

+  
MUSIC  
345678  
3014



"Sello Arena: Un acercamiento a la historia de la producción musical en Chile en la década de los '60".

Alumno: Mario Benavente.

Profesor Guía: Pablo Palacios.

## Agradecimientos

Q.e.p.d: Camilo Fernández Leiva quien fue el gestor de este sello discográfico y la razón por la cual esta investigación se lleva a cabo.

Gracias a mis padres Mario Benavente Charlín y Danisa Marín Améstica por su apoyo y ánimo. Gracias a mis hermanos Andrés y Nicolás Benavente por las pláticas. Gracias a Javiera Martínez por su aporte en la redacción. Agradezco la buena voluntad de personas que, desinteresadamente, ayudaron a que esta investigación se pudiese llevar a cabo, tales como: Marcelo Arredondo e Ivonne Fuentes, quien fue la secretaria de Camilo Fernández y ayudó a concretar las hipótesis que se hicieron en base al sello.

Gracias profesor Pablo Palacios por guiar esta tesis, sus recomendaciones de libros siempre llevaron por buen rumbo la investigación.

Gracias Araceli Muñoz Escudero por su colaboración para responder a interrogantes que surgieron de esta indagación. Muchas gracias a Gonzalo Planet por "Se oyen los Pasos", libro que ha sido fundamental para descubrir parte de la historia musical de Chile y gracias por su entrevista que brindó luces e información a esta tesis. Gracias al musicólogo Juan Pablo González por sus textos y papers que ayudan en gran manera a obtener un contexto social.

Gracias también amigo Víctor Pérez, coleccionista de música y la primera persona con quien pude entablar una conversación sobre lo que fue el Sello Arena y de qué manera repercutió en la música chilena. Y por último, agradezco a mi hermano Andrés Benavente, quien me mostró por primera vez la existencia de este sello discográfico, en base a la escucha de vinilos.

**Índice:**

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Presentación.....</b>	<b>6</b>
<b>Planteamiento del problema.....</b>	<b>9</b>
<b>Preguntas de investigación.....</b>	<b>9</b>
<b>Objetivos.....</b>	<b>10</b>
<b>Objetivos específicos.....</b>	<b>10</b>
<b>Fundamentación.....</b>	<b>10</b>
<b>Metodologías.....</b>	<b>12</b>
<b>Estado del arte.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1: Música, Medios y Política en la cuarta etapa de modernización. .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Proceso de urbanización.....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 Industria cultural.....</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo 2: Nuevas músicas y vanguardias de la década de 1960.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Nueva Ola.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 Nueva Canción Chilena.....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 Beat Rock.....</b>	<b>28</b>
<b>Capítulo 3: Los sellos discográficos y el rol del sello Arena: Camilo Fernández y su posición en las comunicaciones.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1 Camilo Fernández en las comunicaciones.....</b>	<b>30</b>
<b>3.2 El Sello Demon se transforma en Sello Arena.....</b>	<b>33</b>
<b>3.3 Revista Billboard y su relación con la Nueva Ola.....</b>	<b>35</b>

**3.4 La peña de los Parra y su influencia en la nueva canción**

.....37

**Conclusiones.....39**

**Anexos.....42**

**Listado de discos recopilados Arena Producciones.....48**

**Bibliografías.....52**

## **Introducción**

La década de 1960 significó el inicio del auge para la industria musical chilena, por esta razón centramos nuestro estudio en la investigación de este fenómeno, observando la consolidación de los sellos discográficos. Dentro de los más importantes entre los años 1950 y 1960 se encuentran RCA Víctor, Emi Odeón y Columbia-Goluboff. A la cabeza de cada uno de ellos, se situaba el productor musical, encargado de los géneros e intérpretes a grabar, y las formas de difusión y comercialización que debían tener sus productos, por lo cual su rol es fundamental para el desarrollo de la música popular de aquel entonces.

Avanzada la década de 1960, paulatinamente aparecen nuevos sellos discográficos de carácter independiente entre los que se destacan Caracol, propiedad de Antonio Contreras, y Demon, de Camilo Fernández, sello discográfico que posteriormente, pasaría a llamarse Arena, el cual es el tema de nuestro estudio.

El surgimiento de la figura del productor en la Industria Musical nos llevará a temas no solo musicales, sino estéticos a nivel de diseño del disco, distribución y curatoría artística, todo esto nos revela que el rol del productor es una pieza central en el engranaje de la música popular de la época.

A principios de 1960, toma fuerza la Nueva Ola chilena, movimiento musical de alto impacto masivo, que nace como una versión local de éxitos norteamericanos y balada italiana, generando covers y traducciones libres, lo cual contrastaba con la gran popularidad que adquiere la Nueva Canción Chilena, audiencias de todos los sectores sociales encuentran un sentido particular en la música que escucha, influenciando no solo sus ideas sino también su estilo de vida. Así mismo, durante la segunda mitad de la década del '60, el sonido chileno se ve influenciado por el ingreso de la psicodelia y el rock.

La figura de Camilo Fernández y su rol en la popularización de la música de consumo masivo, lo señalan como el productor más versátil en cuanto al reclutamiento de bandas y solistas, ya que él buscaba abarcar la mayor cantidad de audiencias posible.

El objetivo de esta tesis es analizar el desempeño del Sello Arena y, a través de su quehacer, comprender el rol del productor, como generador de lo que se reconoce como "sonido chileno".

Para nuestro estudio nos servimos de dos tipos de fuentes, por una parte las fuentes primarias, obtenidas de entrevistas a los cultores y exponentes de este repertorio, además de discografía en vinilo, prensa, etc. Elaboramos un cuestionario para generar una entrevista con preguntas abiertas dirigidas a involucrados en el quehacer musical de la época, estas entrevistas constituirán

una fuente primaria, ya que conoceremos de primera mano lo que acontece en relación a nuestro tema de investigación, dando su propio punto de vista.

Por otra parte, contamos con fuentes secundarias tales como literatura especializada en libros, papers, artículos, blogs, entre otros documentos, los cuales nos permitieron descubrir procesos y personajes que dan cuenta de la escena musical y contexto histórico de los '60.

**Presentación: La llegada de la industria musical a nuestro país.**

El concepto de Industria Cultural nace desde la perspectiva de los alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer en su "Dialéctica de la Ilustración" (Estados Unidos, 1944), contrastada con la mirada de Walter Benjamin en su libro "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (Alemania, 1936). Cada uno de ellos a partir de sus propios cuestionamientos, se enfrentaron a las transformaciones que se producen en el ámbito artístico como consecuencia de los cambios que sobrevenían en la sociedad, en el ámbito político y en la introducción de innovaciones tecnológicas. Ambos análisis se enmarcan en la ideología de la Ilustración (predominio de la Razón), cuya filosofía del progreso había devenido en catástrofe y tragedia con la consolidación del fascismo.

"Nuestra intención es analizar la visión más difundida sobre las diferencias entre los postulados de Benjamin y los de Adorno y Horkheimer, la cual concluye que el primero tendría una visión afirmativa y alentadora acerca del progreso de la técnica, mientras que los segundos, más pesimistas, tendrían una visión apocalíptica y puramente negativa de la sociedad de la época, engeguizada por la ideología de la industria cultural" (Szpilbarg y Saferstein, 2014, pág. 5.)

Los filósofos Max Horkheimer y Benjamin Adorno acuñan el término de "Industria Cultural" para diferenciar la forma de arte popular, caracterizado por ser estandarizado y producido en serie (radio, cine, editoriales, música), de la forma artística más pura asociada al trabajo del artista independiente (artes plásticas, visuales, escénicas).

"El concepto de industria cultural fue utilizado para describir este sistema de la cultura, que funciona de la misma manera que cualquier empresa capitalista: el cine, la radio y la TV son un sistema de producción mercantil que lleva al orden y la estandarización." (Szpilbarg y Saferstein, 2014, pág. 5.)

Si bien Walter Benjamin afirma que el creciente proceso de avance de la técnica aplicada sobre las obras de arte –que permiten una reproductibilidad indefinida – lleva a una caída del "aura" que las caracterizaba, entendiendo esta "aura" como la autenticidad del arte ligada a un "aquí y ahora", elemento que, según Benjamin, caracteriza a una obra de arte original, dotada de valor cultural, místico, mágico, aun ligado a su origen ritual, que eleva la obra más allá de su valor en el mercado.

Con el avance de la técnica de la reproductibilidad, se alcanza una mayor cantidad de público. La visión de Benjamin otorga valor a la obra de arte en la experiencia del sujeto, considerando su poder de ruptura, del rol del individuo en la transformación social.

“Donde Benjamin ve en la reproducción del arte una posibilidad crítica para la articulación política superadora, Adorno y Horkheimer consideran el proceso de imbricación entre industria y cultura como el fin de la obra de arte autónoma y como la claudicación del individuo a la lógica del capital.”

(Szpilbarg y Saferstein, 2014, pág. 6.)

Según los últimos, las consecuencias socioculturales de la Industria Cultural en la sociedad moderna, une la definición de sociedad a la de dominio. Para controlar a las personas se recurrirá a una pauta de estandarización (o sistematización), según los principios de organización y bases de la autoridad, dando como resultado un público atrofiado, nada creativo, un sujeto aislado e individual. Para muchos, el hecho de que el sujeto se encuentre atado a la norma lo convierte en el sujeto ideal.

En este sentido, si en Benjamin encontramos un optimismo puesto en el arte masivo como capaz de ser interpretado políticamente de manera progresista, en Adorno y Horkheimer el individuo es un ser alienado, subsumido en las tramas de la industria cultural, la cual “forma” un público estereotipado, repetitivo, incapacitado para la concentración y la mirada activa.

(Szpilbarg y Saferstein, 2014, pág. 6.)

Tres décadas más tarde, la crítica parece haberse diluido, y el concepto de industria cultural viró primero hacia el de “industrias culturales” y en los últimos años hacia el de “industrias creativas”, ambos con una visión de lo útil que resulta de la articulación entre economía y cultura, encontrando un potencial comercial en actividades que antes no se consideraban rentables o siquiera económicas.

“En las últimas dos décadas el concepto de industrias culturales sufrió una nueva modificación, virando hacia el de “industrias creativas”,<sup>11</sup> que implica a un conjunto más amplio de actividades en las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo sustancial. Tienen “un potencial para la creación de riqueza y trabajo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual”

(Szpilbarg y Saferstein, 2014, pág. 7.)

El desarrollo de la industria cultural, entendido como la comercialización de productos de arte, nos remite al ámbito social y la circulación del repertorio, es por esto que es fundamental poder comprender al quehacer musical inscrito en el proceso de urbanización y modernización en Chile, lo que implica comprender la simbiosis entre el campo y la ciudad en la segunda mitad del siglo XX. Este escenario nos lleva a contenidos como la reinterpretación del folclore y su consumo y mediación en la urbe a través de los Sellos musicales y desde luego, la determinante aparición de la figura del productor musical y su influencia en la futura producción musical.

Las referencias anteriormente mencionadas conducen a inferir cómo a partir de la década de los ´60 se da inicio a un *sonido* cien por ciento chileno y de consumo popular. La música se creaba, se producía, se grababa y manufacturaba completamente en Chile de la mano de nuevas tecnologías, dando paso a la fabricación de instrumentos electrónicos, experimentación en los efectos de sonido

mediante bajas de voltaje, traducción de canciones de inglés a español, generación de covers, influencias extranjeras e influencias del campo. Se podría decir que es el comienzo de una época muy efervescente en cuanto a creatividad musical, lo cual permitió que la Industria Musical asentara las raíces de su consolidación en Chile.

Las audiencias pasaron de escuchar música en Vitrola a Tornamesas que reproducen discos de Vinilo que de manera progresiva fueron fabricados en Chile, lo cual mejoró ampliamente su sonido, dio nuevo empleo, conquistó mayor público al ser más compactos y económicos para las clases medias, instalándose entre la gente como un concepto nuevo.

Generar un registro de los trabajos realizados en el Sello Arena, busca dilucidar qué llevó a artistas tan divergentes ideológica y creativamente, como los pertenecientes a la Nueva Ola y la Nueva canción chilena, a participar de un mismo sello, lo cual nos lleva a preguntarnos si, a la larga, existe retroalimentación en su quehacer artístico y si existe un equipo establecido para sus grabaciones en el Sello Arena.

Podemos decir que, la realidad contradice los problemas estético-políticos, ya que el supuesto rechazo a nivel teórico a las músicas de consumo por parte de la Nueva Canción Chilena no se comprueba en el que hacer del Sello Arena. Este escenario genera hechos de los cuales somos testigos por primera vez en Chile, como la de que dos artistas o dos bandas compartan un mismo disco: los Bric a Brac versus Clan 91 del año 1971, editado en Arena, es un disco que recopila singles y presenta una cara por banda, siendo curioso el hecho que la etiqueta del vinilo es especial para cada banda, y presenta por separado como si fueran dos discos independientes pero en uno solo.

### **Planteamiento del problema:**

La Problemática en esta investigación es que no existe un estudio profundo del tema, no existe la respuesta de cómo y porqué, Sello Arena, bajo la tutoría de Camilo Fernández, construyó un lugar que albergó a muchos artistas y bandas que pudieron llevar su música fuera del anonimato, no se conoce cuál era el perfil de los músicos que buscaba Fernández y tampoco se sabe de cuál es la cantidad de obras que se grabaron en las inmediaciones, transformándose quizás en el primer lugar generador de música de consumo nacional que albergó Chile.

"Si resulta innegable la fuerte presencia de la música estadounidense, cubana, mexicana y argentina en las esferas de la música popular en Chile desde los años '30, y de la música alemana, francesa e italiana en la esfera de la música de concierto y la Ópera, hay que reconocer que hacia fines de la década de 1950, Chile vivía una época de auge en la investigación y difusión del folclore" (González, 2005, pág. 202.)

El texto citado alude a las corrientes musicales que llegaban a Chile en la década del '60. Camilo Fernández, era uno de los pocos que estaba suscrito a la revista Billboard en Chile, y es probable que así comenzara a conocer canciones cantadas por artistas como The Platters, The Four Seasons, Frank Sinatra, Elvis o hasta The Beatles, los que luego servirían a modo de sonidos nuevos y jóvenes, o más aun, pasan a ser traducidas y cantadas en español, como Clan 91 cantando la versión chilena *Let's hang on* de The Four Season.

### **Preguntas de investigación**

¿Qué rol jugaron los sellos y los productores musicales en el desarrollo de la música popular en Chile en la década de los '60?

¿Se consolidó la experiencia como industria? Si así lo fuera ¿Qué condiciones se dieron para este tipo de proyección?

¿Era el Sello Arena el estudio más moderno de Chile en la década de los '60?

### **Objetivos:**

Entender como el concepto de industria musical llega a nuestro país y así entender cómo se genera de lo que se reconoce como "sonido chileno".

En base a esto se analizará el desempeño del Sello Arena y, a través de su quehacer, comprender el rol del productor.

### **Objetivos Específicos:**

1. Analizar la importancia del proceso de urbanización en Chile durante la segunda mitad del siglo XX como fundamento del consumo y producción de música popular (industria musical).
2. Identificar y analizar los estilos, repertorios y cultores de las músicas populares, así como también su consumo en la década del '60.
3. Problematizar la figura del productor en torno a la personalidad de Camilo Fernández.

### **Fundamentación**

Algunos lugares donde se pueden encontrar vinilos de 1960 son el Persa Biobío en Santiago, Disquería el Bigote en Valparaíso, Feria de antigüedades del parque O'Higgins en Valparaíso, entre otros. El sello musical en cuestión es uno de los tantos que cualquier persona puede encontrar en Ferias libres y tiendas especializadas, sin embargo, resulta revelador el hecho de que al menos el 70% de las veces en terreno se encuentran etiquetas de Arena.

Si sello Arena fue un lugar que albergó tan diversos artistas, ¿Por qué no existe una investigación para así poder estudiar el tema?

Debido a la carencia de un texto informativo en las redes, y las breves reseñas en los libros consultados, esta investigación busca evidenciar el quehacer del sello discográfico Arena con especial mención a su productor Camilo Fernández Leiva. El gestor emblemático de Música Libre, se convierte en un sujeto de interés, al observar el fenómeno de su trayectoria en la Industrial Cultural, cómo logra posicionarse en el eje de las comunicaciones para llegar a ser un personaje con influencia en los medios, y finalmente llegar a la producción para convertirse en un generador de nuevas oportunidades para la creciente música chilena de 1960.

Para esto, nos basamos en dos libros que nos darán un contexto de la escena local: "Historia social de la música popular en Chile" del musicólogo Juan Pablo González, el cual relata cómo la Segunda guerra mundial influyó en la creación de nuevas tecnologías, y como estas tecnologías llegaron a nuestro

país, originando una serie de cambios, sobre todo, en la creciente juventud de la época y las tecnologías que facilitaron nuevos medios de comunicación.

Este libro narra el inicio de los trabajos discográficos en Chile, y de qué manera se posicionaron las transnacionales (RCA, Odeón), para luego, dar paso a los independientes.

“Como un modo de mejorar la gestión de sus numerosos artistas, desde fines de los años cincuenta, RCA había empezado a dar facilidades para que algunos productores independientes pudieran tener a su cargo la producción discográfica de parte del electo del sello. De este modo el director artístico de RCA, Hernán Aravena, invito a grabar como productores independientes a Camilo Fernández- licencia Demon-, Antonio Contreras- licencia Fantasía y luego Caracol” (Gonzales, Ohlsen, Rolle, 2009, Industria cultural)

La cita evidencia que si existió una serie de sellos chilenos, sobre todo independientes, pero algunos de estos contaban con la ayuda de empresas Transnacionales como RCA, esto facilitó la producción y manufacturación de discos en Chile. Por otra parte, el libro “Se oyen los pasos” de Gonzalo Planet, fue el inicio de todo esto, es la primera fuente revisada que entrega nociones de Camilo Fernández y su licencia Demon, posterior Arena. Por esta razón, consiste en una fuente fundamental para construir esta tesis, nos brindara los primeros intentos por comprender la figura y la importancia de Camilo Fernández Leiva.

## **Metodologías:**

Esta tesis es una investigación cualitativa que se propone investigar el inicio y auge de la Industria Musical en Chile de 1960.

Mediante fuentes primarias y secundarias, se hace un estudio de la relación del proceso de urbanización y su determinante influencia en las temáticas y tendencias musicales, el acontecer musical de la época y el inicio del consumo masivo de sonido chileno, concepto que se profundizará en este documento.

El estudio se enfoca en el rol del sello Arena y su productor Camilo Fernández como curador de artistas de todas las vanguardias del sonido chileno de la época: Nueva Ola, Nueva Canción Chilena y Beat Rock. Con el fin de esclarecer la particularidad del quehacer del Sello Arena y su productor Camilo Fernández, se procede a la elaboración de entrevistas dirigidas a personajes que mediante su trabajo y vivencias se encuentran relacionadas con el sello o Camilo Fernández.

Nos centramos en el proceso de urbanización en Chile, concentrándonos en la cuarta etapa de cinco; ya que es aquí donde se observa la influencia de la migración del campo a la ciudad, que estaba sucediendo hace varias décadas atrás, debido a esto la carrera de Camilo Fernández tendrá un quiebre en el repertorio que graba hasta esa fecha. Con estos estudios podremos descubrir la sonoridad que los músicos lograron, que temáticas fueron recurrentes para lograr esta música, por otro lado se estudiara lo que buscaban los productores y las audiencias, elementos clave en la formación de la Industria Cultural, en cualquier ámbito artístico

Junto con eso se entenderá el funcionamiento del Sello arena, cuál era su planta física, orgánica administrativa y de qué manera se planificaban las distintas grabaciones. Gracias a esto se logrará un estudio con sustento del lugar, de esta manera esto podrá ser de dominio público y así mas chilenos puedan conocer este lugar.

## ***Estado del arte***

En cuanto al estado del arte, al determinar nuestras fuentes hemos podido constatar que no existen estudios profundos sobre el Sello Arena, sólo se menciona en ocasiones y en pequeños párrafos, del mismo modo, no existe un registro de las obras producidas, lo cual resulta llamativo debido a la importante presencia de su creador Camilo Fernández en la escena musical. Uno de los rumores que circula es que esta falta de información se debe al exterminio de material contestatario que se hizo durante el Régimen Militar durante la década inmediata, exterminio que contempló el sacar de circulación y eliminar aquellos productos de arte que no sirvieran a la visión de país de la Dictadura. Por otro lado, también se dice que esos masters no fueron destruidos, sino que fueron vendidos al extranjero o que pertenecen a algún familiar o cercano de los artistas grabados.

Como hemos mencionado el libro "Se oyen los Pasos" de Gonzalo Planet constituye una de las primeras referencias a las que recurrimos para nuestra investigación, de la cual nos apoyamos para determinar la influencia del productor musical Camilo Fernández en el desarrollo de la Industria Cultural. Para comprender este fenómeno es necesario remitirnos a su contexto histórico, en donde el proceso de urbanización constituye un hito determinante para el surgimiento de variadas estéticas que alimentan la industria musical de la década de 1960.

Por otro lado el autor Juan Pablo González se coloca como segundo pilar que sostiene esta investigación, con documentos extraídos desde la web, libros y papers, nos ayudara a entender de qué manera se comportó la música académica y popular, también podremos saber si es que efectivamente existió retroalimentación entre ambos mundos, el autor a través de prensa y otros medio de la época logra autenticar el que hacer musical de Chile en los años 60, siendo el libro "Historia Social de la Música popular en Chile, 1950-1970" el que nos otorgará información para responder a ciertos cuestionamientos sobre el fallecido productor musical Camilo Fernández Leiva.

"Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960" es un documento que nos explica de qué manera se transforma la música docta y popular de 1960, estos cambios se ven reflejados por la situación social que vivía Chile, por esta razón los músicos que tenían ideales compatibles comenzaron a componer con temáticas sociales, Gracias a ello podremos llegar a un promedio de lo que era y que pensaba un chileno en esa época.

Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena, es otro escrito del autor Juan Pablo González, en el cual se tocan diversos temas que sustentan la investigación. A través de este texto se logra entender que el folklore

tradicional no es lo que cualquier individuo piensa. La mayoría del folklore que se conoce es una música mediada, dado que el concepto de Industria Cultural está inserto en ella. El texto nos ayuda a entender que el verdadero folklore es aquel que se hace en lo profundo y más remoto del territorio nacional, aquella música que carece de fines de lucro, que se hace en su lugar de origen y está ligado a funciones específicas de la vida rural.

Canción telepática nos trae una lectura en base a entrevistas a distintos músicos chilenos. David Mac-Iver integrante de los Mac's nos cuenta acerca de la juventud chilena de los años 1960, cuales son las tendencias de los jóvenes, que música era popular y que sonoridad empezó a conquistar a los eufóricos jóvenes.

Si bien Los Mac's no tuvieron relación laboral con Camilo Fernández, son ellos los que saldrán de los estilos más comunes de la década del '60, para llevarnos a un concepto más rockero, o Beat como se le llamaba en la época. Ellos serán la primera banda en tomar una actitud más rebelde, a diferencia de lo que se estilaba en esos años.

## Capítulo 1

### 1.- Música, Medios y Política en la cuarta etapa de modernización.

Este capítulo nos ubica en el contexto y el surgimiento de nuevas tendencias musicales que permiten el surgimiento de Sellos musicales y lugares de registro sonoro, ya que necesariamente, los hechos políticos repercuten en la población y por ende, en los procesos artístico-musicales que acontecen a la época, pero también en como la música crea historia y no solo es reflejo. Antes de eso, es pertinente hacer un recuento de cómo se forma la población urbana de Chile.

Es importante mencionar que sin las urbes no se podría llevar a cabo ninguna vanguardia, sin la Ciudad no existiría una interacción cultural entre personas con distintas costumbres, sin la Ciudad no existe el intercambio de experiencias, factor determinante para generar retroalimentación entre artistas y personas en general.

La ciudad es el lugar al que llegan las nuevas corrientes que toman el espacio de diálogo, experimentación y aprendizaje entre pares humanos. El escritor estadounidense Marshall Berman, define la "experiencia de la modernidad" como una "unidad paradójica", caracterizada como "la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia." Es en esta desunión en donde la música aglutina y crea identidades (Berman M. 1982. Extracto encontrado en Kamchatka), según Berman, la modernidad es una experiencia humana en la que todo se percibe como cambiante, y nada permanece en su sitio, proceso que sumado al modernismo, animan los ideales de emancipación del hombre. En tanto la modernización, ligada al progreso tecnológico en la música, parece lograr centralizar la producción musical ligada a la grabación, la reproductibilidad técnica y la instancia de concierto o recital, "domesticando", de alguna manera, al cantautor.

## **1.1 Proceso de urbanización**

A continuación, conoceremos las razones de la inmigración a la ciudad y de qué modo esto hace lo convierte en un de relevancia en nuestra investigación, proponemos que es el mundo rural, o una idea de él, el que permitirá el establecimiento de una vanguardia en Chile, o el advenimiento de lo popular.

El comienzo de la migración revela la inestabilidad proveniente del sistema de hacienda e inquilinaje, en el cual las personas no lograban un surgimiento económico como mano de obra en la hacienda, lo que conlleva malas condiciones de vida, ausencia de salario, falta de oportunidades y servicios básicos. Esto, en contraste al auge de las ciudades donde se incrementa la implementación de servicios y comercios, brindando posibilidad de que las a las personas accedan a mejores oportunidades de trabajo, vivienda propia, recreación, educación, servicios sanitarios, y lo más importante salud.

### *Proceso de urbanización:*

El comienzo de la vida urbana en Chile no se sitúa en el siglo XVI, con las primeras fundaciones, sino en el siglo XVIII, ya que es en esta época cuando se crean la mayoría de los núcleos poblaciones que más tarde darían origen a nuestras ciudades.

Para entender este proceso, distinguimos 5 etapas que progresivamente crearon a la población chilena, las cuales mencionaremos a continuación:

Primera etapa: (1865-1895) la población chilena tiende a concentrarse en ciudades pequeñas, llegando a concentrar en 1895 al 6,72% de la población total del país, siendo la mayor cifra histórica que han alcanzado los centros urbanos de este rango.

Segunda etapa: (1895-1907) comprende un periodo Intercensal, los centros urbanos crecen considerablemente y la población tiende a concentrarse en ciudades grandes.

Tercera etapa: (1907-1940) importantes transformaciones en lo político, económico y social, se articulan en el espacio geográfico nacional y los ferrocarriles logran vertebrar el país, se articulan una serie de centros complementarios a Santiago y Valparaíso; y la consolidación de la red urbana de la región de la frontera.

Cuarta etapa: (1940-1970) Momento que resulta de vital interés, ya que fue en esta época donde surge el sello Arena, esta etapa se caracteriza por la explosión demográfica y a su vez porque la población "urbana" supera a la "rural" en 1940, alcanzando un 52,5% de la población. Es en ese momento que por primera vez se comienza a ver una relación música, medios y política. Lo que facilitaría el

intercambio cultural y el comercio, otorgando mayores oportunidades. Este punto resulta importante, ya que es de esta forma como un grupo de personas comenzó a invertir tiempo y dinero en implementar una serie de espacios musicales y de entretenimiento asociados a lo que comprendemos como industria cultural: Sello RCA, Sello Odeón, entre otros, permitiendo algo nunca antes en nuestro país, la fabricación de música. Comprendemos el término “fabricar” a todo un equipo de trabajo que permitió en Chile un periodo de crecimiento de consumo cultural, donde hubo cabida a artistas y sobre todo músicos, a poder plasmar su trabajo en un soporte físico comercializable:

“Camilo tenía los medios para llevar a cabo su tarea. Escribía desde 1954 en la revista *Ecrán* como comentarista de discos en la sección, *discomanía*, y más tarde, trabajaría simultáneamente en los sellos Goluboff y RCA Víctor en calidad de productor” (Planet, 2007, pag. 19)

Quinta etapa: (1970-1982) se caracteriza por el inicio de la urbanización, quedando el país virtualmente integrado por medio de las vías de comunicación terrestres, telegráficas y telefónicas. (Tapia M, (2004), Pág. 9)

Como podemos observar, durante el siglo XX, el proceso de urbanización se consolidó mediante un intenso proceso migratorio del campo a la ciudad ¿Podrá esto explicar por qué el sonido rural tiene gran popularidad en la urbe? ¿Será esta la razón por la cual se invirtió recursos en los medios para lograr un Sonido Chileno?, ¿Qué dificultades y facilidades existían para lograr hacer música en la década de los '60?, ¿Cuáles eran las influencias que inspiraban a los músicos chilenos? ¿Qué tan factible era obtener instrumentos musicales?

“En una Oportunidad, el “cuñado” de Sergio le comentó a Cristian Larraín, un vecino del pasaje que tocaba bajo eléctrico que el mismo se había construido, acerca de la diaria presencia del guitarrista.

-¿Una Guitarra eléctrica?! ¡¿De verdad?! –exclamo Cristián.

En el acto, el bajista llamo a Héctor Sepúlveda, su compañero en el grupo “Los cuervos” (que poco tiempo después cambiaría su nombre a Los Vidrios Quebrados) para contarle la noticia. Juntos acordaron el plan de visitar al vecino lo antes posible. Corría el año 1965

“Nosotros nunca habíamos visto una guitarra eléctrica decente”, recuerda Héctor Sepúlveda. “El vecino nos aviso *oigan, Sergio va a venir mañana en la noche*. Llegamos y lo primero que le dijimos fue *¿podemos ver tu guitarra?* Esa fue unas de las primeras guitarras eléctricas que vi”.

Era un verdadero lujo para los aficionados a la música conseguir guitarras eléctricas, bajo, batería y amplificación importada en esos días. El excesivo recargo de 300% de impuesto a los instrumentos por considerarse artículos suntuarios, los dejaba fuera del alcance de muchos jóvenes sin gran poder adquisitivo. Aquellos quienes tenían los recursos podían viajar tranquilamente a Estados Unidos o Inglaterra y elegir entre los tentadores modelos que adornaban las tiendas. Los demás, tenían que arreglárselas con ingenio y talento”. (Planet,G. 2007.pag 39.)

Podemos deducir que en Chile entraron dos corrientes de forma simultánea en la población de 1960, por un lado el rock and roll estadounidense que se convirtió en una mirada con un sentido juvenil, de esta nueva generación que por primera vez tenía opinión e importante, poder adquisitivo.

Y por otro, surgió una tradición proveniente del mundo rural pero desde una mirada urbana, con un gran contenido social, difundiendo la idea de la lucha contra la diferencia de clases y rescatar las tradiciones del campo que comenzaban a perderse debido a al progreso del país,

## **1.2 Industria Cultural**

En este punto, desarrollaremos el concepto de Industria Cultural, cómo se entiende en la actualidad y su apogeo en Chile de 1960.

Las industrias culturales tales como la industria de la música, del cine, de la literatura y de la información han mostrado un gran crecimiento económico durante las últimas décadas, lo que se entiende como movilidad de recursos, generación de empleo y ganancias.

“La importancia de las industrias culturales tiene relación con la creación y circulación de mensajes que llegan a las masas, manejan la creatividad y son agentes del cambio económico, social y cultural” (Hesmondhalgh 2007. pág. 6)

La música se sitúa en el centro del funcionamiento de varias industrias diferentes y cada una de ellas extrae desde ahí ingresos bajo diferentes formas, desde: la fabricación de instrumentos, la edición, el espectáculo, la grabación, la radio, la teledifusión y hoy en día, procesos asociados a la creación, producción y difusión digital, lo que Hesmondhalgh llama la mediación en la música.

Como podemos ver en el inicio de esta tesis, los procesos migratorios del campo a la ciudad y la consolidación del sistema industrial de producción explican el nacimiento de un tipo particular de sonidos organizados en Chile. Los medios de comunicación tales como la radio, la televisión y la prensa escrita demuestran su influencia en la generación de audiencias específicas para cada estilo musical, entre los cuales podemos distinguir marcadas diferencias sociales.

“La música popular, señalan los autores, presenta algunas características que indefectiblemente debe poseer para denominarse como tal, como la de circunscribirse a la ajetreada vorágine urbana, vincularse a los medios de comunicación y a la sociedad de masas. Corresponde a un tipo de música mediatizada, masiva y moderna, la cual se ha nutrido de la aparición de la industria cultural, los avances tecnológicos, la publicidad, el surgimiento, validación y divulgación del disco, la radio y el cine. No es posible, por lo tanto, comprender la música popular sin la presencia de estos factores, puesto que son ellos quienes orientan, norman y definen qué se entiende por música popular.” (Aránguiz, 2006, pág. 72)

La industria musical debe su desarrollo en parte al nacimiento de la figura del productor musical, quien es el principal responsable de que un proyecto llegue a su concreción. Es importante no confundir Manager y Productor. Manager es el que consigue el trabajo, maneja la agenda de los músicos, y Productor es quien genera demanda de música y quien finalmente genera el empleo, es quien posee el medio de producción y el capital.

El productor musical es el encargado de formar el equipo profesional para llevar a cabo el proyecto, por una parte las bandas pueden ser la totalidad de los

músicos a grabar, o bien el productor buscar músicos con instrumentos menos frecuentes para llevar a cabo los distintos arreglos: Bronces, Maderas, instrumentos étnicos y arreglos orquestales, son lo más frecuente en bandas.

Por otro lado, si el cantante o interprete es un solista, también el productor tiene gran responsabilidad en escoger quien tocara. Estableciendo qué músico interpretará cada instrumento, qué instrumento es el más apropiado, en qué estudio será grabado y con qué ingeniero, el productor en algunas ocasiones, es también quien decide qué Compositor se ajusta a los requerimientos del proyecto.

En la década del '60 los productores musicales del momento eran: Antonio Contreras de Sello Caracol, Eduardo Gallegos de Sello Telediscos, Ricardo García y Camilo Fernández sello Valmont, Ricardo García y Edmundo Ortúzar, sello Mongo, Camilo Fernández Sello Demon, Posterior Arena, entre otros.

Junto a la posibilidad de trabajar de forma independiente, existía la plataforma de dos productores y así lograr una licencia como es el caso de sello Valmont, cada productor tenía su propio estilo, y era así como el escogía y descubría nuevos músicos con cual trabajar, el caso de Camilo Fernández es diferente, el no tenía un estilo musical en particular, a él lo que le gustaba era vender, comercializar, y encontrar nuevos músicos, pero sin un estilo musical en particular, por lo cual el fin de Camilo Fernández era sencillamente, y complejamente, gustar y abarcar una mayor audiencia.

Camilo Fernández <sup>1</sup> era la excepción en el medio el, al igual que muchos otros productores ideó un nombre, ideó una marca comercial, en un principio Demon era por Demoniac, Arena, solo Camilo Fernández sabe por qué. Camilo, al igual que los artistas se preocupaba mucho por la estética en sus producciones, eso se ve reflejado en muchos puntos, primero, las etiquetas del vinilo, la mayoría de las artistas de Arena tiene etiqueta celeste con blanco, en el caso de la nueva canción chilena y algunos casos esta es negro con rojo que se aprecian al final de la vida del sello.

Por otro lado los hermanos Parra tienen una tipografía en particular, en fondo negro, cambiando el color de las letras según el intérprete. Las carátulas tampoco

---

<sup>1</sup> . "Por las razones anteriormente dadas, Camilo escuchaba a los que acudían a él a mostrar sus temas y él si consideraba que eran buenos, grababa con ese cantante o conjunto. Si era buen cantante y había un buen tema o buen conjunto, no había ningún perfil especial para entrar al sello (...)" Ivonne Fuentes, Secretaria de Arena Producciones, extracto de entrevista para esta investigación.

fueron la excepción en esta productora, el vinilo con una carátula significativamente más grande que un Cd, permitía una gran fotografía, la cual ayudó a Aguaturbia a hacer sus discos más comerciales, Aguaturbia al igual que muchos otros intérpretes se vio limitado a grabar por su poco sentido comercial, aquí Camilo Fernández destaca y hace una inversión en estas nuevas músicas.



Imagen 1, muestra un resumen de los trabajos de Camilo Fernández con distintos músicos nacionales; Arriba de izquierda a derecha: Los 4 cuartos, Angel Parra, Violeta Parra, The ramblers, Illapu, recopilación Demon de folklore, Víctor Jara, The harmonic's, La peña de los parra Isabel y Angel Parra, Aguaturbia vol. 1 & 2, Los bric a brac versus Clan 91.

A modo de reseña, gracias a estas fotografías se puede evidenciar el hecho de que Camilo Fernández, si abarco una gran cantidad de estilos y músicas de la época, convirtiéndolo en una especie de pilar al momento de querer plasmar trabajos en discos físicos

## Capítulo 2 Nuevas músicas y vanguardias de la década de 1960.

En este capítulo podremos observar cómo los procesos migratorios permitieron que el mundo rural se instalara en la ciudad y cómo este sonido comienza a fusionarse con una serie de corrientes musicales propias de la urbe, para dar como resultado un sonido nuevo.

*"Chile es un país de canciones. El baile, salvo nuestra emblemática cueca, ha llegado desde fuera. En nuestros campos, abundan los corridos mexicanos, las guarachas cubanas, las cumbias colombianas y las rancheras argentinas. En nuestras ciudades ha reinado el tango, el bolero, el swing, el rock and roll y el twist. Sin lugar a dudas, los chilenos hemos sido grandes importadores de los bailes que han anidado nuestros cuerpos. Con la canción, en cambio, la situación es distinta. Esta tierra de poetas, ha ofrecido altos modelos líricos para los autores y compositores nacionales a la hora de escribir una canción. De este modo, no será extraño que surjan cantautores de una notable vena literaria, como Violeta Parra, Víctor Jara y Patricio Manns"* (Gonzalez, 2006, pag 1.)

Es interesante notar cómo este movimiento de la población permitió que en nuestro país se originara un sonido nacional, con artistas y tecnología para la difusión, todo hecho en Chile. La música ya no implicaría sólo hacer Arte, sino también el diseño de un concepto y la conformación de un equipo de personas que trabajaba en la producción y distribución de música de consumo masivo en las urbes. Al respecto, Juan Pablo González nos dice:

*"El acercamiento entre músicos doctos y populares chilenos se produjo con aquellos que compartían un ideario progresista común, en una época marcada por el triunfo de la revolución cubana, que demostraba que era posible para los países latino americanos independizarse de la gravitante influencia estadounidense. El desarrollo de una modernidad con raíces propias parecía, entonces posible"* (Juan Pablo González, 2005, pág. 209)

De este modo este autor nos pone de manifiesto que hay una relación estrecha entre la música, y su contexto histórico, de la mano de hechos político-sociales que, al momento del análisis, parecen influenciar las temáticas de distintas expresiones artísticas, lo cual se ve claramente reflejado en las composiciones musicales.

En los años sesenta comenzó a observarse una serie de fenómenos interculturales, es decir influencia de países vecinos en ciertas corrientes artísticas.

*"A mediados de los años sesenta, la canción chilena de autor contaba con raíces que se diversificaban, no sólo por el uso creativo del folklore histórico rescatado – en especial de géneros como el cachimbo, el trote, la refalosa, la pericono y la sirilla, sino también por el incremento de música folklórica latinoamericana en la región. En efecto, el aumento de la circulación de folklore argentino salteño y litoraleño, andino boliviano y peruano, posibilitará encuentros, cruces e hibridaciones en los que los cantautores chilenos pondrán especial énfasis. De este modo Violeta Parra cruzaba géneros del sur de Chile con instrumentos andinos; Víctor Jara fundía raíces rítmicas de distinto origen en un gran rasgueo americanista de 6/8 más 3/4; Rolando Alarcón hacía confluir distintas rítmicas americanas en una misma canción; Patricio Manns componía en 1965 su*

*obra discográfica Sueño Americano, formada por doce canciones basadas en trazos rítmicos, armónicos y/o melódicos de distintos géneros folklóricos de la Patria Grande*" (González J P, 2011, pág. 940)

Según lo anteriormente descrito, son estas influencias e interacciones las que dan origen a tres marcadas tendencias, responsables de la efervescencia de la música popular entre la creciente audiencia juvenil de los '60: Nueva Ola, Nueva Canción chilena y Beat rock, esta transculturalidad en la creación, podría marcar la identidad del sonido chileno. Se infiere que los medios de comunicación masificaron la difusión de los LP y los singles llegando a todo Chile y algunos países vecinos, por esta razón encontramos instrumentos de diversas latitudes reunidos en una canción que mezclando lo existente generan un sonido nuevo.

Lo interesante de este tiempo en especial es que fue la primera vez que se logró un sonido nuevo a nivel nacional, para todos los gustos: La inocencia de la Nueva Ola, la crítica dura de la Nueva Canción Chilena, la experimentación del Beat Rock, creó un público, creó un mercado que hasta el día de hoy inspira a nuevos músicos; hoy en día, no es extraño escuchar "La Jardinera" de Violeta Parra en el metro de Valparaíso, o "Un cigarrito" de Víctor Jara en Subida Cumming (Plaza Aníbal Pinto de Valparaíso)

"La identidad chilena no puede estar determinada por los malos mapas que había en Valladolid cuando se creó la Capitanía General de Chile, con el absurdo de considerar la cordillera de los Andes como una frontera. Chile es cultural y económicamente, una sola cosa indisoluble con Argentina, con Bolivia y con el Perú. Esta es una cosa que hay que empezar por entender y entonces nosotros recién entenderemos por qué en nuestra música popular se oyen queñas, pincullos, tambores ligeros, por qué en nuestro folklore tenemos que hablar de folklore boliviano, argentino o peruano." (Becerra G, 2003, pag.1-4)

Esta afirmación nos ayuda a inferir que la circulación de material y la retroalimentación con otros países de Latinoamérica se producen de manera expedita gracias a las cortas distancias y a la interacción que existía entre los pueblos en la época estudiada. En tanto, la circulación de material estadounidense se debe a tratados comerciales, gracias a la llegada de la televisión, el cine y la radio, las producciones artísticas de manufactura norteamericana se adentraron en los hogares chilenos con mucha naturalidad, coexistiendo con el folclore.

La política del buen vecino fue una estrategia del gobierno estadounidense para evitar la propagación de otras ideologías marxistas por Latinoamérica, esto produjo que Estados Unidos retirara tropas del continente, y comenzara a exportar su ideología a través de objetos artísticos. Elementos como Coca Cola, son un claro ejemplo de esto.

En el caso de Chile, esta relación político-comercial permitió una serie de adelantos tecnológicos, facilitando la producción en masa de artículos suntuarios de carácter nacional, entre ellos, los discos y toda la industria de la música y

entretenimiento, también en este tiempo se potencio mucho la industria nacional, se traían las maquinas desde el extranjero pero los discos, revistas y todo tipo de insumos se hacían en Chile.

## **2.1: Nueva Ola**

Nueva Ola es el término con el que se denominaba principalmente en los países sudamericanos al grupo de músicos e intérpretes que durante los años 1960, y hasta principios de los '70, adoptaron la influencia musical del rock and roll de Estados Unidos y de los patrones de la cultura pop de Europa.

La Nueva Ola chilena es la primera experiencia moderna de música pop y fue el primer gran fenómeno de ventas de la música popular masiva en Chile y en ese sentido los actores de los medios de comunicación, el productor musical y el disc jockey, juegan un rol determinante en la conformación de un repertorio de la juventud sesentera y de los tipos de escucha, ya que vieron en el rock and roll cantado por chilenos un producto con reales posibilidades comerciales.

También es importante mencionar que las tecnologías juegan un papel protagónico, ya que las comunicaciones van a ser las encargadas de llevar este nuevo sonido a las casas de los chilenos, pero también al dormitorio de los adolescentes quienes tienen por primera vez la oportunidad de tener un tocadiscos propio y poder escuchar sin el dominio paterno. Cabe mencionar lo rompedor de esta situación, ya que hasta ese entonces, existía un solo toca discos en casa, el cual no se podía mover por lo frágil y pesado.

"Hay temas que tienen un objetivo rotundo: vender miles de copias del disco. Se llaman canciones *oreja*. Ritmo pegajoso, bailable, cantante en *la onda*-en que *tarro* rime con *jarro*- y nadie se sienta ni remotamente incómodo con su contenido. Ésa es la música netamente comercial. Un producto, como un jabón o un par de zapatos de moda. Sustento de la industria disquera, del negocio del ídolo."  
(Barraza, 1972, pag.1)

Según definen Juan Pablo González y Gonzalo Planet, dentro de los países del continente, Chile albergó muchas corrientes musicales, la Nueva Ola no fue la excepción, esta corriente musical estuvo ligada a la estética de producción masiva y la cultura de masas, teniendo en cuenta todo tipo de marketing.

Camilo Fernández tenía libre acceso en las comunicaciones debido a su gran red de contactos, gracias los cuales pudo crear muchos canales de difusión, tanto en la radio como la televisión

"Música Libre" fue un programa juvenil que ayudó, en gran parte, a que la música de la Nueva Ola llegara a muchos hogares chilenos, Tomando un estereotipo estadounidense creó un programa juvenil muy exitoso, con esto sus inversiones dieron frutos. Por ende Camilo Fernández creo esta corriente y luego la publicito por todos los medios posibles, esta puede ser la formula de Camilo Fernández de la cual habla en se oyen los pasos de Gonzalo Planet.

Si bien tuvo amplia aceptación en la juventud de clase acomodada, los sectores más radicales se mostraron reticentes a sus temáticas que más que aludir a un contenido social, estaban ligadas al romance y a disfrutar de la vida.

“Esta corriente musical no estuvo exenta de ácidas críticas. El hecho de cantar ritmos extranjeros, muchas veces en inglés e incluso bajo nombres artísticos anglosajones, implicó que la Nueva Ola muchas veces fuera identificada como un movimiento extranjerizante, que no representaba la tradición nacional y que, por lo mismo, iba en desmedro de la real música chilena (Memoria chilena, 1958-1970, 602/w3-article-3529)

Así mismo, la cantante Aracelli Muñoz Escudero señala que “El hecho de que Camilo estuviese inscrito en la revista Billboard era muy importante: lo mantenía al día de las corrientes musicales y le permitió transformar éxitos americanos en éxitos chilenos”. Sin duda, la capacidad de observación de su entorno, define el carácter vanguardista del productor.

“A fines de la década de los cincuenta, Camilo Fernández observaba con curiosidad como el fenómeno del rock and roll se introducía en nuestro país. Se fijaba en los adolescentes que enloquecían con los frenéticos movimientos de las caderas de Elvis y con la estridencia del rock al compás del reloj de Bill Haley y sus cometas en la película *Semilla de maldad*. ¿Será muy disparatado, entonces, copiar ese modelo que exportaba Estados Unidos con tanto éxito y ajustarlo a la realidad nacional? ¿Con jóvenes chilenos cantando a la manera de sus ídolos extranjeros? ¿Para un público de su misma edad gritando por ellos, y lo más importante, comprando sus discos?” (Planet,G. 2007.pag. 19)

Queda en evidencia el hecho que Camilo Fernández tenía en mente lograr algo nuevo en Chile, algo nunca antes hecho, captar la atención de los jóvenes y lograr íconos para esta juventud, la juventud de clase media alta fue la que principalmente escuchó esta corriente musical, pues tenían el poder adquisitivo para costear sus gustos.

“Yo quería hacer música joven, explica el autor intelectual de la nueva ola, Camilo Fernández. La recepción del single de Peter Rock fue muy buena porque era totalmente novedoso. Era la primera vez en la historia de Chile que la gente joven lograba una posición importante, primera vez que eran protagonistas y que ganaban más que sus padres” (Planet,G. 2007 pág. 19)

En conclusión, Camilo Fernández en su que hacer construyó una red de comunicaciones que aseguraba una audiencia joven, ávida de música, íconos populares y con poder adquisitivo. Por otra parte, en calidad de productor, él se codeó con importantes exponentes de la música popular en Chile de los años 60 y principios del 70.

Camilo Fernández, en base a su estrategia, construyó la Nueva Ola en Chile como una réplica del rock and roll estadounidense para los chilenos, así se convirtió en un Productor posicionado en la escena musical y con opinión en los medios.



Imagen 2 Arriba de izq. a der., Peter Rock, Pat Henry, Danny Chilean, abajo los que triunfaron con sus nombres: José Alfredo Fuentes, Cecilia y el culpable del movimiento, Camilo Fernández

## 2.2 Nueva Canción Chilena

Movimiento músico-social chileno que se desarrolló formalmente durante la década de 1960 hasta la primera mitad de la siguiente, el cual estuvo fuertemente arraigado en el momento político que va desde el gobierno de Eduardo Frei Montalva hasta Salvador Allende.

Tal como lo menciona el autor Gonzalo Planet en "*Se oyen los pasos*", Camilo Fernández jugó un rol importante en el desarrollo de esta Nueva Canción Chilena, pues fue quien hizo una inversión en esta nueva corriente cuando la popularidad de la Nueva Ola comenzaba a declinar. Camilo Fernández debió idear una nueva estrategia, esta vez se trataba de retomar clásicos del folclore nacional de la zona central y organizar cuartetos con jóvenes de muy buena presencia, esto originó audaces reformas estéticas, ejemplo de esto son los complejos arreglos vocales y una imagen despojada de los trajes de huasos.



Imagen 3. Dos visiones distintas del folclore chileno: Los cuatro cuartos en el programa radial de Camilo Fernández, el show efervescente de yasta (1966) y Rolando Alarcón en el escenario de la peña de los Parra (1965), epicentro de la Nueva canción chilena.

Paralelamente en este momento sucede parte del siguiente relato:

"Pero en ese mismo momento comenzaban las dificultades. Desde luego, ni soñar con una adecuada difusión de sus composiciones. Todo lo contrario. Muchas emisoras excluían de su programación a determinados intérpretes. Los sellos disqueros tampoco alentaban a los creadores de la Nueva Canción. Ángel Parra cuenta que, cuando volvió de Europa, en 1964, nadie se interesó por sus canciones, y si no es por Camilo Fernández y su sello Arena, todavía estaría esperando para grabar un disco...

En el medio radial, se llegó al extremo de presionar para que algunos pocos programas que daban cabida a la Nueva Canción Chilena quedaran huérfanos de auspicio.

Los comentaristas de discos preferían los temas foráneos o aquellos que no rozaban la epidermis del orden establecido. Y las revistas juveniles de la época evitaban cuidadosamente dar cabida a los autores o cantantes que cultivaban la Nueva Canción. Sesudos analistas repetían con majadera insistencia sus tesis de la pobreza del folclore chileno. Ese factor no permitía, a su juicio, que un género musical criollo pudiera prosperar y alcanzar una dimensión artística imperecedera. En esas condiciones, la Nueva Canción Chilena debió buscar otros derroteros de difusión, ajenos al circuito comercial tradicional. Esta búsqueda fue espontánea y se centró preferentemente en las peñas. Ángel e Isabel Parra regresaron de su larga estadía en Europa y encontraron puertas cerradas." (Barraza F, 1972, pág. 1)

En este punto Arena juega un rol fundamental, ya que en un principio, este género no tenía mucha aceptación en los medios y fue en esta intermediación donde vio su origen. En un principio, no era una música rentable, sin embargo, Camilo Fernández hizo una apuesta por ellos y acertó. Gran parte de los intérpretes de la Nueva Canción Chilena forman parte del catálogo del Sello Arena en el inicio de sus carreras, con exponentes tales como Víctor Jara y Violeta Parra.

En esta búsqueda sonora, Camilo Fernández permitió a cualquier persona tener la posibilidad de grabar, según Ivonne Fuentes, secretaria personal de Camilo, “él escuchaba a los que acudían a él a mostrar sus temas y si él consideraba que eran buenos, grababa con ese cantante o conjunto”. Esto origina que el catálogo sea muy amplio en cuanto a estilos musicales, sin importar si era en inglés, español o cualquier otro idioma, si vendía y era innovador se grababa, su actitud la podríamos llamar un eclecticismo estratégico. Es en este momento cuando Camilo Fernández encuentra la Peña de los Parra.

“Al mismo tiempo (1966), surgía una tradición folclórica distinta con artistas que también grababan para Fernández, Como Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, y Víctor Jara. Ellos no pretendían solamente evocar los paisajes campestres, sino recuperar el valor de la música y en especial los contenidos campesinos” (Planet, G. 2007. pág. 22)

En este momento podemos destacar cómo la música, y en este caso la Nueva Canción Chilena, con exponentes como los Hermanos Parra ha buscado la forma de subsistir y llegar a la gente más allá de los medios tradicionales, tales como las peñas, lugar donde Fernández los conoció, para luego trabajar y plasmar discos físicos.

## 2.3 Beat rock

Éste fue un género nacido en el Reino Unido a principios de los años 1960. Una parte de este estilo se denominó como Merseybeat, en referencia a los grupos surgidos en la región de Merseyside a la que pertenece Liverpool, la ciudad que vio nacer a The Beatles y a otros grupos del género. Lo curioso es que en Chile pasaban cosas que hacían referencia a este estilo, con la entrada de la *beatlemania* a nuestro país, no sólo la moda se vio influenciada, sino que también las nuevas vanguardias artísticas vendrían acompañadas de una nueva actitud frente al mundo.

El Beatrock fue el estilo que menos se trabajó en Arena, ya que dentro de la escena era el estilo menos común, puede ser que no fuera tan comercial, o que costaba mucho obtener instrumentos eléctricos en aquella época o también podemos inferir que, por la posición global de Chile, las corrientes llegan con cierto desfase a nuestro país.

“Cabe mencionar que la Nueva Ola era lo que mas vendía en el momento y sus referencias eran la balada y el twist, en cambio el beatrock nace en la locura del rock and roll y la influencia de los Everly Brothers o Rockabilly como se dice en la actualidad, “Por el contrario, la nueva Ola estaba influenciada por el movimiento de los Pretty Faces, una tendencia que apuntaba a domesticar esa cosa salvaje que era el rock and roll” (Escarate, 1999, pág. 41)

Los Mac’s fueron una banda oriunda de Playa ancha, ellos atribuyen el titulo de ser una de las primeras bandas de rock en Chile, desde mediados de los ‘50 que los hermanos Mac-Iver, rondaban la escena buscando nuevos sonidos.

“Nos sacamos la mugre tratando de impulsar el rock, en un medio que era absolutamente hostil: nadie quería escuchar hablar de rock and roll. Voy a decir otra cosa: nosotros fuimos los que empezamos a tocar sin uniforme; antes todos los grupos salían a actuar con smoking. Luis Dimas y sus Twisters, Pat Henry y sus Diablos Azules, todos muy elegantes, con chaquetas brillantes de lentejuelas y cosas así.” (Escarate, 1999, pág. 49)

Los Mac’s fueron una banda oriunda de Playa Ancha, ellos se atribuyen el titulo de ser una de las primeras bandas de rock en Chile, desde mediados de los ‘50 que los hermanos Mac-Iver, rondaban la escena buscando nuevos sonidos.

“David Enrique Mac-Iver Quiñones nació en Viña del mar durante la Segunda guerra mundial, y por su condición de líder de los Mac’s, es uno de los pioneros indiscutidos del rock local. Su larga duración “22 a Go-Go”, aparecido en noviembre de 1966, es señalado como una pieza fundamental de una revolución musical que alcanza hasta el presente.” (Escarate, 1999, pág. 41)

Go Go 22 fue un disco que le dio la oportunidad a los Mac’s de grabar, con la condición de que fueran sólo *covers* de temas extranjeros exitosos, era esto o no grabar. Si bien los Mac’s no tuvieron relación con Camilo Fernández es importante hablar de ellos, ya que son un pilar al momento de hablar de Beat Rock.

Aguaturbia es la única banda rockera que tiene el Sello Arena, que si bien tenían temas propios ellos supieron aprovechar el *cover* como una buena estrategia comercial, hecho que les permitió desarrollar una interesante propuesta de temas propios y reversiones de otros con una voz femenina que llamaron la atención desde el primer momento, en los colegios que, para mucho, fue la primera instancia para escucharlos. Sin embargo, Camilo Fernández era un hombre con experiencia y aunque a él le gustase el Beat Rock, no pronosticaba un éxito en ventas, ese fue el momento en que Carlos Corales (guitarrista de Aguaturbia) propone a Fernández que la banda aparezca desnuda en la portada para así llamar la atención de los medios. Precisamente, fue de este modo que Aguaturbia logró entrar a la Industria.

## Capítulo 3: Los sellos discográficos y el rol del sello Arena: Camilo Fernández y su posición en las comunicaciones.

### 3.1: Camilo Fernández en las comunicaciones

Camilo Jorge Fernández Leiva, productor discográfico responsable del desarrollo de la industria de la música chilena de la segunda mitad del siglo XX, nace en Valdivia en 1930 y fallece el 24 de enero de 2011 a los 80 años de edad.

Según lo investigado, resulta evidente que Camilo Fernández tenía muchas aptitudes para las comunicaciones, basándonos en que escribía desde 1954 en la revista "Ecrán" con tan solo 24 años, a la vez que analizaba la Música como comentarista en la sección de Radio Agricultura, y más tarde, trabajaría simultáneamente en los sellos Goluboff y RCA Víctor, como productor.

"Radio Agricultura, por ejemplo, tenía todos los días un programa de discos destacado: el lunes, Agustín Fernández presentaba música del recuerdo; el martes, Carlos Alfonso Hidalgo adelantaba los éxitos de la música estadounidense; el miércoles, Carlos Santa Cruz hacía escuchar éxitos de la música latinoamericana; el jueves, Julio Gutiérrez daba a conocer los éxitos actuales de la música norteamericana; el viernes, Ricardo García presentaba los éxitos europeos; y el sábado, Camilo Fernández brindaba los últimos éxitos de Estados Unidos". (Memoria Chilena, 1958- 1970, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96429.html>)

Sus inicios fueron en la radio, destacándose por adelantarse a los éxitos y aquellos singles con potencial de convertirse en hits, será la condición en que se encuentra nuestro personaje a través de los años, la que le otorgaría una posición estratégica ya que de forma simultánea tendría su propia licencia disquera, inicialmente llamada: Demon.

"(...) Apenas llegó a Santiago a estudiar Odontología, el provinciano entendió que en la gran ciudad estaba todo por hacer. Con un olfato musical vivaz y resolutivo, se planteó metas. La primera y, fundamental, fue estar suscrito a la revista Billboard. Esa era la Biblia sonora del momento. Su pasaporte para poner en marcha su plan maestro: tomar los éxitos que enloquecían a la juventud estadounidense y trasplantarlos en español al paladar local". (Felipe Rodríguez, 2011, Pag.1)

Camilo Fernández influencia movimientos artísticos tales como la "Nueva Ola" y la "Nueva Canción Chilena", y es creador del programa televisivo "Música libre".

Ser productor de RCA, le permitía usar las dependencias a su antojo y también tener la capacidad de escuchar todo tipo de música. Sin ir más lejos, como productor, Camilo Fernández permitió la audición de muchos músicos que, mirados financieramente, podrían ser un fracaso en ventas.

Años después, Fernández sería director de las radios Chilena y Portales. Posteriormente, usando su buen olfato comercial, en el año 1962, funda la

disquera Demon, responsable del lanzamiento del primer LP de "Los Ramblers" y su famoso sencillo "El rock del mundial", que tuvo como contexto la Copa Mundial de Fútbol realizada en Chile durante ese año.

"Es el disco más vendido de la historia de Chile hasta la fecha, dice el productor. Debe haber superado las 600 mil copias vendidas" (Planet, 2007 pág. 21)

Gracias a su influencia en las comunicaciones, él podría llegar a escoger qué música sonaba en sus distintos programas, así él brindaría a los artistas medios de difusión, y además un estudio donde grabar la música, grabación que se llevaría a cabo no en Arena, como se piensa al inicio de esta investigación, sino en las instalaciones de la competencia: RCA.

Camilo Fernández arrendaba el estudio con las siguientes finalidades: primero, lograr un *master* de calidad internacional, ya que para nadie en Chile era fácil grabar, debido a la falta de equipos de grabación profesional, por eso Arena externalizaba esos servicios. Y segundo, si el hecho de tener un *rider* técnico era algo limitado, el fabricar discos era otro mundo en cuanto a los costos, por lo que un punto importante era contar con un capital para poder fabricar esos discos de forma masiva para destinarlos a las radios y al consumidor a nivel nacional.

"Para comprender esto tenemos que entender en primer lugar quién es quién en esta (cultura de la circulación, en esta distribución de los productos culturales, y aquí entramos nosotros al problema del imperio creado por los grandes empresarios, por los grandes monopolios internacionales que están detrás de la industria fonográfica. Son ellos quienes determinan que «esto es latinoamericano» o «esto no es latinoamericano», o más precisamente, esto es chileno o esto no es chileno, y lo que es peor, lo que es gravísimo, proponen por último - aunque ello no corresponda a la realidad- qué debe llamarse bueno y qué debe llamarse malo, o sea, imponen también una escala de valores. Una escala de valores distorsionada, falsa, porque es bueno lo que tiene éxito y para ellos éxito no es calidad, sino es negocio, es porcentaje de ganancias; o sea, tiene éxito aquello que es barato de producir, se produce rápido y se vende bien, se vende mucho y se vende caro. Bueno, con estos parámetros entramos en un mundo absolutamente desfigurado, en el cual tenemos que concebir un método que nos permita encontrar algún tipo de objetividad en el desarrollo de lo chileno, que es deformado por el disco, por la radio, por la televisión, por todos los factores que he mencionado.( Becerra, 30 mayo 2003. N°2)

A través de lo anteriormente citado, obtenemos una perspectiva sobre lo que la industria promueve como exitoso. En tanto, la producción musical de Camilo Fernández presenta un abanico amplio de tendencias musicales que se convierten en éxitos gracias a su propia forma de promoverlos.

Camilo Fernández, con su sello independiente, contaba con todos los requerimientos para ser un productor exitoso, puede ser esta la razón por la cual los músicos acudían a él, ya que tenía cierta autonomía para decidir, abarcaba una audiencia diversa, manejaba estrategias de marketing y tenía presencia en los medios. Es, precisamente, su búsqueda de nuevos sonidos la que abre un lugar para las nuevas corrientes musicales de la década del '60, las cuales en un principio no tenían mucho espacio en los medios transnacionales (RCA y Odeón) del país.

A mediados de 1960, su trabajo con Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas y Ginette Acevedo, entre otros, renueva la canción de raíz y la tonada conocida como Neofolklore e ingresa a la escena de la "Nueva Canción Chilena" a través de un contrato con Isabel y Ángel Parra. Además, conoce a Rolando Alarcón, Patricio Manns y a Víctor Jara, a quienes ficha en su disquera. A principios de la década de los '70, el sello, ya con el nombre de "Arena", publica discos de Buddy Richard, Los Bric-A-Brac, Clan 91 y el grupo rock Aguaturbia.

"Con los bolsillos llenos y llevando a las noveles figuras por giras por Chile, el productor se anticipó a otro negocio: la música de raíz. A mediados de los '60, comenzó a ser un habitué en la famosa y concurrida Peña de los Parra de calle Carmen. Sin querer, estaba rodeado de todos los que, en unos años, crearían uno de los movimientos autóctonos más trascendentes de la historia musical del país: Patricio Manns, Víctor Jara, Angel e Isabel Parra y Violeta Parra" (Felipe Rodríguez, 2011, Pag.1)

Es claro que al estar al tanto de las vanguardias circundantes, el productor del sello Arena, Camilo Fernández se distingue del resto de la competencia.

"El juego resultó mejor de lo previsto y Camilo Fernández se transformó en un personaje todopoderoso de la música nacional. Fue director de radios Portales y Chilena, pero donde más se sintió cómodo fue en su rol de descubridor de nuevas figuras: Peter Rock, Luis Dimas, Los Ramblers, Buddy Richard, entre otros. Todos, sin excepción, pasaron por este hombre orqueta" (Felipe Rodríguez, 2011, Pag.37)

En conclusión Camilo Fernández fue un productor que recluto distintos estilos musicales con el objetivo de tener una audiencia que lo siguiera, en base a esto logro que mucha música lograra manifestarse en formato físico y no se perdiera con el tiempo



Imagen 4: Ejemplo de que Demon y Arena fueron una sola licencia.

### 3.2 *El Sello Demon se transforma en Sello Arena*

Sello "Arena", nace con el nombre de "Demon" en el año 1962, bajo una mirada bastante diferente de lo que llegó a ser posteriormente. Demon debió cambiar su nombre cuando el productor se enteró que en Japón existía un sello discográfico llamado Denon. Sin embargo, "Arena", quedará inscrito como uno de los sellos más sobresalientes que ha tenido el negocio de la música en Chile.

"Cada disco que yo producía rara vez no superaba las cien mil copias. La fórmula funcionaba con eficiencia, y el extraordinario fenómeno de ventas que surgió con la Nueva Ola se explica por varias razones. Además de captar a un nuevo público consumidor, el nacimiento del movimiento coincidió con la aparición de un cómodo formato de edición: el pequeño disco single de 45 revoluciones, con un tema a cada lado y más barato, a diferencia del disco de acetato de 78 revoluciones, muy fácil de quebrar y de una deficiente calidad de sonido. Tampoco existía ningún tipo de piratería por el complejo proceso de fabricación de los vinilos. Entonces, se vendía mucho. Además, el single era de vital importancia porque esa era la canción que debían tocar los disc-jockeys en las radios y no otra" (Planet, 2007 pág. 21)

Fernández durante años fue clave en determinar qué escucharía el público masivo y qué artistas podrían alcanzar el éxito.

"Nací con la facilidad de identificar a buenos artistas y cantantes, escucho música desde los 4 años, tenía así como la facilidad genética o psicológica para darme cuenta - diría más tarde Fernández sobre el secreto de su éxito y la preocupación por lo que él llamaba el «ángel» de sus contratados -Uno no puede pedir una capacidad técnica extraordinaria, sino que lo importante en la música popular es la comunicación, y si eso se cumple, se está al otro lado" (García, 2006, pág. 1)

Fue muy importante para los músicos de los años '60 en Chile contar con las transnacionales que operaban en esos días, tales como Odeón, RCA y Philips. Aun así, existían producciones musicales que no llamaban la atención y es en ese momento cuando los sellos independientes comenzaron a tomar importancia, como se comenta anteriormente, se destacan sello Caracol de Antonio Contreras y Sello Arena de Camilo Fernández, este último se transformará en un espacio de desarrollo de propuestas artísticas encauzadas por el buen oído comercial del director Camilo Fernández, que quizá no se hubieran materializado por otra vía.

Al sello Arena se le deben títulos imprescindibles del cancionero nacional como "Arriba en la cordillera" de Patricio Manns, "El rock del mundial" de Los Ramblers, los álbumes debut de Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Kissing Spell y Aguaturbia, entre muchos otros. Es un amplio espectro de géneros que vio la luz.

Las dependencias de la oficina de Arena se encontraban en el centro de Santiago en la manzana de Calle Huérfanos, Agustinas, San Martín y Hermanos Amunátegui en un piso octavo, que simplemente contaba con la participación de 2 personas: el Director- Camilo Fernández, una primera secretaria - Silvia Olivares que participó en la fase inicial y luego toma su lugar Ivonne Fuentes, quien trabajó hasta el término del sello. En dicha oficina, se agentaban las grabaciones y se hacían los tratos con los intérpretes, para luego grabar en RCA.



Imagen 5. De izquierda a derecha Silvia Olivares primera secretaria de Arena e Ivonne Fuentes segunda secretaria de Arena, junto a Buddy Richard, Luego una muestra de fotos del productor Camilo Fernández Leiva, desde su juventud, madurez y luego de muchos años con Buddy Richard. Finalmente en sus últimos años disfrutando de la Música.

### 3.3 Revista Billboard y su relación con la Nueva Ola

Fundada en 1894, originalmente informaba sobre espectáculos: eventos circenses, celebraciones de carnaval, ferias, festivales y parques de atracciones, pero la temática musical fue ampliándose hasta tal punto que, en los años cincuenta, los demás temas fueron separados y publicados en una revista independiente.

Podríamos decir que la revista Billboard ha sido testigo de hechos históricos en lo que conlleva a música de masas y de consumo. Billboard ha albergado a músicos de la talla de Elvis Presley, The Beatles y la lista continua pasando por grandes iconos del siglo XX. El equipo de la revista llevó la música de consumo a otro nivel con una simple pero genial idea, una idea que no requería de ninguna tecnología, la invención del ranking musical.

El 4 de enero de 1936, Billboard publicó el primer ranking musical y el 20 de julio de 1940 publicó su primer listado de popularidad musical («Music Popularity Chart» en inglés). Desde 1958 ha sido publicada la lista «Hot 100», combinando ventas de sencillos y su rotación en las radioemisoras. Billboard publica más de 100 listas cada semana, siendo las más populares el Hot 100 (para canciones), Billboard 200 (para álbumes) y Social 50 (para artistas).

Esta revista ha visto más que músicos y bandas históricas de la música popular del siglo XX, si no que ha visto a lo largo de estos años, como la música ha ido reinventándose y renovándose con nuevas tendencias y vanguardias hasta el día de hoy.

Estar inscrito a la revista Billboard, lo mantenía informado de todo lo que pasaba en Estados Unidos y Europa, tal como lo señalan anteriormente la cantante <sup>2</sup> Aracely Muños Escudero y la secretaria del Sello Arena, Ivonne Fuentes, esta visión global facilitó enormemente su labor como productor.

“La segunda mitad del siglo XX trae consigo las radios a transistores, el disco, la cinta magnética, la radio y la televisión. Eso quiere decir que nuestra cultura, y yo me atrevo a decir que en toda la historia, la cultura chilena no puede ser considerada como el fruto de un desarrollo más o menos aislado o local. Nuestra cultura es una cultura de circulación, es una cultura donde entran y salen elementos que vienen de todos lados, también elementos nuestros.” (Becerra, 1978, N°2)

---

<sup>2</sup> El hecho de que Camilo estuviese inscrito en la revista Billboard era muy importante: lo mantenía al día de las corrientes musicales y le permitió transformar éxitos americanos en éxitos chilenos.

En lo que respecta a Música Libre, el Billboard era esencial para la elección que Camilo hacía de los temas que bailaríamos o que doblaríamos.

Debe ser cierto eso del buen olfato musical de Camilo Fernández ya que en esos años sin más tecnología que un teléfono, una oficina y buenos contactos, el productor llevó a cabo su apuesta en el negocio musical. Con ayuda de la revista semanal y acceso a los más destacados escenarios locales Camilo Fernández ideó su estrategia comercial

### **3.4 La peña de los Parra y su influencia en la Nueva Canción.**

Los Parra regresaron a Chile en los años previos a la campaña de 1964. Se instalaron en la casa que el pintor y cantor Juan Capra mantenía en el número 340 de la calle Carmen, en el centro del viejo Santiago. Fue allí que nació la primera Peña de Chile y la más importante, que se convirtiera en centro del movimiento de la Nueva Canción durante varios años.

Cuando la Nueva Ola decayó, debido a las nuevas vanguardias que entraban en nuestro país, sobre todo el gran consumo de música extranjera por parte de los chilenos de aquella época, y una tendencia al consumo de productos nacionales

A mediados de 1970.... El Porcentaje de grabaciones de chilenos es de un 25%, respecto al material importado, (Gonzalez,JP, Ohlsen O, Rolle C, 2009 pág. 114).

Camilo Fernández necesitó de un nuevo referente para poder mantener la cantidad de público en sus programas, fue cuando él encontró este nuevo referente en el folclore clásico nacional, retomándolos para hacer una versión nueva.

Curioso que, simultáneamente, los hermanos Parra hacen la primera peña del país, así logran llevar toda la escena del folclore a un escenario y esta debe ser la razón por la cual Sello Arena tiene tantos títulos de este género en su catálogo. Camilo debió haber previsto que este nuevo escenario era un referente con ideas frescas y obviamente nuevos intérpretes los cuales podrían convertirse en futuros éxitos.

Al estar en contacto con RCA, Camilo Fernández tenía todas las posibilidades de hacer música en sus manos, aun así, era un riesgo ya que a un lado de la creciente industria nacional, la población chilena consumía una gran cantidad de música extranjera.

Camilo Fernández señala en Historia social de la música popular en Chile 1950-1970 "Queremos que los artistas nacionales graben porque somos chilenos, no porque nos dejen ganancias". Teniendo esto en consideración, la Peña de los Parra se transformó en un escenario para poder proyectar la música hacia algo más rentable. De la mano de Fernández estaban todos los contactos y más que eso, estaba el sello RCA, que contaba con su propia orquesta, lo cual facilitaba aun más la concreción de un disco.

Conjunto a la labor de Fernández, en respuesta a las limitantes que existían para los intérpretes de este nuevo movimiento, nace Dicap (Discoteca del Cantar Popular), creada en 1968, su actividad se extiende sólo hasta 1973.

Juan Carvajal quien fuera el director musical del sello Dicap, pretendió centralizar la promoción de la nueva canción chilena, de modo que intérpretes

como Víctor Jara o Ángel Parra, sólo pudieran difundir su música a través de recitales y giras. Es decir, la difusión de las producciones Dicap dependía de las presentaciones en vivo de sus músicos y del desarrollo de un mecanismo de distribución sin intermediarios, a través de sindicatos, organizaciones de base y estudiantiles.

Aun así, Dicap grabaría no solo con intérpretes de la Nueva Canción, un ejemplo son Los Blops, la música de salón en versión de Margot Loyola, o los arreglos para cuarteto de cuerdas de Gastón Soubllette, entre otros



Imagen 6. De arriba hacia abajo, Logo sello Dicap y ejemplo de etiqueta Dicap inserta en vinilo.

## Conclusiones

A inicios de los años sesenta, Fernández concentraba labores privilegiadas y de innegable influencia en el mercado local: director musical de radio Portales, productor de RCA, propietario de Demon y columnista de la revista "Ecrán", encargado de hacer el ranking de música extranjera, principalmente estadounidense en Radio Agricultura, creador de la Frase "Tómelo con Andina", autor intelectual de revistas y programas juveniles como "Ritmo" y "Música libre", desde muy temprana edad.

Es posible decir que Camilo Fernández fue un buen "inversionista musical" en el inicio y apogeo de la música de consumo, él estuvo en el lugar indicado, ya que el mercado musical no había sido explotado a tal magnitud en Chile, refiriéndonos a la producción masiva de discos para abastecer la población nacional.

Podemos concluir que su labor fue traer vanguardias extranjeras para la juventud de la época, con ayuda de las nuevas tecnologías logró alimentar un nuevo público joven que iba en aumento, ávidos de iconos e ídolos a quien seguir. En cierta forma, él moldeó un estereotipo de moda a seguir en los años sesenta dentro de la juventud, cosa que antes no se había hecho en nuestro país.

El formato de disco será el siguiente escalón, ya que hasta ese entonces, los recitales y conciertos eran la única forma de llegar a público nuevo, en tanto el formato de single y el Lp, permitieron llevar la música a nuevas fronteras. El formato de single 45 Rpm con una canción por cara tenía lo suficiente para transmitir el mensaje, siendo más compacto y barato, variedad para un público juvenil que prefería un tocadiscos portable. Por otra parte, el Lp llegaba a los equipos domésticos fijos, siendo la tendencia del consumidor de mayor edad.

Ambos fenómenos generan un negocio rentable para el área Artística y de Producción. Camilo Fernández, consideraba una reunión previa con el artista para planear el trabajo en el estudio y de qué manera se haría la grabación. Es más, en el caso de necesitar un músico específico, RCA contaba con su propia orquesta, según afirma Juan Pablo González en Historia Social de la Música en Chile 1950-1970.

La falta de tecnología en Chile de 1960, ocasionaba que una persona no pudiese reproducir copias de forma casera. Sin gran competencia, las empresas disqueras pudieron bajar los precios debido a la gran demanda, lo cual da como resultado un ostentoso mercado musical con oportunidad de generar empleo y espacio a nuevo artistas nacionales. Camilo Fernández fue una persona que

invirtió en la escena local ya que veía que era la única manera de lograr un buen *máster*, para que esta nueva música no se esfumara o quedara perdida en el tiempo, siendo en ocasiones muy rentable y, en otras, no tanto.

La oportunidad de tener acceso a las instalaciones de RCA, en el caso de Camilo Fernández, significó que músicos chilenos tuviesen la oportunidad de optar a concretar su música en un disco físico, vendible en la disquería más cercana.

Camilo Fernández Leiva, fue el gestor de la Nueva Ola utilizando la revista *Billboard* como referente y creó un modelo diseñado para la juventud chilena que comenzó a tener opinión y poder adquisitivo, construyó un gusto en su público objetivo.

Con su posición en los medios, en sus éxitos y en sus polémicas, Camilo Fernández aparece como un nombre ineludible si se analiza a la música chilena desde una perspectiva comercial. Su filosofía quedó sintetizada en una entrevista de 1996 para revista *La Nota*: «El negocio de la música popular está basado en que los productores le den a la gente lo que la gente quiere. Y la gente querrá lo que las políticas culturales quieran. Y esto vale para todos los medios de comunicación». (García, 2006, pág. 1)

La modernidad se caracteriza por la circulación de población, el intercambio cultural con otros países, la llegada de la tecnología que difunde las vanguardias, influencia a los creadores y da origen a nuevas tendencias, favoreciendo la comercialización de los productos de Arte, creando así un circuito llamado Industria Cultural. Podríamos decir que en 1960, Chile comenzó a vivir ese proceso de modernidad, significando el auge de las creaciones musicales de manufactura nacional.

Podemos concluir que la experiencia de la Industria Musical en Chile, con la consolidación de las disqueras transnacionales e independientes, con el fortalecimiento de la figura del productor musical, al contar con exponentes tan notables como nuestro sujeto de estudio Camilo Fernández y su sello *Arena*, asienta sus raíces en nuestro país, y va en ascenso hasta los años '90, donde otros fenómenos tecnológicos, tales como el cassette, el CD y el Internet han permitido a la gente acceder de manera gratuita a los contenidos musicales, lo que nos hace pensar que la Industria Cultural ha tenido que mutar dependiendo de las exigencias y oportunidades que le da el medio, observando que el mercado musical se sustenta en la venta de entrada a recitales, principalmente los festivales de música como *Primavera Fauna* y *Lollapalooza*, el mercado del disco se ve restringido a la compra de vinilos y uno que otro formato por parte de unos pocos coleccionistas, melómanos, o cualquier persona que se interese ya sea por moda o gusto.

Según lo investigado, se descubre que el Sello Independiente Arena sólo contaba con una oficina, un productor y una secretaria, pero no contaba con estudio de grabación propio, si no que arrendaba las instalaciones de RCA. Esto, junto al hecho de que Camilo Fernández no ocupase un criterio especial para la curatoría de sus artistas, nos sorprende y nos permite concluir que en esos tiempos no se necesitaba ser dueño de un estudio, sino estar bien vinculado con los medios y tener una mentalidad comercial que se adquiere observando el gusto del público, adelantándose a la vanguardias al vincularse con fuentes de difusión artística extranjeras, generando una estética de consumo atractiva para el público y generando nuevas necesidades en las personas, que en ese tiempo comenzaron a tener acceso a la información a través de lo que los productores y líneas editoriales designaban.

En este estudio, nos encontramos con ciertas dificultades al momento de acceder a nuestras personas de interés para ser entrevistadas, quienes de primera fuente podrían darnos información valiosa de la experiencia con el Sello Arena y Camilo Fernández. Dentro de las ausencias de esta investigación estuvieron el poder determinar la dirección exacta de la oficina del sello, pudiendo sólo llegar a la manzana donde se encontraba ubicado, en el centro de la ciudad de Santiago de Chile en la Cuadra de Huérfanos y Agustinas. Cuando el productor fue nombrado gerente de RCA, su centro de operaciones se encontraba en la misma oficina en un octavo piso.

Por otra parte, si bien se reveló que tanto la Nueva Ola como la Nueva canción chilena fueron vanguardias que vieron la luz gracias a estas inmediaciones, no se logró determinar la totalidad de los artistas que grabaron en el sello Demon y Arena, lo cual abre un espacio para futuras investigaciones.

# Anexos

1. Señale cuál es la importancia del Sello Arena para los músicos de los años 60'.

Fue muy importante, porque creo la Nueva Ola chilena y se atrevió a grabar con cantantes, que no muchos sellos harían, creó el neo-folklore, su primer disco fue El Mundial del 62 con The Ramblers.

2. ¿Cuál es la razón por la cual los músicos de la época acudían a grabar en las inmediaciones del Sello Arena?

Por las razones anteriormente dadas. Camilo escuchaba a los que acudían a él a mostrar sus temas y si él consideraba que eran buenos, grababa con ese cantante o conjunto.

3. ¿Cómo era la orgánica administrativa del Sello Arena? ¿Existían departamentos, secretarías, sonidistas, etc.?

Por increíble que parezca, cuando yo llegue a trabajar al sello, por sugerencia de Camilo, sólo había una secretaria y luego yo, después esta secretaria se retiró y quedamos solo yo y Camilo, que hacía mil cosas más aparte de su sello.

4. ¿Cuáles eran las Bandas y artistas en general que formaron parte del catálogo de Arena?

Uffff, eran tantos que no los recuerdo todos... en folklore , los Cuatro Cuartos, Las Brujas , Patricio Manns, Víctor Jara , Los de Santiago , Illapu, Angel e Isabel Parra, etc. Clan 91 , Los Bric a Brac, Los Rockets, The Ramblers, Los Harmonic , Agua Turbia, etc. Luz Eliana, Miriam Luz, Carlos González, Juan Carlos, Peter Rock, Buddy Richard, Fresia Soto, Antonio Zabaleta , Arturo Millán, Osvaldo Díaz , Sergio Inostroza, etc.

5. ¿Existía algún perfil de artista que el Sello Arena consideraba? ¿Había que tener algún estilo en particular?

En verdad, no... si era buen cantante y había un buen tema o un buen conjunto, no había ningún perfil especial para entrar al sello.

6. ¿Cuál era el rider técnico con que contaba el Sello Arena?

El sello Arena no tenía estudios propios, arrendaba los estudios de grabación a RCA.

7. Explique si el hecho que Camilo Fernández estuviera inscrito en la revista Billboard lo mantenía en la vanguardia.

Absolutamente, eso lo mantenía al día en todo lo que triunfaba afuera y se hicieron algunos covers de los éxitos más importantes.

8. Explique la diferencia tecnológica entre el Sello Arena y los otros Sellos de la época.

No la había, pues solo habían dos estudios de grabación en esa época: RCA y ODEON....y ahí grababan los sellos que arrendaban los estudios para ellos.

9. ¿Cuál es la importancia del Sello Arena como medio de difusión masiva en el Chile de los años 60'?

Porque fue el único sello que grabó sólo con artistas nacionales, descubriendo a la mayoría de ellos... y dándole importancia al Neo-Folklor, algo que nadie se atrevió a hacer.

10. A su juicio ¿Qué distinguía a Camilo Fernández de otros productores de la época? (Nómbrelos)

Camilo poseía un muy buen ojo, cuando conocía los acordes de una canción, inmediatamente sabía que iba a "pegar" o era "oreja" como él decía, tenía una gran intuición musical...que era muy reconocida, por ello siempre acudían a él, cantantes o conjuntos de otros sellos a pedir su opinión, antes de que saliera su disco a promoción, les era muy importante saber que decía él. Con respecto a los otros productores, mucho no los recuerdo, solos Antonio Contreras, dueño del sello Caracol. A Paul San. Martín del sello Phillips...y no recuerdo más. Púes no habían muchos sellos grabadores en Chile y la RCA cambiaba muy seguido a sus directores artísticos

Gonzalo Planet Sepúlveda, Periodista, Escritor y Bajista en la Banda Chilena Matorral.

1. Señale cuál es la importancia del Sello Arena para los músicos de los años 60'.

Primero que todo, aclaro que no tuve participación directa en el sello Arena (inicialmente llamado Demon), y mis conocimientos al respecto se vinculan con revisión de prensa y literatura especializada, y particularmente testimonios directos que recogí tanto de artistas que participaron en sello, como del productor discográfico y fundador Camilo Fernández.

Creo que fue muy importante para los músicos de los años '60 en Chile contar con el sello Arena, no sólo como una alternativa discográfica más allá de las transnacionales que operaban en esos días, como Odeón, RCA y Philips, sino como un espacio de desarrollo de propuestas artísticas encauzadas por el buen oído comercial del director Camilo Fernández, que quizá no se hubieran materializado por otra vía. Al sello Arena se le deben títulos imprescindibles del cancionero nacional como "Arriba en la cordillera" de Patricio Manns, "El rock del mundial" de Los Ramblers, los álbumes debut de Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Kissing Spell y Aguaturbia, entre muchos otros. Es un amplio espectro de géneros que vio la luz gracias al impulso de esta discográfica.

2 ¿Cuál es la razón por la cual los músicos de la época acudían a grabar en las inmediaciones del Sello Arena?

No tengo certeza de las inclinaciones de los músicos al momento de acercarse al sello, pero imagino que lo hacían porque la compañía contaba con una muy buena red de promoción y distribución, al mismo nivel que las transnacionales gracias a la experiencia previa en otros sellos del productor y director Camilo Fernández.

3 ¿Cómo era la orgánica administrativa del Sello Arena? ¿Existían departamentos, secretarías, sonidistas, etc.?

No tengo certeza del funcionamiento administrativo del sello Arena. Es posible que además de secretaria, hayan existido al menos áreas destinadas a contabilidad y promoción. Según testimonios de Camilo Fernández, no contaban con sonidista porque todos los asuntos técnicos eran externalizados en su mayoría en los estudios del sello RCA.

4 ¿Cuáles eran las Bandas y artistas en general que formaron parte del catálogo de Arena?

Muchas bandas participaron del sello Arena, no tengo la nómina completa, pero puedo mencionar a grupos como Los Ramblers, Clan 91, Los Cuatro Cuartos, Kissing Spell, Las Cuatro Brujas, Aguaturbia, Largo y Tendido, Destrucción Mac's, Los Picapiedras, Los Rockets, y solistas como Víctor Jara, Patricio Manns, Buddy Richard, Roger Mitchell, Ángel Parra, Isabel Parra, Illapu, entre otros.

5 ¿Existía algún perfil de artista que el Sello Arena consideraba? ¿Había que tener algún estilo en particular?

No tengo la certeza de su curatoría, pero lo más probable es que el estilo musical fuera irrelevante en función del potencial comercial de algún artista o canción, tanto a nivel individual como también dentro de los movimientos que el mismo Camilo Fernández impulsó, como la Nueva Ola y el Neofolclor. Por ejemplo, Camilo Fernández tenía reparos en publicar el rock radical del primer álbum Aguaturbia, hasta que sus mismos integrantes le sugirieron aparecer desnudos en la portada. El alcance comercial de aquella decisión puso en segundo plano cualquier duda en torno a la música, y el disco lo lanzó finalmente el sello Arena.

6 ¿Cuál era el rider técnico con que contaba el Sello Arena?

Lo desconozco, pero lo más probable es que Arena no contara con rider técnico alguno, ya que ese tipo de servicios lo realizaban compañías externas. Los estudios RCA generalmente eran arrendados por Camilo Fernández para cada grabación, al igual que los servicios de fabricación de discos a cargo de la misma multinacional. Por esto existió a inicios de los '70 una profusión de publicaciones del sello Arena para artistas ligados al rock y la psicodelia, tanto en álbumes como en discos singles, ya que estos artistas ensayaban su repertorio y grababan de inmediato, por lo que prácticamente el único gasto musical correspondía a las horas de estudio de grabación. En contraste, las grabaciones de artistas de la Nueva Ola eran más costosas por su naturaleza sonora, las que requerían contratar arregladores, transcripción de partituras y músicos adicionales para orquestaciones además del estudio, elevando los gastos.

7 Explique si el hecho que Camilo Fernández estuviera inscrito en la revista Billboard lo mantenía en la vanguardia.

Estar suscrito a la revista Billboard era sin duda una manera de contar con datos estratégicos casi en tiempo real acerca de las tendencias musicales del primer mundo, en una época en que el flujo de información era definitivamente más lento que en la actualidad. Los artículos y el ranking de revista Billboard eran una fuente que Camilo Fernández usaba, por ejemplo, para sugerir a los artistas del sello Arena qué covers grabar, conociendo de antemano el éxito que habían generado las canciones en países como Estados Unidos.

8 Explique la diferencia tecnológica entre el Sello Arena y los otros Sellos de la época.

No creo que haya existido una diferencia tecnológica entre el sello Arena y otras discográficas de la época, porque en los años '60 los recursos técnicos de grabación en Chile eran limitados para todos, al punto que Arena externalizaba servicios a su competencia RCA. Las diferencias entre los sellos son principalmente la curatoría, la dirección artística.

9 ¿Cuál es la importancia del Sello Arena como medio de difusión masiva en el Chile de los años 60'?

Creo que Arena fue muy importante en la difusión de movimientos musicales que lograron alcances masivos en el Chile de los años '60, como fueron la Nueva Ola y el Neofolclor. A nivel económico y cultural, el sello fue parte relevante en reactivar una enorme industria disquera, con muchas propuestas artísticas que aún permanecen en la memoria colectiva del país.

## Listado de discos recopilados Arena Producciones

Víctor Jara. LPD-034-X. Demón. 1967. Chile



Los Bronces de Monterrey: Tema de Lara. LPD-025. Demon. 1966. Chile



Los Bronces de Monterrey: ¡Una vez más! LPD-056-X. Arena. 1968. Chile



Sawa Siray: Soy del Norte. ADLP-44. Producciones Proa- Arena Producciones. 1977. Chile



Illapu: Despedida del pueblo. ADPL-38. 1976. Chile



Illapu. ADPL-29. Arena Producciones. 1975. Chile



Willy Bascuñan Presenta. América Joven en España. ADPL-35. Arena Producciones. 1976. Chile



Isabel y Angel Parra: De Violeta Parra. Arena. LPD-039. Chile. 1967



Isabel y Ángel Parra: Oiga usted general - Canto a mi América. SD 078. Demón. 1965. Chile



Varios Artistas: La peña de Los Parra. LPD-015. Demon. 1965. Chile



Isabel Parra: Arranca, Arranca - Canto del agua. SD-0130. Demón. 1966. Chile



Margarita Alarcón: Mis tres amores - Tu amor - Un picaflor volando - De Arica a Puerto Montt. SD-096 Demón. 1965. Chile



Patricio Manns: Entre Mar Y Cordillera. LPD - 021. Demon. 1966. Chile



Los Cuatro Cuartos: Los Cuatro Cuartos. LPD-06. Demon. 1964. Chile



Aguaturbia: Aguaturbia LPD-075 Arena 1969. Chile

Aguaturbia: Volumen 2 LPD -80 Arena 1970. Chile

Aguaturbia: Alguien para amar/Eres tu 0295 Arena 1969. Chile

Aguaturbia: Rollin 'n' tumblin' 0299 Arena 1970 Chile



Buddy Richard Buddy! (LP, Album)

Los bric a Brac versus Clan 91 ADLP 13 Arena 1974 Chile

Los bric a brac: pasan sin mirar/ acariciar tu pelo 0278 Arena 1969 Chile

Los bric a brac: Lloro/Y te sigo queriendo 0282 Arena 1969 Chile

Destruccion Mac's: Lola/ O'riely 0329 Arena 1971 Chile

Destruccion Mac's: Dificil de tomar/ mi razón de vivir 0333 Arena 1971 Chile

Embrujo: Embrujo LPD-087 Arena 1971 Chile

Embrujo: Caudal/Canto sin nombre 0331 Arena 1971 Chile

Escombros: Escombros LPD-084 Arena 1970 Chile

Escombros: Romeo y Julieta/ Stone free 0322 Arena 1970 Chile

Escombros: Green eyed lady/ Love machine 0328 1970 Chile

## ***Bibliografías***

Aránguiz S. (2006). Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. Revista Musical chilena, n°205, 72.

Barraza F. (1972). Nueva Canción Chilena. Mayo 2, 2015, de Biblioteca nacional de Chile Sitio web: <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch1.htm>

Becerra G. (30 mayo 2003). Música Chilena e Identidad local. Revista Araucaria de Chile, N° 2, pp1-4.

Berman M, (1982) Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Nueva York: siglo XXI.

Escarate T, (1999). Canción Telepática. Santiago: Lom

García M. (2006). Camilo Fernández., de Música popular chilena, Santiago de Chile Sitio web: <http://www.musicapopular.cl/artista/camilo-Fernandez/>

González J P. (2005). Tradición, Identidad y Vanguardia en la música chilena en la década de 1960. Santiago de Chile Ediciones Universidad Católica de Chile.

González J P. (2006). Pos folklore: Raíces y globalización en la música popular chilena. Santiago de Chile: ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura.

González J P, Ohlsen O, Rolle C. (2009). Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Hesmondhalgh D, (2007) Cultural Industries, Cap. VI: The Cultural industries are agents of economic, social and cultural change, University of Leeds, UK: SAGE Publications.

Planet G. (2007). Se oyen los pasos. Santiago: Capsula libros.

Rodríguez F. (2011). Camilo Fernández: los claroscuros del promotor de la nueva ola. Diario La Nación.

Szpilbarg D y Saferstein.E (Septiembre - Diciembre de 2014). "El concepto de industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horckheimer y Benjamin". Bogotá Colombia, Editorial Calle 14,

Tapia Espinoza M. (2004). Geografía Urbana, Santiago de Chile, Sitio web:  
<http://geografiaurbana.galeon.com/9.htm>

Varas J M y González J P, (2005) En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora, Santiago de Chile, Cuadernos Bicentenario: Publicaciones del Bicentenario