pianista y arreglista René Calderón, como se mencionó antes.¹⁴⁵ Es importante para esta investigación revisar algunas secciones de esta pieza, como la melodía principal y solo de Arriagada, para poder analizar en profundidad su lenguaje musical interpretativo, observando sus técnicas guitarrísticas, propias de la interpretación del requinto en el bolero y las melodías tomadas del guitarrista Jørgen Ingmann. A continuación, se analizarán detalles melódicos y técnicos de la ejecución Arriagada.

74

Twist del esqueleto

Arriagada/Calderón (1963)

♩ = 162
Intro

Electric Guitar

5

E.Gtr.

9

E.Gtr.

13

E.Gtr.

17

E.Gtr.

21

E.Gtr.

25

E.Gtr.

30

E.Gtr.

Chords: C, F, G, C7, % (bar line), P (piano), 8va (octave), 8va (8va)

2 Twist del esqueleto

34 C solo % % %

E.Gtr.

38 F % C %

E.Gtr.

42 G F C %

E.Gtr.

P.M.-----

La melodía principal desarrollada por Óscar Arriagada en el “Twist del esqueleto”, posee elementos característicos del blues y el jazz, que la dotan de una gran elaboración y sofisticación en relación a otras melodías y solos desarrollados por el guitarrista. Es interesante la utilización de un Mi bemol (b3) en el tiempo fuerte de la quinta negra de la melodía (compás 10, 12 y 16) construida sobre el I grado, Do mayor, como también el uso de un Sol bemol (b9) en el mismo tercer tiempo (compás 14) pero sobre el IV grado, Fa7.

Primero que todo, como ya se mencionó, la armonía de esta canción se enmarca dentro de la progresión de un blues de doce compases pero con algunas pequeñas variaciones. Para recordarlas las incluiré nuevamente en este apartado:

La única diferencia en comparación con la armonía del blues radica en que en vez de pasar en el segundo compás por el IV7, se mantiene el I grado, en este caso Do mayor y, por otro lado, se agrega en el compás once un intercambio modal de mayor a menor en el I grado cerrando en mayor.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Rammsy, 2013, p. 9.

Progresión de Blues en C

C7	F7	C7	%	F7	%
C7	%	G7	F7	C7	F7

Armonía “Twist del esqueleto”

C7	%	%	%	F7	%
C7	%	G7	F7	C7 C- C7	F7

En el primer caso tenemos un choque de terceras entre el Mi bemol de la melodía y el Mi natural del acorde. Este recurso es muy común utilizarlo sobre la armonía del blues ya que la escala pentatónica menor construida sobre cualquier acorde de esta progresión funciona a nivel melódico, generando otro tipo de expectativa que es muy popular en este tipo de lenguaje, efecto dado por la aplicación de *blue notes*. Por lo cual, el choque de terceras disonante no provoca una molestia sonora para nuestro oído, sino, más bien, dota a la música de novedad y lenguaje.

Pentatónica menor de Do

C (1)	Eb (b3)	F (4)	G (5)	Bb (b7)
-------	---------	-------	-------	---------

En la melodía desarrollada sobre la base de Fa7 aparece un Sol bemol, que sería la novena bemol del acorde. La utilización de este color por encima de algún acorde con séptima bemol viene de la tradición del jazz, sobre todo con el desarrollo del bebop con el saxofonista Charlie Parker y en guitarra eléctrica con la escuela pre-bopera del guitarrista Charlie Christian.¹⁴⁷ Asimismo, los arpeggios son algunos de los recursos que han sido más desarrollados por estos y otros intérpretes de jazz, para improvisar con mayor libertad en las complejas armonías modales del género. En este caso, es muy común utilizar arpeggios de tétradas –cuatro notas– referentes a los acordes de la armonía, de la misma manera, al improvisar sobre un acorde con séptima los colores principales a ejecutar serían la fundamental, la tercera, la quinta y la séptima bemol. Sin embargo, con el bebop los

¹⁴⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/Bebop> [30/10/2013].

intérpretes optan por omitir las fundamentales porque son notas llevadas generalmente por la armonía en el contrabajo, incluyendo así en sus arpeggios notas que van más allá de la posición de la octava como las novenas, oncenas y treceñas –superposición. Es muy común oír en los acordes siete arpeggios de tercera, quinta, séptima bemol y novena natural o bemol. En este caso, se utiliza la novena bemol para crear una tétrada disminuida a partir de la tercera del V grado, generando mayor tensión en la armonía a través de la melodía. Así, nuestro acorde Fa7 se convierte a nivel melódico en un La disminuido con sexta, desarrollando un ciclo continuo de intervalos por terceras menores.

Arpeggios en F7

F7	F (1)	A (3)	C (5)	Eb (b7)
F7	A (3)	C (5)	Eb (b7)	Gb (b9)
A°	A (1)	C (b3)	Eb (b5)	Gb (6)

El solo de guitarra eléctrica de Arriagada interpretado en este twist (compás 33 al 45) cita algunos pasajes del solo de la canción “Echo-Boogie” del guitarrista Jørgen Ingmann, la que Óscar también registró en su long play *Guitarra Hits* (1965, RCA Victor) pero con el nombre traducido al español, “Boogie del eco”. Los pasajes que van desde el compás 33 al 41 son bastante similares a los del minuto 1:41 hasta el 2:07 de “Echo-Boogie” del danés Ingmann, desarrollando escalas ascendentes muy similares. La cita constante a este guitarrista reaparece en gran parte del solo de la canción “Café con leche” de su disco *Mucho ojo es... Óscar Arriagada* (1964, RCA Victor), reinterpretando a su manera otra sección de las líneas melódicas de “Echo-Boogie”, desde el minuto 2:33 hasta el 2:45. Estas dos comparaciones clarifican la importancia que tuvo este guitarrista extranjero en el modo de tocar de Arriagada, en la interpretación de sus melodías y en la construcción de sus solos.¹⁴⁸

El uso de las citas ha sido una herramienta y estrategia muy común en la música, sobre todo en la música popular del siglo XX. Como también la utilización de distintos

¹⁴⁸ Óscar Arriagada. [1965] 2001. *Guitarra Hits*; Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*; y <http://www.youtube.com/watch?v=GLS1jZnMXVo> “Echo-Boogie”, Jørgen Ingmann [30/10/2013].

patrones musicales para el desarrollo de un estilo en particular. Sobre esto Robert Hatten manifiesta:

El uso que una obra musical hace de preexistentes patrones o plantillas en el estilo no tiene que ser una empresa intertextual a menos que esos patrones tengan un status especial a consecuencia de un uso conspicuo de los mismos en una obra anterior, ejemplar.¹⁴⁹

En el solo se desarrolla un motivo rítmico-melódico, descrito en el párrafo anterior, desde el alzar al compás 34 hasta el 35, sobre el acorde de Do mayor –I grado. Este motivo es repetido sobre el mismo acorde en el alzar que va al compás 36 hasta el 37 y, finalmente, reaparece desde alzar del compás 40 al 41. A su vez, se repite este mismo patrón sobre el acorde de Fa que corresponde al V grado de la armonía de la canción en el alzar del compás 38 hasta el 39. La misma lógica de células musicales es aplicada en la melodía del compás 42 con apañado –*palm muting*– sobre el acorde de Sol mayor que luego es reproducida en el compás 43 pero sobre el acorde de La mayor.

Motivo 1. Escala ascendente.¹⁵⁰

Notas	7	1 3	5 6	1 2	3 4	5 6	5 1_	_1 1_	_1/
C	B	C E	G A	C D	E F	G A	G C_	_C C_	_C
F	E	F A	C D	F G	A Bb	C D	C F_	_F F_	_F

Motivo 2. Arpeggio con apañado –*palm muting*.

Notas	8	b7	5	3	2	1	2
G	G	F	D	B	A	G	A
F	F	Eb	C	A	G	F	G

¹⁴⁹ Hatten, 1994, p. 213.

¹⁵⁰ El ligado se cifrará de esta manera: __. Cada recuadro corresponde a una negra, dos notas por cuadro son dos corcheas. En el 1 del recuadro 5 se llegó a la octava y sigue ascendiendo hacia la octava siguiente. Para ver el ritmo exacto de la melodía observar la partitura del “Twist del esqueleto”.

Otros recursos comunes en la interpretación de Óscar Arriagada son la utilización de *grace notes* por medio de un *slide* ascendente (compás 44 y 45); su característico *palm muting*, proveniente de la escuela de surf (compás 42 y 43); los glissandos descendentes (compás 35, 37, 39 y 41) también utilizados en “Apache” (Imagen 2. compás 4); y los mordentes –*Pull off*– (compás 10, 12, 14 y 16) que del mismo modo aparecen en “Apache” (Imagen 2. compás 4), muy original, por cierto, en este tipo de música ya que es una influencia que proviene del requinto ejecutado en los boleros del Trío Los Panchos y de la interpretación docto-popular de Mussapere, guitarrista solista de Los Indios Tabajaras, su más influyente profesor de guitarra.

Capítulo III: Carlos Corales. “Por culpa del rock and roll”

Carlos Corales se destaca por ser uno de los guitarristas eléctricos que estuvo muy presente en diversas escenas y en cambios fundamentales producidos en la música popular local en la década de los sesenta, setenta y ochenta. De su historia nos interesan los siguientes puntos a revisar: 1) Su formación musical como incipiente guitarrista adolescente tras la irrupción y apropiación de un nuevo sonido: el rock and roll; 2) Su actividad como guitarrista en el movimiento nuevaolero acompañando a Gina y Los Tickets, Los Larks y Los Jockers, desarrollándose también como compositor –recordando el hit instrumental *Te quiero* registrado por Pat Henry y Los Diablos Azules– en el género de música instrumental con conjunto tipo combo rock en la *fiesta juvenil* –nuevo espacio que genera un cambio en el público objetivo: el adolescente–; 3) Su participación protagónica en Aguaturbia, primer conjunto dirigido musicalmente por Carlos Corales, donde da el paso más importante en su carrera como guitarrista eléctrico, el cambio de un sonido de una guitarra cristalina con *reverb* de canoa por otro saturado con *overdrive*, preponderando la sonoridad del blues psicodélico y el rock desarrollada por grupos como Cream, el guitarrista Jimi Hendrix y Led Zepellin; 4) Su trayectoria profesional como músico de las orquestas de televisión tras el Golpe de Estado de 1973 en nuestro país. Ejercer como músico profesional era posible gracias a las *pequeñas cajitas rectangulares*, como diría más tarde el coro de la canción del grupo nacional Emociones Clandestinas, trabajando para la orquesta de Juan Azúa y la del “Festival de Viña”, bajo la dirección de Horacio Saavedra.



Carlos Corales tocando su guitarra eléctrica tipo Fender Stratocaster –armada y pintada por él– en su estudio.¹⁵¹

¹⁵¹ Archivo personal de Carlos Corales.

Carlos Corales, 07/09/2012. En la foto aparece conectado en su antiguo amplificador Music Man 112 RD.

El señor Corales

Juan Carlos Corales Corales nace el 6 de julio de 1947 en Santiago de Chile, “...hijo de Carlos Gustavo y Orlanda, un matrimonio de primos que se había formado dentro del círculo transhumante de la gigantesca familia Corales.”¹⁵² Proveniente de una familia de artistas del ámbito circense, poseían un circo llamado “El circo del Señor Corales”, “Era mi abuelo, el Señor Corales” –indica el guitarrista.¹⁵³ De acuerdo a lo anterior, es fácil percatarnos de la veta artística familiar a la que pertenece desde su abuelo en adelante, ligada al mundo de los espectáculos. El título y bajada de la siguiente noticia del diario *La Tercera*, en homenaje a la figura de Juan Corales González¹⁵⁴ –Señor Corales–, demuestran la importancia de su figura en el circo:

Respetable público: *El verdadero Señor Corales revive en la Biblioteca Nacional.* Sin proponérselo, Juan Corales González inició una verdadera dinastía circense: la de los maestros de pista que, desde entonces, llevan su apellido. Fue hace siete décadas, en Plaza Almagro y Avenida Matta, donde dio sus primeros pasos antes de convertirse en leyenda. Un libro rescata ahora parte de esta historia.¹⁵⁵

A lo anterior, se suman las importantes labores y vestimenta característica del Señor Corales, que lo han convertido en un ícono circense local:

Chaqueta militar roja del siglo XIX, botas negras, sombrero de copa y mostacho decimonónico. Es la imagen característica de una leyenda acuñada en la memoria nacional: la del Señor Corales, el dueño del circo y presentador de los artistas que arrancan las carcajadas y aplausos del respetable público.¹⁵⁶

Pese a que Carlos Corales no haya alcanzado a ver el espectáculo circense familiar en su niñez, ya que había terminado ese asunto durante aquellos años, “...sí recuerda vivamente la figura de mamá Orlanda, cantando y tocando deliciosamente el banjo en las fiestas y veladas familiares que solían llevarse a cabo en la casa del clan.” Además es

¹⁵² Salas, 2006, pp. 17-18.

¹⁵³ Díaz, [29/06/2012]; y Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁵⁴ Nacido en El Monte, en 1865. Fallece el 18 de mayo de 1959. En Salas, 2006, p. 17; Se menciona a su abuelo pero con el nombre de Tomás Corales González.

¹⁵⁵ Cristián Labarca B, www.diario.latercera.com/ [07/09/2011].

¹⁵⁶ Cristián Labarca B, www.diario.latercera.com/ [07/09/2011].

importante la figura de su tío Dalberto, guitarrista y cantor de tangos, otro familiar ligado a la música.¹⁵⁷

Irrupción y apropiación de un nuevo sonido: el rock and roll

En su época escolar, el rock and roll entró en los oídos de la juventud con conjuntos musicales extranjeros, sobre todo norteamericanos, como: Bill Haley, Elvis Presley, Little Richard, Chubby Checker y Jerry Lee Lewis, por mencionar algunos de los más reconocidos. Para Carlos Corales esto fue determinante eligiendo a la guitarra eléctrica como su vocación: “Entonces por culpa del rock and roll me dio por tocar guitarra. Esa es la base. ¿Por qué empezaste a tocar? –se pregunta a sí mismo– **por culpa del rock and roll.**”¹⁵⁸

El cine sonoro fue muy importante como medio para masificar la música. Y en el caso del rock and roll, algunas películas influyeron potentemente en la difusión de la guitarra eléctrica en Chile. La siguiente cita revela la importancia del cine para la guitarra eléctrica y sus repertorios musicales:

El grupo [William Reb and His Rock Kings¹⁵⁹] tenía un repertorio de 25 temas de rock and roll, que sacaban de oído de los discos que traían los marinos que pasaban por Valparaíso y asistiendo repetidamente a las exhibiciones de películas de rock and roll, premunidos de sus guitarras.¹⁶⁰

De acuerdo a la inserción del rock and roll, donde la guitarra eléctrica lideraba el repertorio:

El cine estadounidense de la segunda mitad de la década de 1950 era la punta de lanza para la masificación del rock and roll en el país, como hemos visto. Es así como entre 1956 y 1957, debutó en las pantallas chilenas una apreciable cantidad

¹⁵⁷ Salas, 2006, p. 18.

¹⁵⁸ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁵⁹ Denominado como el primer grupo de rock and roll nacional [1956], tres cuartas partes de sus integrantes eran oriundos de Valparaíso.

¹⁶⁰ González, Ohlsen, Rolle, 2009, p. 616.

de rocanroleros norteamericanos, entre los cuales se destacan: Bill Haley, Elvis Presley, Little Richard, Fats Domino y Chuck Berry, entre otros.¹⁶¹

Las películas más influyentes en la masificación del rock and roll, y de su instrumento solista, la guitarra eléctrica, fueron: *Semilla de maldad –Black Board Jungle–* (1955), donde se escucha el single “Rock Around The Clock” interpretado por Bill Haley y sus Cometas; *Rock Around The Clock* (1956), película rocanrolera ícono; *Al ritmo del Rock –Don’t Knock The Rock–* (1956); *Rock, rock, rock* (1957); *Mister Rock And Roll* (1957); *Disc Jockey Jamboree* (1957) y *Tú sabes lo que quiero –The Girl Can’t Help It–* (1956).¹⁶²

Carlos Corales comenta que antes del rock and roll, se hacían muchas fiestas donde se tocaban mambos de Pérez Prado pero que, luego, “Empezó a salir Bill Haley y los Cometas y la sonoridad del saxo con la guitarra unísono. Era el tipo de expresión musical. Entonces era típico que estaba relacionada con la juventud, la música del rock and roll.” Por lo anterior, es posible describir al rock and roll, como fue en un inicio, como un género principalmenteailable, tanto como la música tropical de las orquestas de la década del cincuenta.¹⁶³

Conjuntos instrumentales del barrio, guitarras y luthería amateur

Influido por el concepto de *movimiento* introducido por el rock and roll en la música popular, Ramírez, cree ver, a fines de 1965, el nacimiento del “movimiento de la música instrumental”, que reemplazaría lo que ya parecía una alicaída nueva ola y competiría con el surgimiento de lo que se llamaba “nueva ola folklórica”, primero, y neofolklore, después. La grabación de temas instrumentales por grupos juveniles, como The Ramblers, señalaba esta tendencia, según Ramírez, que resultó más el deseo del disc-jockey que una realidad. De todas maneras, las versiones de The Ramblers de “Crema batida” (Odeon, 1965), de Herb Alpert y su Tijuana Brass, y “Sonambulismo”, de The Shadows; y de Los Rockets de “Playa solitaria” (RCA, 1965), constituyen verdaderos clásicos de la música popular.¹⁶⁴

¹⁶¹ González, Ohlsen, Rolle, 2009, p. 618.

¹⁶² González, Ohlsen, Rolle, 2009, pp. 619-621.

¹⁶³ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁶⁴ González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 86-87. Toly Ramírez, arreglista de Los Ramblers.

En aquellos años todos los barrios tenían conjuntos musicales juveniles y Carlos Corales no fue la excepción, él participó en uno de ellos. Corales vivía “...en la casa de la calle Roberto Espinoza 1040, en plena esquina con Avenida Matta, barrio Matadero, un populoso sector del centro sur de la capital que tiene una identidad callejera y espiritual muy definida.”¹⁶⁵ Estos grupos servían como un taller de formación para los futuros músicos, en donde aprendían a tocar sus primeros acordes, muy similar a la forma de hoy en día, con la diferencia de que:

En ese momento no teníamos ni un instrumento [eléctrico]... teníamos guitarras acústicas de cuerda de nylon. Entonces te juntabas y tratabas [de aprender]... [Viendo] al que sabía más de algunos acordes. El peor guitarrista tocaba bajo, que eso es típico, cuando el bajo es más difícil que la guitarra, o tocarlo bien, en general. Entonces ahí formé los primeros grupos del barrio... tocando rock and roll –recuerda Carlos Corales.¹⁶⁶

En ese entonces, “...en el cuadrante de las calles Roberto Espinoza y Avenida Matta...” formó su primer grupo de rock and roll.¹⁶⁷ En el libro de Aguaturbia escrito por Fabio Salas, se señala sobre sus incipientes inicios:

El grupo, sin nombre, lo componían tres guitarras vecinos de calle, que habían corrido a Carlos a la plaza de bajista porque el pibe no tocaba tan bien como ellos la de seis cuerdas... solidario, su hermano Leo Corales, ocupaba el lugar de baterista.¹⁶⁸

Para los jóvenes de dicha época era muy difícil adquirir una guitarra eléctrica, no solamente por sus precios elevados, sino, también, porque no llegaban a las vitrinas del mercado capitalino de Santiago. Corales comenta respecto a esto:

¹⁶⁵ Salas, 2006, p. 18.

¹⁶⁶ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁶⁷ Salas, 2006, p. 19.

¹⁶⁸ Salas, 2006, p. 19.

En el '62 no había guitarras eléctricas en Chile... En el '63 no habían, '64 no habían, '65 no habían, '69 no habían, '70 no habían. No existían. Solamente los que tenían plata, como algunos grupos de los años sesenta que viajaban a Inglaterra o el papá les traía su guitarra.¹⁶⁹

Este argumento puede ser un poco exagerado ya que era posible encontrar guitarras eléctricas fuera de la capital:

Solamente en los puertos libres de Punta Arenas, Chiloé y Arica era posible comprar... guitarras eléctricas Höffner [Hofner], o traerlas a Santiago de contrabando. El puerto libre de Arica favorecerá el desarrollo de grupos juveniles electrónicos en el norte del país, como veremos más adelante.¹⁷⁰

En la década de los sesenta lo más común era traer los instrumentos electrónicos desde el extranjero. En un artículo de la revista *El Musiquero*, sobre el conjunto nacional Los Mac's, se sostiene el argumento anterior: "Nunca han tenido instrumentos propios, pero esto dura hasta octubre, ya que en este mes llegan desde Holanda guitarras y bajo propio."¹⁷¹

La siguiente información se contrapone con lo mencionado con anterioridad en el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* y los comentarios de Carlos Corales:

Salón Musical "EULOGIO DAVALOS". Expone guitarras de estudio, medio concierto y concierto, en los más seleccionados maderos, garantizados bajo responsabilidad profesional. Además, le ofrece guitarras eléctricas "Hofner" y bajos electrónicos; Bombos Legüeros; Quenas y accesorios en general... HUERFANOS N° 786. LOCAL 27. PASAJE MARU. FONO 398397.¹⁷²

¹⁶⁹ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁷⁰ González, Ohlsen, Rolle, 2009, p. 610.

¹⁷¹ *El Musiquero*, 24, 11/1965: 14.

¹⁷² *El Musiquero*, 28, 3/1966: 32.

La posterior cita sostiene el argumento precedente, que sí se vendían guitarras eléctricas en las tiendas musicales en la década de 1960 en Chile:

CASA AMARILLA: Sólo da facilidades para la adquisición de guitarras eléctricas (50% al contado, saldo en tres cuotas). Estas guitarras eléctricas son de fabricación holandesa y tienen un precio que va de E° 1.290 a E° 1.490. Además, pueden adquirir en esta casa guitarras nacionales que oscilan entre 95 y 199 escudos. También, guitarras españolas.¹⁷³

Respecto a la inserción de instrumentos electrónicos, sobre todo en el caso específico de las guitarras eléctricas, Carlos Corales recuerda:

No, mira, más que nada el único instrumento que llegaba a Perú, a Tacna, era la Hofner. Entonces, por lo menos tu ibas a Arica y habían guitarras Hofner. Ahí donde compró Óscar Arriagada su guitarra, el Conejo Morales su guitarra, todos los de los grupos de la época. Hasta yo fui y me compré una guitarra ahí, para contártelo más adelante.¹⁷⁴

De acuerdo a lo anterior, se puede dilucidar que los valores comerciales de los instrumentos musicales que llegaban a la capital, sobre todo guitarras y bajos eléctricos, deben haber sido excesivos. Por lo mismo, a los interesados les era conveniente ir Tacna o Arica a adquirir instrumentos a un precio más cercano, sobre todo para los músicos adolescentes que comenzaban a desarrollarse profesionalmente.

La primera guitarra eléctrica de marca que adquirió Carlos Corales fue una de caja completa, similar al modelo de las guitarras de jazz, en la fábrica de guitarras Novoton ubicada en el barrio Recoleta. Corales buscaba una Stratocaster, modelo popularizado por la marca Fender, al no encontrarlo en el país atinó a construirla con sus propias manos. De este modo, utilizando la madera de un *somier* construyó el brazo de su guitarra, tomando de referencia la imagen del instrumento visible en algunas carátulas de discos de vinilo de la época. Luego, instaló las clavijas de una guitarra clásica, las únicas que vendían en el país, situándolas en una sola línea para asemejarse al modelo de la Fender, y, finalmente,

¹⁷³ *Ritmo*, 2, 9/1965: 7.

¹⁷⁴ Carlos Corales, 07/09/2012.

agregando una perilla de una radio *Telefunken* para el volumen de los pickups¹⁷⁵. La gran problemática surgió al momento de la instalación de las cápsulas, ya que había que construirlas. El guitarrista relata la anécdota respecto a la construcción de las cápsulas:

Tuvimos que hacernos nosotros los pickups. Consultamos qué es lo que eran los pickups. El papá de un amigo, que era como radioaficionado, había estudiado eso antes... Dijo que era un imán [al] que tú le envuelves una bobina... que la primera punta era el negativo, o al revés, y tú la envuelves ahí unas ocho mil o diez mil vueltas, y, en la otra, tienes positivo o negativo, y eso lo pones a un amplificador y tenías donde sonar.¹⁷⁶

El padre de René *Rony* Arangua, su vecino, quien daría que hablar en la música nuevaolera con conjuntos como Los Lyons (1958) y Los Tickets (1964), era técnico electrónico y pudo darle instrucciones y consejos al momento de la construcción de las cápsulas.¹⁷⁷



Carlos Corales, adolescente, tocando una guitarra construida con sus propias manos.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Pickups: nombre en inglés para denominar las cápsulas de la guitarra eléctrica o bajo eléctrico.

¹⁷⁶ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁷⁷ González, Ohlsen, Rolle, 2009, pp. 628 y 681; y Salas, 2006, pp. 18 y 21.

¹⁷⁸ Archivo personal de Carlos Corales.

En el caso de las cuerdas que utilizaban en aquellos años para la guitarra eléctrica, Carlos Corales recuerda que compraban en la ferretería un rollo de alambre de acero para fabricar la primera, segunda y tercera cuerda, y luego le ponían la pelotita metálica que iba instalada en uno de los extremos para que quedara fija en el puente de la guitarra eléctrica. Estos precarios procedimientos distan mucho de los desarrollados actualmente, donde uno puede adquirir una gran diversidad de tensiones de cuerdas –grosos– de distintas marcas en las tiendas de música, pudiendo así comparar los precios y calidad de los productos. Estos experimentos de luthería amateur incitan la posterior inclusión de construcción de guitarras y bajos eléctricos en la malla de la asignatura “Trabajos Manuales” en los establecimientos educacionales –liceos y colegios– del país.¹⁷⁹

En la década de los sesenta, Carlos Corales viaja a Tacna –Perú– para adquirir su primera guitarra más profesional, una Hofner Colorama, en el tiempo que era integrante del conjunto Gina y Los Tickets. Era una guitarra eléctrica de cuerpo semi sólido que tenía la particularidad de estar forrada en una especie de cuero rojo –*vinyl*.¹⁸⁰



Hofner Colorama con Bigsby.¹⁸¹

¹⁷⁹ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁸⁰ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁸¹ <http://www.wildguitars.com/guitars/hofner-colorama> [29/04/2013].

Conjuntos musicales profesionales

El año de 1964 nace Gina y Los Tickets, primer grupo profesional que integró Carlos Corales. Conjunto de soporte de la cantante Leslie Masserano –polola del bajista del conjunto, René Arangua– en plena Nueva Ola. Sobre el sonido del grupo se menciona: “Los Tickets, una banda tipo sección de ritmo inspirada en el sonido y elegancia de The Shadows, fue el primer grupo que integró el guitarrista Carlos Corales.” El grupo estaba conformado por la cantante Gina –Leslie Masserano–; René Rony Arangua en el bajo eléctrico y dirección musical; Carlos Corales en primera guitarra eléctrica; Ricardo Morales en segunda guitarra eléctrica y Leonardo Corales, su hermano, en la batería. Sobre su música se indica que “El grupo hacía temas cantados –a pesar de que Gina no era una gran cantante– e instrumentales, con guitarras con vibrato y mucha reverberación, como ‘Dos guitarras en el mar’ (Odeon, 1966).” Grabaron dos LP’s para EMI Odeon: “¿Bailamos? (1966), una heterogénea mezcla de samba, baión, tango europeo, corrido vaquero, blues, beguine, shake y go-go.” y *Atardecer romántico* (1967). Posteriormente, Carlos Corales participa en grupos como Los Larks y Los Jockers, grabando en estudio para estos últimos.¹⁸²

Uno de los mayores hitos de la carrera de Carlos Corales es la composición de “Te quiero” (1966), canción registrada por Pat Henry y Los Diablos Azules en el lado A de un disco single junto a la canción “Jugando en la playa” de Hugo Matus, guitarrista del conjunto. La canción fue pedida por encargo a Carlos Corales por Rigoberto Rigo Ragona, guitarrista de Los Diablos Azules –quien era en aquella época su vecino–, registrando Ragona la melodía principal del tema con su guitarra, ya que les estaba faltando una canción para completar el disco single. El guitarrista declara sobre “Te quiero”: “Así que fue un tema digamos, prácticamente el tema chileno, primer instrumental chileno grabado con buenos equipos, con buenas guitarras...”.¹⁸³ Recordando los instrumentos musicales comprados por Fernando Subercaseaux para el primer LP del conjunto, *Pat Henry y sus Diablos Azules... con “acompañamiento”!* (1965):

Bigsby: Palanca de trémolo –tremolo arm.

¹⁸² <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=828> [29/04/2013]; Carlos Corales, 07/09/2012; y González, Ohlsen, Rolle, 2009, pp. 681-682.

¹⁸³ Carlos Corales, 07/09/2012.

...quien para ese disco importa un arsenal de instrumentos Fender. En esa entrega vienen tres guitarras Jaguar, Duosonic y Bass VI, el modelo popularizado por el orquestador Bert Kaempfert. Además está incluida una cámara de eco que los Diablos Azules estrenarán en la citada *Te quiero* (1966), una canción de Carlos Corales, joven guitarrista que años más tarde hará historia con Aguaturbia.¹⁸⁴

Todo esto, debido a que Fernando Subercaseaux tenía recursos para adquirir los instrumentos musicales por provenir de una familia adinerada.

Los músicos Hugo Matus y Rigoberto Ragona son dos de los más excelentes intérpretes en guitarra eléctrica de los sesenta, según recuerda Corales y, también, como es posible percibir en las canciones registradas a manos de Los Diablos Azules, sobre todo al escuchar canciones instrumentales originales del conjunto como: “Jugando en la playa”, “¿Bailamos? Gracias” o “Te quiero”, en donde se desarrollan melodías con mucha *reverb* y *delay* al estilo del guitarrista Hank Marvin de The Shadows, giros armónicos sofisticados, la escala del modo lidio en “Jugando en la playa” y acordes con séptima mayor utilizados preponderantemente en el jazz, que no eran muy comunes en la música instrumental de aquella época.

El modelo proporcionado por la banda británica The Shadows (1959-1968), con Hank Marvin en guitarra solista, será preponderante entre las bandas chilenas de la primera mitad de los años sesenta, con su tema “Apache” (Lordan) como referente principal. Marvin cultivaba un sonido limpio, procesado solamente por una cámara de eco y alterado, en parte, por la nueva palanca de vibrato que traía su guitarra Fender Stratocaster.¹⁸⁵

En la canción “Jugando en la playa” se destaca la utilización de un *lap steel*, también conocido como *steel guitar*, que es una especie de guitarra electrificada que se utiliza de manera recostada con afinación abierta¹⁸⁶ para poder desarrollar acordes con un *slide* metálico al presionar las cuerdas que se encuentran suspendidas, sin entrar en contacto con

¹⁸⁴ Ponce, 2008, p. 47.

¹⁸⁵ González, Ohlsen, Rolle, 2009, pp. 675-676.

¹⁸⁶ La afinación abierta difiere de la afinación convencional de la guitarra porque uno puede tocar un acorde al aire. En este sentido, al afinar en Sol –Open G– las notas serían: D-G-D-G-B-D. Desde la 6° a la 1° cuerda. Otra afinación común es en D –Open D–: D-A-D-F#-A-D.

los trastes. Fernando Subercaseaux menciona respecto a su *lap steel*: “–Me llegó en abril, grabamos el tema y un mes después salí del grupo –explica el bajista–. La puse en venta en la casa de Margarita Friedman. Se la llevó, parece, uno de Los Perlas.”¹⁸⁷



Fender Champ Lap Steel.¹⁸⁸

En 1966, sucedió otra cosa muy importante: por medio de Sergio del Río, futuro guitarrista de Los Jockers, Carlos conoció a Luis Beltrán, un músico algo más adulto, de familia pudiente y que poseía una notable colección de elepés de bandas inglesas y norteamericanas. Fue así como Sergio conoció a The Rolling Stones, tan caro a Los Jockers, y Carlos, lo mismo que otro espinillento aprendiz de guitarrista de nombre Héctor Sepúlveda que llegaría a ser el guitarra líder de Los Vidrios Quebrados, retuvo el sonido de The Kinks, The Who, The Yardbirds y muchos otros inmortales que le revelarían el verdadero tenor de la nueva música que estaba naciendo en los años sesenta, a partir de ahí, ya no habría marcha atrás ni para él ni para nadie.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Ponce, 2008, p. 48.

¹⁸⁸ <http://www.mylespaul.com/forums/member-classifieds/180830-fs-54-fender-champ-lap-steel-800-shipped-insured-conus.html> [20/05/2013].

¹⁸⁹ Salas, 2006, p. 23.

El año de 1967, último año de existencia de Gina y Los Tickets, surge la primera conexión entre Denise y Carlos.

Climene María Solís Puleghini –Denise–, nacida en Sao Paulo, Brasil, parte muy pequeña a Chile. En su infancia comienza a desarrollar sus dotes vocales en un repertorio en distintos idiomas como portugués, inglés y español. Gracias a la ayuda de su abuelo materno –Otelo Puleghini– ingresa a un concurso de radio llamado “Yo también soy artista”, cantando la canción brasileña “El Caracol”, que la lleva a ganar la final. Ya como una precoz profesional, aunque siendo menor de edad, participaba en giras y grabaciones. De esta forma, y por obra de las casualidades significativas de la vida, el director artístico del sello Emi-Odeón, Rubén Nouzeilles, le propone elegir una banda de acompañamiento para grabar su segundo disco single, para esto debía optar entre los grupos Los Diablos Azules y Los Tickets. Frente a esta indecisión pide los sabios consejos del presentador radial de “Discomanía”, Ricardo García, quien le dice que elija a Los Tickets, señalando: “...–tienen un guitarrista que es lo mejor que hay–...”.¹⁹⁰

En esta oportunidad, Denise junto a Los Tickets en 1967 registran las canciones “Torta de Merengue” –lado A– con arreglos de Toly Ramírez, y “Moreno Color Canela”, en el lado B. En estos momentos surgen los primeros flechazos del matrimonio Corales Solís.¹⁹¹

¹⁹⁰ Salas, 2006, pp. 23-24 y 27.

¹⁹¹ Salas. 2006, pp. 27 y 130.

De la guitarra cristalina al sonido distorsionado:

Aguaturbia. El blues de Carlos Corales

A finales de los años sesenta, Carlos Corales opta por la búsqueda de un nuevo sonido, el que estaba ligado a la música que escuchó en sus inicios: el blues. Bajo la influencia de figuras como B.B. King, pero también con referentes más cercanos al country y el rock and roll como James Burton y Chet Atkins, sin olvidar a Hank Marvin, el primera guitarra de The Shadows, una de sus primigenias influencias. En aquellos años ya pasan por sus oídos cuatro guitarristas fundamentales para la búsqueda de su nuevo sonido: Jeff Beck, Jimmy Page, Eric Clapton y Jimi Hendrix. De este modo, une a su sonido blusero el rock, hecho que estaba ocurriendo en el extranjero, ya que los guitarristas anteriormente mencionados también poseían una fuerte influencia del blues, llevando la guitarra eléctrica hacia una nueva estética.¹⁹²

El nuevo paradigma surge al momento de que Carlos Corales descubre por sí mismo el sonido que andaba buscando, la guitarra saturada, con los primeros distorsionadores que llegaron a Chile. Asimismo, recuerda el que utilizaban Los Jockers en sus presentaciones, efecto que se instalaba directamente en el *jack*¹⁹³ de la guitarra, que tuvo oportunidad de utilizar, pero que al ser de tan baja calidad tenía el desperfecto de producir mucho ruido. Este hecho, el de experimentar el sonido de la distorsión por su propia cuenta a la par de los discos que podía conseguir en la época dentro de la línea del blues-rock, gatilla su primer viaje a Estados Unidos en abril de 1969, permaneciendo por un mes para la compra de instrumentos musicales profesionales con la idea de armar su propio grupo. Por lo cual, Corales recuerda que para desarrollar esta gran inversión vende todas sus “cosas” en Chile.¹⁹⁴

Antes de los preparativos del viaje, ocurre un hecho trascendental, sobre todo con la idea de partir con su novia de diecisiete años, menor de edad, al extranjero. En 1969, el veinteañero Carlos Corales le pide la mano a Denise, contrayendo matrimonio el 21 de marzo del mismo año, un mes antes del esperado viaje a Estados Unidos. Matrimonio que

¹⁹² Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁹³ Lugar donde uno conecta un cable *plug-plug* en el instrumento hacia un amplificador.

¹⁹⁴ Carlos Corales, 07/09/2012; y González, Ohlsen, Rolle, 2009, p. 696.

da el nacimiento a un futuro proyecto de blues psicodélico que Carlos Corales ya estaba formulando en aquellos años pero que se gesta tras su partida a Estados Unidos.¹⁹⁵

En ese viaje compra una guitarra Fender Stratocaster americana color sunburst; un bajo Fender Precision; dos efectos para su guitarra eléctrica, un Fuzz Face y un Wha-Wha; y un amplificador Marshall. Del mismo modo, se dilucida la preferencia por un sonido a lo Hendrix debido a la adquisición de los mismos modelos de instrumentos: guitarra eléctrica, efectos y amplificador.¹⁹⁶ De acuerdo a su estadía Corales menciona: “Vi tres grupos por noche –señala–, y eso me sirvió para saber que lo que hacían no era nada del otro mundo. Y regresé con la convicción de que podíamos hacer algo que trascendiera.”¹⁹⁷

En su libro *Aguaturbia. Una banda de Rock*, Fabio Salas enumera la gran cantidad de bandas extranjeras que pudo ver en vivo Carlos Corales, que claramente sirvieron de influencia para su proyecto más reconocido por la prensa, Aguaturbia.

La lista de los números que vieron es de un nivel escalofriante, como para morir de envidia, anoten: Led Zeppelin, The Who, Frank Zappa & The Mothers of Invention, Santana, Mountain, Grand Funk Railroad, Humble Pie (con la dupla Marriott y Frampton), Cactus, Rare Earth, Taj Mahal, Sly and the Family Stone, Spirit, Bloodrock, Allman Brothers Band, Grateful Dead, Johnny Winter, Jeff Beck, Emerson, Lake & Palmer...¹⁹⁸

Aguaturbia se forma el año de 1969, integrado por Denise en voz, Carlos Corales en guitarra eléctrica y dirección musical, Ricardo *Pope* Briones en bajo eléctrico y Guillermo Willy Cavada en batería. Para la época, “... la cantante Denise ya había grabado con Odeon singles como *Torta de merengue / Moreno color canela* (1967), con los propios Tickets o *Mundo sin amor / Sálvame* (1968).” Más aún, Carlos Corales junto a Willy Cavada habían integrado Los Jockers en su última época, registrando su tercer disco: *Los Jockers y una buena pichanga* (1968).¹⁹⁹

¹⁹⁵ Salas, 2006, pp. 28-29.

¹⁹⁶ Carlos Corales, 07/09/2012.

¹⁹⁷ González, Ohlsen, Rolle, 2009, p. 716.

¹⁹⁸ Salas, 2006, p. 60.

¹⁹⁹ Leiva [09/07/2012]; Ponce, 2008, pp. 112-113; y Hurtado [06/05/2013].

Pese a que el repertorio de Aguaturbia estaba compuesto por una gran mayoría de reversiones de canciones de grupos de blues psicodélico de finales de los sesenta, fueron uno de los grupos pilares en difundir el sonido institucionalizado: el rock. En ese sentido, Aguaturbia se perfila como un adelanto del nuevo sonido distorsionado, así también ocurre con Los Blops y Los Jaivas, que a diferencia de Aguaturbia agregaban ideas propias a los sonidos saturados del rock. Es posible reconocer variadas influencias en Aguaturbia, con una cantante tipo Janis Joplin o Grace Slick y Carlos Corales perfilándose dentro del sonido de guitarristas como Jeff Beck y Jimi Hendrix, dando por resultado un conjunto de blues psicodélico similar a Jefferson Airplane.²⁰⁰

En 1970 sacan al mercado su álbum debut, el LP *Aguaturbia* (Sello Arena), grabado en el Estudio Splendid de la RCA Victor, “...ubicado en los altos de un edificio de calle Compañía, cerca de la Catedral metropolitana, en pleno centro de Santiago, en enero de 1970”, con una controversial portada en donde aparecen los cuatro integrantes sentados en el suelo desnudos. Carátula que se toma la portada del diario *La Segunda*, con el siguiente título: “La carrera promocional para la venta de discos ha producido casos extremos.”²⁰¹

Era, con recatada alusión a la carátula nudista del LP *Two virgins* (1968), de John Lennon y Yoko Ono, la célebre fotografía de los cuatro músicos desnudos, sentados entre sombras, retratados por Roberto Carvajal, *manager* del grupo y ex cantante de Los Larks.²⁰²

En este disco se incluyen reversiones de éxitos de bandas y solistas de blues, rock y psicodelia de finales de los años sesenta como “Baby” (*B-A-B-Y*, 1966) de Carla Thomas, canción pop soul en una nueva versión que posee la guitarra eléctrica de Corales con efecto de *wha-wha* y un pequeño solo con *fuzz*; “Alguien para amar” (*Somebody To Love*, 1967) de Jefferson Airplane; el éxito de blues “Rollin’ and Tumblin’” (1950), popularizado en la versión de Muddy Waters, modelo de referencia de la canción; “Uno de estos días” (*One of These Days*) compuesto –letra y música– por Shelton Brooks y publicada en 1910, luego fue registrada por Sophie Tucker en 1911, la versión grabada en este LP es similar a la

²⁰⁰ Ponce, 2008, p. 112.

²⁰¹ Salas, 2006, p. 48; *La Segunda* [13/03/1970]; Ponce, 2008, p. 113; y González, Ohlsen, Rolle, 2009, p. 717.

²⁰² Ponce, 2008, p. 113.

interpretada por Brenda Lee; “Carmesí y trébol” (*Crimson & Clover*, 1968) de Tommy James and The Shondells; “Eres tú” (*Baby It’s You*, 1961) de los compositores Burt Bacharach y Luther Dixon –acreditado como Barney Williams– con letra del autor Mack David, popularizada por el grupo femenino The Shirelles. Esta versión se asemeja bastante a la interpretada en 1969 por el grupo de rock Smith, quienes también poseían *frontwoman*. El LP incluye dos canciones originales, “Ah, ah, ah, ay” (Corales y Cavada), canción psicodélica con un riff constante de bajo eléctrico acompañado por una batería con tintes jazzísticos, mientras se desarrollan solos de guitarra eléctrica dentro del marco del blues psicodélico, y “Erótica” (C. Corales) que posee clara referencia a la canción “Erotica” (1969) del grupo Man. Esta canción comienza con un monólogo femenino muy similar al que posteriormente desarrollará Aguaturbia, los riffs son distintos pero a nivel conceptual se asemejan.²⁰³

En la frase del comienzo de la canción “Erotica” del grupo Man la voz de una mujer declama: *Please love me, love me/ Please love me*. De la misma manera, Aguaturbia cita tales ideas construyendo una nueva letra con el mismo tono y contenido sexual en la voz de Denise: *Please babe, make love to me/ Please*.

El segundo LP lo grabaron a seis meses de la salida de su primer disco, en el mes de julio, y lo llamaron *Aguaturbia Vol. 2*, editado por el sello discográfico Arena en noviembre del mismo año. La carátula buscó ser tan controversial como la del álbum anterior, citando la imagen del *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) del pintor surrealista Salvador Dalí, en donde aparece Denise crucificada con el resto del conjunto delante de

²⁰³ Salas, 2006, p. 46; Ponce, 2008, p. 114; González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 717. “El disco estaba orientado hacia el rock progresivo de fines de los años sesenta, con buenos covers de bandas norteamericanas [...] junto a dos composiciones de Corales: ‘Ah, ah, ah, ay’ y ‘Erótica’.”; [http://en.wikipedia.org/wiki/Revelation_\(Man_album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Revelation_(Man_album)) [14/05/2013]; <http://www.youtube.com/watch?v=HNnNLBteKeo> “B-A-B-Y”, Carla Thomas; <http://www.youtube.com/watch?v=793n1w4D-d8> “Erotica”, Man; <http://www.youtube.com/watch?v=YIkoSPqjaU4> “Somebody To Love”, Jefferson Airplane; <http://www.youtube.com/watch?v=mO-i39niBzw> “Rollin’ and Tumblin’”, Muddy Waters; http://en.wikipedia.org/wiki/Some_of_These_Days, <http://www.youtube.com/watch?v=oFrGiEUNTki> “Some of These Days”, Sophie Tucker; <http://www.youtube.com/watch?v=MQ2wcOOLM4> “Some of These Days”, Brenda Lee; http://en.wikipedia.org/wiki/Crimson_And_Clover, <http://www.youtube.com/watch?v=GpGEeneO-r0> “Crimson and Clover”, Tommy James & The Shondells; y http://es.wikipedia.org/wiki/Baby_It's_You, <http://www.youtube.com/watch?v=O6atUODsWGs> “Baby It’s You”, Smith [14/05/2013].

ella, en un primer plano. Este disco también fue registrado en Estudios Splendid de RCA Victor chilena.²⁰⁴

Aguaturbia emigra a Nueva York, Estados Unidos, para hacerse un espacio en la escena norteamericana dentro de los géneros del blues y el rock. Luego de establecerse en el país desempeñándose en diversos trabajos como mano de obra, van a audicionarse a un local donde deben partir tocando música fusión latina, más comercial y de moda en la época, como banda estable en Alí Babá Club en Manhattan. El primer problema ocurre con la negativa de Briones a esta propuesta ya que él había viajado a Estados Unidos solamente para tocar blues, rock o jazz. Corales buscó un reemplazo para el puesto de bajista en el club, cediéndoselo a Jaime *Jimmy* Cerda, con quien había grabado en el disco de Los Jockers.²⁰⁵

El grupo tuvo que cambiar de identidad porque ya existía un músico que utilizaba el apodo de Aguaturbia pero en inglés, el famoso blusero Muddy Waters. Por lo que cambiaron su nombre a Sun. En ese entonces, Aguaturbia seguía funcionando con Briones, ensayando su repertorio de blues-rock psicodélico, pero con una relación ya desgastada por su consumo de drogas y enfermedad clínica, dejando el grupo en 1972 para volver a Chile. Del mismo modo, Willy Cavada escapando de un posible matrimonio con una “...portorriqueña nacida en la Gran Manzana...” deja el conjunto durante ese mismo año volviendo también a su país de origen.²⁰⁶

Aguaturbia, encabezado por el matrimonio Corales Solís, se reagrupa nuevamente al instalarse en Chile con tres nuevos integrantes, supliendo a los que habían partido de la banda: Sergio del Río (ex Los Jockers) en segunda guitarra, Eugenio Guzmán en bajo eléctrico y Fernando López en batería, quienes –Guzmán y López– habían sido integrantes del grupo The Apparition en 1969. De esta unión, surgió la grabación y edición de un disco single de Aguaturbia con los covers “El hombre de la guitarra” (*Guitar Man* del grupo

²⁰⁴ Salas, 2006, p. 51; y Ponce, 2008, p. 114.

²⁰⁵ Salas, 2006, pp. 54, 57-59.

²⁰⁶ Salas, 2006, pp. 59, 62-64; y Ponce, 2008, p. 97.

Bread) y “Hermoso Domingo” (*Beautiful Sunday* escrita por Daniel Boone – intérprete– y Rod McQueen), editado por el sello Asfona serie Abraxas en 1973.²⁰⁷

Al momento de describir su sonido en guitarra eléctrica, Carlos Corales se refiere a sus principales referentes:

Una de las primeras influencias que tuve fue la de los pioneros del Rock ‘n Roll (discos de Ricky Nelson, The Shadows, Chuck Berry, etc.), más adelante, al escuchar a Jimi Hendrix cambió mi estilo, me influenció con Cream, Deep Purple, Jeff Beck, Allman Brothers, etc. Viajé a USA y vi en persona la mayoría de estos grupos, de los cuales saqué muchas conclusiones. Al tener más conocimiento me incliné por la música de McLaughlin, Chick Corea, Pat Metheny, algunos intérpretes de Bebop (una expresión de jazz) y muchos grupos de fusión (jazz-rock). Ahora trato de buscar mi propia identidad tratando de crear música empleando todo lo que sé, además por mi trabajo estable en orquestas de TV e integrando grupos de Jazz y Rock todos los días.²⁰⁸

Es necesario señalar que Aguaturbia se reúne en 1974 con su formación original – Solís, Corales, Briones y Cavada– para dar un concierto de despedida y algunas presentaciones en Chile. Así el conjunto se presenta “...en el Cine Andes de Santiago en el mes de enero de 1974, después de otro par de tocatas de despedida en Viña del Mar y en el Club La Máquina de la capital.” En 1993 el sello independiente Background saca una edición inglesa de un disco compilatorio con una selección de tracks de los dos álbumes de Aguaturbia llamado *Psychedelic Drugstore*, editado por el empresario Hugo Chávez, hecho que motiva la reunión de tres de los cuatro integrantes originales en el año 2000, suplantando al bajista Ricardo Briones por Miguel Ángel Pérez (1970). Tocaban en diversas ocasiones, una de ellas en 2002, dando un concierto en las salas de la SCD, y luego se presentan en 2006 para el lanzamiento del libro sobre Aguaturbia de Fabio Salas. Sin embargo, vuelven a reunirse en 2010, comenzando a grabar –con esta última formación– un disco EP con material original sin dejar de presentarse en vivo en Santiago y fuera de la

²⁰⁷ Salas, 2006, pp. 70 y 128; y [http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Boone_\(singer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Boone_(singer)) [08/11/2012].

²⁰⁸ Salas, 1998, p. 203.

capital. De manera inesperada, fallece su baterista Willy Cavada, a los 65 años, el día martes 1 de octubre de 2013 tras un fulminante infarto.²⁰⁹

De la radio a la televisión, del rock and roll a la versatilidad del músico profesional

Ya re-instalado en Chile, Carlos Corales se inserta en el mundo de la televisión como guitarrista de la orquesta de Horacio Saavedra, quien años atrás había sido bajista y director musical de Los Rockets. Fabio Salas menciona en su libro que esto ocurrió “En ese verano de 1975, Carlos Corales entro como guitarrista estable a la orquesta de Horacio Saavedra de Televisión Nacional, por recomendación de Pepe Ureta y Pato Salazar, en reemplazo del integrante original que había emigrado al Canadá.” Permaneciendo alrededor de quince años en la orquesta del chico Saavedra.²¹⁰

Este trabajo profesional motivó u obligó a Corales a aprender sobre teoría musical como notación, armonía y arreglos. En el libro de *Aguaturbia. Una banda chilena de Rock*, se recuerda la siguiente anécdota:

...la primera vez que tuvo que rendir examen ante Horacio Saavedra, se aprendió los pasajes del pentagrama de memoria y los pudo reproducir sin mayor problema ante el experimentado director, cuya formación académica le permitía descubrir de inmediato si un músico sabía leer partitura o no. Saavedra no pudo descubrir el timo y Carlos pasó airoso la prueba, pero este episodio terminó de convencerlo acerca de la necesidad de perfeccionar sus conocimientos y dedicarle tiempo completo a su oficio.²¹¹

Su inserción en el mundo de la televisión fue gracias a su participación junto a Denise en el conjunto musical Panal (1973-1974) junto a los músicos Pancho Aranda en voz y piano, José *Pepe* Ureta en bajo eléctrico y dirección musical, Patricio *Pato* Salazar en batería, e Iván Ahumada y Juan Hernández en percusiones. Este grupo que interpretaba

²⁰⁹ Salas, 2006, pp. 75, 102 y 105; Leiva [09/07/2012]; <http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/09/03/434259/cuarenta-anos-de-rock-chileno-aguaturbia-celebra-su-aniversario-en-vivo.html> [03/09/2010]; <http://www.rockaxis.com/chile/articulo/aguaturbia-vuelve-al-disco/> [30/08/2013]; y <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2013/10/882695/Murio-el-baterista-de-Aguaturbia-Willy-Cavada> [02/10/2013].

²¹⁰ Carlos Corales, 07/09/2012; y Salas, 2006, pp. 71 y 77.

²¹¹ Salas, 2006, p. 77.

música fusión latinoamericana lanzó en 1973 su primer y único long play homónimo. Respecto a este registro David Ponce lo define en *Prueba de sonido* como:²¹²

El resultado en el LP *Panal* (1973) es rock latino por definición, aplicado al joropo *Alma llanera*, al huapango *Cucurrucucú paloma* o al himno boricua *Lamento borincano*. Acá el carnavalito andino *Humahuaqueño* suena con órgano y guitarra y el manifiesto *Si somos americanos*, de Rolando Alarcón, está mechado con blues, mientras el aire guaraní de *Recuerdos de Yparacaí* se vuelve soul lento con órgano Hammond y la zamba *Paisaje de Catamarca* termina en trance colérico y eléctrico.²¹³

Posteriormente, Carlos Corales participa en los grupos Latinomúsicaviva, proyecto a cargo del vibrafonista Guillermo Rizzo, editando en 1978 el LP homónimo por RCA Victor; la orquesta de Juan Azúa, participando en el montaje de “El hombre de la Mancha” en su nueva labor como músico para teatro; el grupo de jazz rock de los ochenta, La Mezcla, junto a Denise; y la orquesta del programa “Cuánto vale el show” donde trabaja junto al bajista Miguel Pérez, por mencionar algunos.²¹⁴

A fines de 1980, ocurre un hecho que lo marca como músico y que tiene que ver con sus inicios en la guitarra eléctrica: la oportunidad de acompañar al veterano cantante y guitarrista Chuck Berry, uno de los padres de la guitarra del rock and roll, en su gira que lo traía de paso por Chile. Chuck Berry actuó acompañado por los hermanos Salazar, Juan en piano y Patricio en batería, y un bajista que traía Berry. Presentándose en el programa “Vamos a ver” estelar televisivo de TVN bajo la conducción de Raúl Matas, donde Corales era parte de la orquesta dirigida por Horacio Saavedra, la que acompañó desde el foso a Chuck Berry. Luego, los sesionistas más el guitarrista siguieron de gira junto a Chuck Berry en otros shows.²¹⁵

²¹² Ponce, 2008, p. 211; y Salas, 2006, p. 71.

²¹³ Ponce, 2008, p. 211.

²¹⁴ Salas, 2006, pp. 83-84, 86-87 y 103.

²¹⁵ Carlos Corales, 07/09/2012; Salas, 2006, p. 90; <http://www.youtube.com/watch?v=Eb624FaUAkg> Chuck Berry en “Vamos a ver” (Chile, 1980). Pt. 1. [08/11/2013].

Carlos Corales recuerda sobre esta experiencia:

Chuck Berry pidió un equipo de amplificación y le pusieron un Yamaha que no le gustó. Así que ocupó mi equipo, un Musicman, y me dejó con el equipo más malo. Yo le hice la rítmica y de repente me dejaba un solito, que yo hacía en su mismo estilo porque la idea era pasarlo bien y no andar tratando de demostrar quién era mejor. Además, había que respetar al inventor del Rock ‘n’ Roll. Queríamos divertirnos y así lo pasamos mejor porque te queda un lindo recuerdo y ellos, las estrellas, te recuerdan también. En un diálogo con esos monstruos hay que darle importancia al tipo porque te queda la experiencia y además, no lo molestas tratando de impresionarlo tontamente. Berry no era nada de tonto... pidió limousina, estadía, mujeres... era toda una estrella.²¹⁶

Te quiero

Esta canción fue registrada por Pat Henry y Los Diablos Azules en 1966, compuesta por el guitarrista eléctrico Carlos Corales. Para esta grabación el conjunto estaba integrado por Pat Henry –Patricio Enrique Núñez²¹⁷– en voz, Hugo Matus en guitarra eléctrica, Rigoberto Ragona en guitarra eléctrica, Fernando Subercaseaux en bajo eléctrico y Arturo Giolito en batería. Canción que fue parte del disco “...single ‘Te quiero’, Carlos Corales / ‘Jugando en la playa’, Hugo Matus (Odeon, 1966).”²¹⁸

“Te quiero” se encuentra dentro de las canciones que toman de referencia “Sleepwalk” (1961), en la versión de The Shadows, más conocida en nuestro país como “Sonambulismo” o, también, por el nombre de “Caminando entre sueños”, registrada por Los Rockets en el año de 1961. Sin embargo, la versión original o cronológica de esta canción fue registrada por Santo & Johnny, dúo conformado por los hermanos Santo, en steel guitar, y Johnny Farina, en guitarra eléctrica, compositores de la famosa balada “Sleep Walk” en 1959.²¹⁹

²¹⁶ Salas, 2006, p. 91.

²¹⁷ Leiva [24/04/2013].

²¹⁸ González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 675; y Leiva [24/04/2013].

²¹⁹ Ponce, 2008, p. 53-54; y <http://www.youtube.com/watch?v=2rwfqsjimRM> Santo & Johnny, “Sleep Walk” en vivo (1959) [04/11/2013].

Dentro del género de baladas y canciones instrumentales, en nuestro país se desarrollaron diversas composiciones que incluían textos declamativos con referencia al título de la canción, potenciando el mensaje de ésta y construyendo la historia a través de un diálogo dramático y musical. Algunas son: “De la mano” de Los Stereos, en donde un adolescente invita a pasear a su novia pero con la única exigencia de que la lleve de la mano; “Te llevo” de los mismos Stereos, en la cual un joven invita a una adolescente a subir en su auto quien termina dejándola conducir; y “¿Bailamos? Gracias” de Los Diablos Azules, historia desarrollada en una fiesta bailable, donde un muchacho invita a bailar a una chiquilla. Aún así, “Te quiero” no logra enmarcarse dentro de esta categoría ya que el único texto es declamado al final de ésta: *Te quiero*, frase de un chico a su enamorada. En este sentido, podríamos asociar este título a canciones de Los Rockets como “Hola Ximena” y “Playa solitaria”.²²⁰

“Te quiero” es una canción que desea remitir a una situación, desarrollar su título, que aparece como frase de cierre de la canción, como tema. En este sentido, no es mera referencia esta frase, que es lo que caracteriza a este tipo de piezas –baladas instrumentales–, sino, más bien, decirle a través de la música algo a la pareja, con la música bailable, en este caso el lento. Al igual que las canciones mencionadas en el párrafo anterior, “Te quiero” recrea una escena del romanticismo juvenil, la relación entre dos adolescentes, el pololeo, sobre todo en el espacio de la playa y el amor de verano gracias a la guitarra solista cargada de *reverb* y *delay*, imitando el sonido primigenio de The Shadows.

La relación más importante entre The Shadows y grupos locales como Los Diablos Azules, Los Rockets, Los Stereos y Los Sonny’s, es que fueron grupos que se sustentaron casi en un cien por ciento con el repertorio instrumental electrónico, aunque hayan poseído cantante en alguna época o en toda su trayectoria. Eran grupos autónomos, siguiendo el modelo de The Shadows, quienes también tuvieron al cantante Cliff Richard en su primera época, pese a que Los Diablos Azules hayan sido los acompañantes de Pat Henry.²²¹

²²⁰ Los Stereos. 1965. *La gran fiesta*; y http://www.youtube.com/watch?v=TG0_OGWIZA0 “¿Bailamos? Gracias”, Los Diablos Azules [04/11/2013].

²²¹ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Shadows [04/11/2013].

A continuación analizaremos la balada “Sleepwalk” (1961) en la versión de The Shadows y “Te quiero” (1966) interpretada por Pat Henry y Los Diablos Azules. De esta manera, será posible ver la influencia que tuvo la figura de Hank Marvin en la composición e interpretación de la melodía principal de “Te quiero”.²²²

²²² http://www.youtube.com/watch?v=RS38_gJh3hE “Sleepwalk”, The Shadows ; y <http://www.youtube.com/watch?v=LC-mkNvIbns> “Te quiero”, Pat Henry y Los Diablos Azules [05/12/2013].

Sleepwalk

Santo & Johnny Farina (1959)

Versión: The Shadows (1961)

♩. = 63

Electric Guitar

7

13

18

25

31

36

42

47

E.Gtr.

Chords: C, Am, Fm, G, C, Am, Fm, G, C, Am, Fm, G, C, Am, Fm, G, C, Am, Fm, G, C, Fm, C7, F, C, Fm, C, F, C7, F, G, Bb, G

Figures: 8va, 1/2, trem. bar, 3, 1/2, 1/2, 5

©

Te quiero

(1966)

Carlos Corales

Versión de Los Diablos Azules

♩ = 113

Electric Guitar

5

8

13

16

20

24

27

E 8^{va} G#m % D#7 F#m

% B7 E F#m

A m B7 E D B E G#m

% D#7 F#m % B7

E F#m A m B7 E

D B E D B B m

E A %

A m D7 G %

P.M. P.M. P.M.

3 3 3 3 3 3 3 3 3

©

2 Te quiero

G m C7 F B7 E G7

E.Gtr. 31

P.M.-----

Cmaj7 B

E.Gtr. 37

P.M.-----

Uno de los elementos más importantes en la canción “Sleepwalk”, es la utilización de los efectos de *delay* y *reverb* en la guitarra eléctrica de Hank Marvin, además del constante uso del *tremolo arm* en las notas de reposo de la melodía y los *bendings* bluseros de ½ tono, en vez de subir un espacio en el instrumento. De estos elementos, gracias a las anécdotas comentadas por Fernando Subercaseaux, ingeniero en sonido y ex bajista de Los Diablos Azules, los que tuvieron más influencia en el sonido de la guitarra eléctrica de la melodía interpretada por Rigo Ragona fueron el uso de los efectos de *delay* y *reverb*.

–Triunfó la idea de Pat Henry de ser solista. Pero queríamos hacer una base instrumental, como fueron los Shadows– concluye hoy el bajista con entusiasmo, y el eco eléctrico de la guitarra de *Te quiero* lo corroborará por siempre–. Logré regular esa caja de eco para dar el tiempo preciso de rebote de la señal. Ése es el secreto de la grabación de *Te quiero*: al apagar el sonido de la cuerda sólo queda el eco, y produce el efecto de lluvia, de cascada de notas. Esa lluvia ni los Shadows la hicieron.²²³

Los *slides* también están muy presentes, al igual que en “Sleepwalk”, no así la utilización de la palanca de trémolo –*tremolo arm*– para generar el efecto de *vibrato*. Otros recursos que explota Rigoberto Ragona, que eran populares en la música instrumental, son el uso del *palm muting* en toda la sección B de la canción (compás 23 al 33); los acordes arpegiados (compás 29, 35, 36, 37 y 38); los tresillos de blanca más rítmicos en los acordes (compás 10, 20 y 22) y tresillos de negra (compás 30), en el que se desarrolla un arpeggio de contracanto de la melodía del B sobre Sol, desde la fundamental hasta la novena (Sol, Si,

²²³ Ponce, 2008, p. 48.

Re, Fa# y La) ascendente y descendientemente; y el desarrollo en semicorcheas también en respuesta a la melodía principal en una escala pentáfona sobre La partiendo desde la fundamental y terminando en la tercera del acorde.

Pentatónica La mayor

1	2	3	5	6
A	B	C#	E	F#

Lamentablemente la guitarra principal de “Te quiero” no fue interpretada por Carlos Corales, pero la composición de esta canción muestra el conocimiento musical y guitarrístico que poseía Corales en aquella época, enfatizado en el uso de recursos como los arpeggios; acordes de séptima mayor; barridos; armonías sofisticadas; *bendings*; modos y escalas pentáfonas. Existe un registro audiovisual en YouTube de Carlos Corales interpretando estas dos canciones, “Sonambulismo” y “Te quiero”, para un programa de televisión en los ochenta, donde es posible ver sus dotes guitarrísticos cuando la balada instrumental ya había pasado de moda.²²⁴

²²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=5rDiHWkX3Cw> Carlos Corales en vivo [0512/2013].

Conclusiones

Al enfrentarnos a la pregunta inicial, si existe realmente una tradición local de la guitarra eléctrica, tras concluir esta investigación aún no podemos encontrar una respuesta concreta, sino, más bien, diversas miradas respecto a esta incógnita. Sin embargo, hemos podido comprender los procesos de transculturación, hibridismo, resignificación y glocalización de la guitarra eléctrica en nuestro país a partir de la experiencia de los tres guitarristas estudiados. No es posible hablar de un modo preestablecido y general de la interpretación del instrumento en Chile, ya que existen diversas técnicas y lenguajes musicales, pero si se pueden destacar las apropiaciones locales que desde el terreno de las músicas populares presentan rasgos híbridos haciéndolas innovadoras. Esto nos lleva a especificar los elementos característicos que cada uno de estos guitarristas aporta en los diversos repertorios.

Panchito Cabrera se destaca por incorporar el lenguaje del jazz en música popular bailable, sobre todo recursos y técnicas guitarrísticas del jazz manouche a la manera de Django Reinhardt. Gracias a ello, se observan en sus solos, melodías y acompañamientos, elementos armónicos, rítmicos y melódicos del jazz en distintos géneros musicales como el rock and roll, twist, cumbia, tango y vals peruano. De esta manera, vemos una apropiación del repertorio estadounidense, inglés y latinoamericano desde una raíz afianzada en el jazz norteamericano y francés, perfilándose como uno de los principales guitarristas eléctricos en potenciar los solos en repertorios de música popular bailable gracias a su gran oficio de improvisador. En su interpretación incorpora rudimentos característicos del jazz manouche como el *downstroke* –uñeteo hacia abajo–; cromatismos; trémolos (con uñeta y con la mano izquierda) y glissandos.

Óscar Arriagada, por su parte, es el guitarrista más apegado a la tradición de la guitarra popular latinoamericana. Este hecho se devela a través de su práctica interpretativa en el requinto y la guitarra acústica en numerosos estilos populares como el bolero, vals peruano, guaracha y chamamé. Su gran innovación es la incorporación de los recursos del requinto en la guitarra eléctrica, los cuales son: desarrollo de melodías principales; contramelodías; ornamentación (mordentes y trinos) y pulcritud del sonido. Todo esto sumado a las técnicas de la guitarra eléctrica como: glissando; *vibrato*; apañado y el uso de

la palanca de tremolo, que rescata de los guitarristas solistas de la balada instrumental, el surf y el spaghetti western. A su vez, utiliza efectos para guitarra eléctrica como *vibrato*, *delay* –*echo*– y *reverb*.²²⁵

Con este desplazamiento Arriagada potenció la imagen del guitarrista eléctrico solista, siendo probablemente el primer guitarrista eléctrico nacional en editar un long play de música instrumental bajo su nombre.²²⁶ Pese a no haber desarrollado dotes de improvisador su genialidad radica en el desarrollo de una creatividad plasmada en la producción musical –la selección de repertorio y realización de arreglos– como también en la creación de sus propias composiciones, recordando su emblemático “Twist del esqueleto”; además de sus múltiples actividades como empresario de espectáculos musicales, publicista y luthier.

Carlos Corales es uno de los guitarristas que comienza la popularización del blues y la psicodelia en nuestro medio, destacándose en el uso de las técnicas provenientes del blues-rock en el instrumento. Con Corales se produce uno de los cambios fundamentales en la escena local de la guitarra eléctrica: el paso de un sonido limpio a otro distorsionado, saturado. De manera que, el paradigma de sonido establecido de la guitarra eléctrica da un vuelco de ciento ochenta grados con el desarrollo del rock and roll, evolucionando hacia el rock a secas. A pesar de que los guitarristas anteriores interpretaron este tipo de música en aquella época, no se acercaron a la experimentación del sonido “más sucio” de la guitarra como en el caso de Corales. Por lo mismo, podemos referirnos a Carlos Corales como uno de los guitarristas íconos de la juventud de los años sesenta, cuya originalidad radicó en el desarrollo de un nuevo sonido gracias a los efectos de guitarra, como el distorsionado *fuzz*; la modulación funk del *wha-wha*; la conjunción de estos dos efectos en los solos, emulando el sonido rock psicodélico de Jimi Hendrix, y las técnicas de levantamiento de cuerdas –*bending*– muy populares en el blues.

²²⁵ Estos efectos se manipulaban en el amplificador de guitarra eléctrica o desde las mesas de mezcla de audio de los estudios de grabación.

²²⁶ Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es...* Óscar Arriagada.

Si bien estos tres guitarristas interpretaron todo tipo de música popular por su profesión de músicos de sesión, tanto en el estudio de grabación como en los conciertos²²⁷, el más cercano a la tradición de la guitarra popular latinoamericana fue Óscar Arriagada, sobre todo en sus inicios, interpretando el requinto con el Trío Maracaibo. Tanto Cabrera como Corales son músicos con gran conocimiento y experiencia en diversos repertorios, pero su foco principal estuvo en el jazz manouche francés y en el blues-rock norteamericano, respectivamente. Por otro lado, Arriagada siendo un gran guitarrista no se adentró en el mundo de la improvisación, tan propio de la música popular, a diferencia de los otros dos que profundizaron en esta técnica gracias a su perfeccionamiento en el blues y en el jazz, lenguajes que poseen como elemento esencial la improvisación.

Para enfrentarnos a los rasgos locales y globales de la interpretación guitarrística de cada uno de estos músicos es necesario desarrollar una plantilla de los repertorios que ha interpretado cada guitarrista, basándonos en sus grabaciones presentes en vinilos, cassettes, discos compactos e internet. Para esto entenderemos las músicas populares y folklóricas latinoamericanas como parte de lo local y las músicas masivas (docta y popular), ajenas a lo latinoamericano, pertenecientes a lo global.

Músicas	Panchito Cabrera	Óscar Arriagada	Carlos Corales
Locales	Cumbia Vals peruano Tango Tonada Baión	Bolero Guaracha Chamamé Cumbia	
Globales	Docta Jazz manouche Swing Jazz Foxtrot Rock and roll Twist Go-gó	Rumbas flamencas Jazz Rock and roll Balada instrumental Twist Surf Docta Fusión latina	Rock and roll Balada Blues Rock Rock psicodélico Fusión latina Fusión Jazz

²²⁷ Turino. 2008, pp. 90-91.

Es posible observar en este recuadro que con el paso de los años creció fuertemente la presencia de músicas extranjeras, sobre todo música norteamericana e inglesa que se impuso principalmente a través de la radio. Cronológicamente se puede señalar que en los años cincuenta el repertorio de músicaailable de moda era norteamericano (swing, jazz y foxtrot), la música popular de salón (chamamé, guaracha, rumba flamenca, bolero, tango, vals peruano y baión) y la música tropical (cumbia, chachachá y mambo). De manera progresiva la música juvenil de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, suplanta estos géneros, influyendo en el formato de las agrupaciones, pasando de la orquesta al cuarteto de combo rock, en el que la guitarra eléctrica desplaza a los instrumentos solistas como el piano y los bronce. Todo esto debido al rock and roll, de mano de los conjuntos juveniles y los cantantes de twist y baladas de la Nueva Ola. Así también, en la cumbia se da el cambio de la orquesta de música tropical al formato de combo. Posteriormente, en los años sesenta, llegan los nuevos sonidos del rock y la psicodelia donde la figura de Corales posee mayor visibilidad.

De acuerdo a lo anterior, no es extraño que Carlos Corales, por ser el más joven de los tres, no haya profundizado en los géneros de salón con presencia de la guitarra acústica, incursionando directamente en la guitarra eléctrica como instrumento principal. La diferencia también radica en que fue el único de los tres que comenzó tocando rock and roll en conjuntos de barrio antes de profesionalizarse en el instrumento. A causa de esto, su forma refrescante de tocar llama la atención de los estudios de grabación de la época, en cambio Cabrera y Arriagada, siempre se desempeñaron como sesionistas interpretando las músicas populares de moda.

La simbiosis entre la cultura musical local y global –*glocal*– en la guitarra eléctrica ha sido desarrollada notablemente por Óscar Arriagada, guitarrista que mezcla en su lenguaje rasgos locales en las inflexiones del requinto, popularizado por el Trío Los Panchos, y en la guitarra acústica del bolero, más los elementos globales de las técnicas guitarrísticas de Hank Marvin y Jørgen Ingmann en la balada instrumental. En este sentido, Arriagada va más allá del repertorio desarrollando un sonido latinoamericano, a diferencia de Cabrera y Corales, quienes buscaron un modelo foráneo de referencia para su interpretación.

El vínculo entre la música y la tecnología tuvo relación directa con la modernización de la guitarra, desde la acústica a la eléctrica. Esto no solamente significó la evolución del instrumento gracias a la vinculación con la tecnología eléctrica, sino el desarrollo de un nuevo paradigma de sonido que influyó en el surgimiento de nuevas músicas y modas. Por consiguiente, la guitarra eléctrica más que una transformación de la guitarra acústica impulsada por las nuevas tecnologías, se puede considerar como un nuevo instrumento musical, el cual se origina e inserta dentro de este cambio de paradigma. Este suceso es parte de una transformación cultural que ocurre en todos sus niveles, entendiendo que habitamos paradigmas y no realidades.²²⁸

Es necesario mencionar que cada uno de los guitarristas se profesionalizó en un estilo musical particular, Cabrera en jazz gitano, Arriagada en la balada instrumental y Corales en el blues-rock, desarrollándose cada músico en las técnicas y lenguajes guitarrísticos de su estilo. La búsqueda de una identidad propia en su instrumento ha sido la referencia que he tomado como investigador, ya que el sonido exclusivo de cada guitarrista ha sorprendido tanto a músicos, periodistas como investigadores actuales. De esta forma, estos guitarristas si constituyen un referente para los guitarristas locales, tanto por haber popularizado aquellos estilos como por su personal interpretación. Proyectándose en trabajos de músicos populares, como los discos que reversionan repertorio de antaño de Los Tres; Los Bunkers; Javiera y Los Imposibles y Ángel Parra Trío, estos últimos participan junto a instrumentistas de las décadas de los cincuenta y sesenta.

Esta investigación pretende contribuir a la valorización y mayor visibilidad de estos tres guitarristas eléctricos que han sido un aporte sustantivo en el desarrollo local de la guitarra eléctrica, sus repertorios, técnicas y lenguajes, promoviendo de este modo la labor de rescate de otros músicos que se encuentran en el olvido y que han sido importantes para la música chilena. Así, la presente tesis procura ser una fuente bibliográfica de consulta para próximos trabajos sobre investigaciones de la música popular en Chile, como también un soporte para diversas áreas como el periodismo musical, musicología e historia. De la misma forma, desea llegar a los más fieles seguidores de estos músicos: los guitarristas eléctricos.

²²⁸ Adell. *s.f.*; y Soublette, 1990, pp. I-X. Prólogo.

Bibliografía

- Adell, Joan-Elies. s.f. *Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea*. No editado. PDF. Universitat Oberta de Catalunya. Mesas Redondas. pp. 100-108.
- Bacon, Tony. 1987. "Electric guitar" en *The new Grove dictionary of musical instruments*. Vol. 7. Sadie, Stanley (Ed.). Londres: Ed. Macmillan Press. pp. 55-58.
- Bahamonde, Milena. 2007. "Panchito Cabrera más que el Reinhardt chileno. Entrevista a Panchito Cabrera" en www.cartasdemilena.blogspot.com.
- Bennett, Andy y Kevin Dawe (Ed.). 2001. *Guitar cultures*. Oxford, New York: Berg.
- Berendt, Joachim E. 1986. *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Traducción de Jas Reuter y Juan José Utrilla. DF, México: Fondo de Cultura Económica. Colección popular.
- Cámara, Enrique. 2003. "Trescientas páginas para cincuenta segundos de música: Philip Tagg y la sintonía de Kojak" en *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. pp. 309-315.
- Citro, Silvia y Adriana Cerletti. 2006. "Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales *mocovi*", *Resonancias*, 19, pp. 37-56.
- Díaz, Iñigo. "Carlos Corales" en www.musicapopular.cl [29/06/2012].
- Díaz, Iñigo. "Panchito Cabrera" en www.musicapopular.cl [26/04/2012].
- Díaz, Iñigo. "Santiago Hot Club" en www.musicapopular.cl [29/06/2012].
- Fabbri, Franco. 2003. "Fuzz" en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World (EPNOW). Volume II Performance and production*. Londres: Continuum. pp. 134-135.

- Farias, Bernardo. 2011. “La crítica dialéctica y el hibridismo musical en la actualidad”, *Resonancias*, 27, pp. 39-55.
- Fernández, Juan de la Cruz (V) y Fradique Lizarro (VI). 1999-2002. “Requinto” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.). Sociedad General de Autores y Editores. V. 9, pp. 130-131.
- Frith, Simon. 1986. “El arte frente a la tecnología. El extraño caso de la música popular”, *Papers*, n. 29, pp. 178-196.
- García, Marisol. “Roberto Inglez” en www.musicapopular.cl [27/08/2013].
- García, Marisol. “Valentín Trujillo” en www.musicapopular.cl [24/10/2013].
- González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Hatten, Robert, S. 1994. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”, *Criterios*, La Habana, n. 32, pp. 211-219.
- Hurtado, Ana María. “Los Jockers” en www.musicapopular.cl [06/05/2013].
- Lacasse, Serge. 2003. “Echo” en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World (EPNOW). Volume II Performance and production*. Londres: Continuum. pp. 219-220.
- Leiva, Jorge. “Aguaturbia” en www.musicapopular.cl [09/07/2012].
- Leiva, Jorge. “Pat Henry y Los Diablos Azules” en www.musicapopular.cl [24/04/2013].
- López Cano, Rubén. 2011. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”, *Consensus*, 16, pp. 57-82.

- Madrid, Alejandro L. 2003. "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N°1 de Julián Carrillo", *Resonancias*, 12, pp. 61-86.
- Menanteau, Álvaro. 2003. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Ohlsen, Óscar. 2009. "David Ponce. Prueba de sonido. Primeras historias del Rock en Chile", *Resonancias*, 24, pp. 73-80.
- "Óscar Arriagada" en www.musicapopular.cl [29/06/2012].
- Panassie, Hughes. 1939. *Hot-Jazz. Guía de la música swing*. Traducción de Pablo Garrido. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- Ponce, David. "Arturo Ravello" en www.musicapopular.cl [24/10/2013].
- Ponce, David. "Playa solitaria" en www.lamusica.emol.com [18/05/2012].
- Ponce, David. "Un año más" en www.lamusica.emol.com [18/05/2012].
- Ponce, David. 2008. *Prueba De Sonido: Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B Chile S.A.
- Potter, John. 2003. "Vibrato" en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World (EPNOW). Volume II Performance and production*. Londres: Continuum. pp. 173-174.
- Rammsy, Gabriel. 2009. *Estudio preliminar sobre la balada electrónica chilena entre 1968 y 1974: Análisis del sonido de una época*. Tesina (Licenciatura en Música, mención Musicología). Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile, IMUC.
- Romero, Raúl. 2007. *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Fondo editorial de la PUCP, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Rosas, Fernando. 2008. *Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica*. Santiago, Chile: Editorial Consejo Nacional de la Cultural y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional.
- Salas, Fabio. 1993. *Utopia: Antología lírica del rock chileno (1967-1990)*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
- Salas, Fabio. 1998. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago: Lom Ediciones.
- Salas, Fabio. 2006. *Aguaturbia. Una banda chilena de Rock*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
- Sheperd, John (Ed). 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World (EPNOW) Volume II Performance and production*. Londres: Continuum.
- Soublette, Gastón. 1990. *Tao Te King. Libro del Tao y de su virtud*. Santiago, Chile: Cuatro Vientos Editorial.
- Tagg, Philip D. 1979. *Kojak. 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*. Gotemburgo: Skrifter fran Musikventenskapliga Institutionen, N° 2.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Valdebenito, Mauricio. 2012. *Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi*. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- Velasco, Jorge. 1999-2002. "Trío Los Panchos" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.). Sociedad General de Autores y Editores. V. 10, pp. 456-457.

Waksman, Steve. 1999. *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.

Washburne, Chris y Franco Fabbri. 2003. “Wah-Wah (Wa-Wa)” en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World (EPNOW) Volume II Performance and production*. Londres: Continuum. pp. 174-175.

Partituras

Megadeth. *The Best of Megadeth for guitar*. Warner Bros. Publications Inc.

Metallica. *Enter Sandman*. Cherry Lane Music. Guitar Sheet Music Series.

Metallica. *Master of Puppets*. Cherry Lane Music. Guitar Sheet Music Series.

Publicaciones periódicas

Archivos de Recortes de la “Sección Música y Medios Múltiples” en la Biblioteca Nacional. 1996 - 1998. VIII (1 al 3).

Ecran, selección de fotocopias en dos carpetas de los años: 1941, 1943, 1947, 1948, 1949, 1950, 1957 [N° ¿? - 03 - XII - 1957].

El Musiquero, consultada desde el N° 22 [septiembre de 1965], hasta el N° 36 [Diciembre de 1966].

Ritmo, consultada desde el N° 1 [9 de septiembre de 1965], hasta el N° 65 [29 de noviembre de 1966].

Entrevistas

Carlos Corales. Guitarrista. Santiago, 07/09/2012.

Óscar Arriagada. Guitarrista. Santiago, 02/05/2012.

Valentín Trujillo. Pianista y arreglista. Santiago, 10/04/2013.

Correos electrónicos

Álvaro Menanteau. Musicólogo. Santiago, 08/10/2013.

Óscar Arriagada. Guitarrista. La Serena, 19 y 27/01/2013; Santiago, 09/04/2013; 22/07/2013 y 09/10/2013.

Óscar Ohlsen. Guitarrista y laudista. Santiago, 11/10/2013.

Panchito Cabrera. Guitarrista. *La Tour-de-Peilz*, Suiza. 11 y 13/09/2013; 08/10/2013. Mails escritos por su hija Heidi Cabrera.

Ricardo Gajardo. Asistente de derecho fonomecánico y online de SCD. Santiago, 11/03/2013.

Sitios web

<http://ais.badische-zeitung.de/>

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

<http://diario.latercera.com/>

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

<http://panchitocabrera.wordpress.com/>

<http://www.guitarplayer.com/>

<http://www.jazzguitar.be/>

<http://www.joseptraver.com/>

<http://www.lcaradiocine.blogspot.com/>

<http://www.mylespaul.com/>

<http://www.redhotjazz.com/>

<http://www.rockaxis.com/>

<http://www.warpdrivemusic.com/>

<http://www.wegenpicks.com/>

<http://www.wildguitars.com/>

www.aguaturbia.cl

www.carloscorales.scd.cl

www.cartasdemilena.blogspot.com

www.diario.latercera.com

www.emol.com

www.facebook.com

www.lamusica.emol.com

www.lasegunda.com

www.mercuriovalpo.cl

www.musicapopular.cl

www.oscararriagada.scd.cl

www.wikipedia.org

www.youtube.com

Discografía

Ángel Parra Trío junto a Óscar Arriagada. 2005. *Playa solitaria*. La Oreja/ Bizarro Records Chile.

Ángel Parra Trío junto a Panchito Cabrera y Valentín Trujillo. 2007. *Un año más*. FERIA Music.

Django Reinhardt. 1997. *Compilation Planet Jazz*. RCA Victor/ BMG Classics.

Los Flamingos. [1960/63] 2002. *Marcianita y otros éxitos*. ARCI Music Chile/ Warner Music Chile.

Los Sonny's. 1968. *El bueno, el malo y el feo*. RCA Victor.

Los Sonny's. [1975] 2006. *Más de Los Sonny's*. Música y Marketing Chile Ltda.

Óscar Arriagada. 1964. *Mucho ojo es... Óscar Arriagada*. RCA Victor.

Óscar Arriagada. [1965] 2001. *Guitarra Hits*. A.R.C.I Music Chile/ Warner Music Chile.

Óscar Arriagada y sus Dixon. 1966. *Super show bailable 0007*. Serie "Souvenir". Odeon/ EMI.

Panchito Cabrera. 1982. *A Francia con cariño*. El Círculo Cuadrado.

Panchito Cabrera. 1982. *Panchito Cabrera... y sus fantasías en guitarra*. El Círculo Cuadrado.

Panchito Cabrera y sus Chevaliers. 2009. *Titae presenta lo mejor de Panchito Cabrera y sus Chevaliers*. FERIA Music.

Santiago Hot Club. 2005. *Nuages*. Autoedición.

Show de la Nueva Ola. Varios intérpretes. 2008. Discos CNR de Chile Ltda.

Anexo. Notación para guitarra eléctrica

Notación

1. Slide



2. Stacatto



3. Acento



4. Palm muting



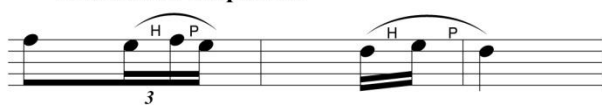
5. Hammer on



6. Pull off

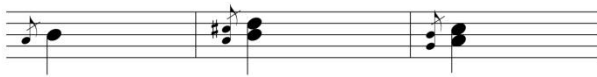
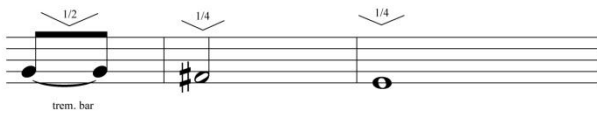


7. Hammer on/pull off



8. Vibrato (arriba abajo continuo)



9. Grace note**10. Octava****11. Bend****12. Tremolo bar****13. Artificial Harmonic**