

Entrevista con Luis Torrejón, técnico de grabación:

“El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación”



Sergio Araya Alfaro

Hablar de Luis Alberto Torrejón Torrejón (Santiago, Chile, 1936) en el ambiente de la industria discográfica nacional es hablar literalmente de “palabras mayores”, pues su nombre no sólo remite a alguien vigente en la industria desde el año 1959 –lo que evidencia una experiencia transversal en sistemas de registro musical por seis décadas–, sino también por ser dueño de un impresionante y llamativo récord: ostentar más de 110.000 registros fonográficos certificados¹.

En efecto, cada vez que entrevisté a un músico o técnico de grabación cuya época activa se sitúe en las décadas 60 o 70,

¹ En palabras del propio entrevistado, la revista *Studio Sound* le hizo llegar dicha información vía fax en fecha no precisada en esta conversación.

irremediamente, surgió como referente obligado la figura de don Luis –como uno suele llamar en un acto de máxima deferencia y respeto a quien no siendo el que iniciara la historia de las grabaciones de música en Chile– lograra, sin proponérselo, instalarse como el verdadero pionero de una actividad que atraviesa la industria cultural como es la música grabada.

Sin embargo, más allá de circunstancias anecdóticas y apreciaciones personales, lo realmente importante a nuestro modo de ver –y eso queda reflejado en las respuestas que bien pueden considerarse una declaración de principios– es el hecho que Luis Torrejón inconscientemente asigna al oficio de registrar música un

carácter epistemológico en tanto fuente de conocimiento válida para estructurar el relato historiográfico de un período determinado.

Con esos antecedentes, una calurosa tarde de enero nos dirigimos a Torrejón Estudios², el estudio de grabación que conserva desde hace más de veinte años en la calle Santa Victoria, pleno centro de Santiago, y en un alto a la revisión de un registro reciente, nos dimos a la tarea de conocer en primera persona su dilatada trayectoria.



Don Luis, por favor cuéntenos quién es usted y cómo llega a ser considerado por muchos el principal actor en la industria discográfica chilena

No sé si principal, pero...a ver. Mi nombre es Luis Torrejón, Luis Alberto Torrejón. No sé qué otra cosa más decir, los grados universitarios, mis estudios...

Por ejemplo ¿Qué estudios tiene, cuál es su formación?

² Anteriormente denominado Sonotec, cuando era propiedad de Antonio Zabaleta, cantante melódico integrante en la década del 60 del dúo Los Red Junior y de posterior carrera solista en los años 70.

Ya, correcto. Estudié en el Colegio Sagrados Corazones de Valparaíso la primaria, y la secundaria en el Liceo Eduardo de la Barra. Los estudios universitarios los hice en la Universidad Federico Santa María.

¿Qué estudios realizó en la universidad?

En el fondo soy un egresado de ingeniería electrónica. Aparte de unos meses, no, dos años que hice especialidad en la Universidad Católica y, a su vez, unos cursos que hice en la Escuela de Electrónica en la Armada de Chile cuando estuve en la Armada, porque también estuve en la Armada. Mira, todo porteño se precia de tener algunas cosas típicas: haber estudiado en el Liceo Eduardo de La Barra, haber pertenecido a la Universidad de Playa Ancha o la Universidad Federico Santa María, haber estado en la Armada y haber jugado por el Wanderers³.

Precisamente iba a señalar a Wanderers.

En [las divisiones] juvenil e infantil jugué por el Wanderers, en la época que estaba un entrenador de apellido Pérez. El entrenador nuestro era un cuartelero de la sexta compañía de bomberos. Después, ya me gradué en la parte electrónica y me dediqué a eso. Me retiré del fútbol después que estaba en la actividad. Y el año 1959, cuando yo estaba en la Armada de Chile, gané un concurso e ingresé a ella, donde estuve trabajando casi 4 años en el sub-departamento de electrónica. Hasta ahí llegó un personaje que era una especie de

³ El Club de Deportes Santiago Wanderers es un equipo de fútbol profesional representativo de la ciudad de Valparaíso y que milita actualmente en la Primera División A del fútbol chileno.

promotor de las compañías, hablemos de electrónica y RCA Víctor, que estaba en Santiago, en la calle Vicuña Mackenna⁴, todavía me acuerdo. Carlos Paniagua se llamaba este hombre, y él fue al sub-departamento de electrónica, llevando varios personajes. Entre ellos me contactó a mí y me preguntó si yo quería venirme a la RCA Víctor a trabajar. Y, bueno, el sueño de uno es tener mejores aspiraciones ¿no? En la Armada se ganaba un sueldo bajísimo. Cincuenta y nueve escudos era mi sueldo; bajísimo comparado con el resto. De ahí el año 1959 me vine a la RCA Víctor a presentarme para dar una especie de certamen, esos típicos exámenes que hacen de respuestas positivas y negativas y obviamente que yo había recién salido de la Escuela Electrónica de la Armada, estaba más o menos bien preparado en todo sentido, no digo que sea un mago ni nada, pero había dominado todo el tema de la electrónica. Me fue bien, quedaron impresionados y me llevaron al laboratorio para que yo me viniera al Laboratorio de la RCA Víctor, a la parte electrónica, con Carlos Hamanns, que era el ingeniero en jefe de la RCA. Ya era presidente de la compañía RCA Víctor un señor que se llamaba Julio Ríos. De ahí yo regreso a la Armada y pido permiso. Porque lo que hacen en la Armada es que tú no puedes salir, pedir permiso para ir por 3, 4 días. No, tienes que pedir permiso sin goce de sueldo antes de salir. Lo que hice, pedí 2 meses y me vine a trabajar y lo renové

⁴ La avenida Vicuña Mackenna es una de las principales arterias de la capital, tiene carácter residencial e industrial y recorre varias comunas de norte a sur. En el denominado paradero 1, en el número 3333, se ubicaban las instalaciones de la discográfica RCA Víctor.

nuevamente por 2 meses y a la tercera vez mi licencia definitiva por pérdida del valor militar (rfe).



Fachada actual de Matías Cousiño 150, donde se ubicaban los estudios de RCA Víctor. En el sexto piso del mismo edificio, se encontraban los estudios de Radio Minería, lo que potenciaba el vínculo natural que existía entre la industria del disco y la radio como principal canal de difusión en los años 60 y hasta mediados de la década del 70 (Fotografías del autor).

¿Así de convencido estaba?

Cuando llegué a la RCA Víctor me llevaron con el jefe de personal, él era muy amigo o compadre, como se dice, con el gerente de discos y a él le impresionaba el certamen que yo había dado siendo que era simple. Me llevó a hablar con él y ahí yo empecé en discos sin tener idea, si yo era electrónico. Me lleva a la fábrica de discos y ahí veo prensas hidráulicas, vi cómo estaban haciendo los discos, me llevan a conocer un poco y fui al segundo piso donde tenía su gerencia el señor Héctor Urbina y me dijeron: "usted se va a trabajar con nosotros". Ahí ya no supe más, yo pensé que iba al laboratorio, pero no fue así. Quedé en la fábrica de discos. Y al mes y medio yo, como era electrónico, me iba

hacer cargo de la mantención de todos los equipos, y al mes y medio viajé al estudio de grabación que tenía la RCA en la calle Matías Cousiño 150 y fuimos al sexto piso. Le hacía mantención a los equipos. Estuve en mantención uno 15 a 20 días. De improviso, el técnico de grabación que se llamaba Atilio Rizzo –un italiano que no era técnico de grabación en realidad– no vino a la grabación de un coro. Y ahí el gerente me pregunta si me atrevo a grabar. En ese momento hice mi primera grabación.

¿Esa fue su primera grabación, el coro?

No, no recuerdo con quién la hice porque después ya no paré nunca más. Grabé. Y bueno, terminé ese día como a las cuatro de la madrugada de grabar todo. Y de ahí para adelante no paré. Ahora, yo tengo una actitud que posiblemente a la gente le gustó: yo no soy impositivo ni nada, sino que soy de la idea que el músico debe ser un amigo nuestro. Ahí me hice autodidacta y empecé a estudiar sonido. Estamos hablando del año 1959, en el mes de julio probablemente.

Imagino, entonces, que había mucho ensayo y error en ese minuto, aunque cuando conversamos con don Fernando Mateo⁵ él señaló que mucho espacio para ensayo y error no había. En ese sentido ¿cómo se enfrenta usted a esto tan nuevo pero donde, dadas las circunstancias, tenía que sacar un producto terminado como es una grabación, un disco?

⁵ Técnico electrónico iniciado a los 12 años como radio-controlador en una radioemisora de la ciudad de Curicó. Presente en la industria discográfica nacional desde comienzos de la década del 70 hasta el año 1985, es el continuador del trabajo iniciado en 1959 por Luis Torrejón.

Correcto. Teníamos en la RCA Victor cuatro micrófonos...

¡Sólo cuatro micrófonos!

Eran cinco en realidad, pero realmente había uno que no valía la pena, dinámico, que se usaba para el bajo. Dos micrófonos Neumann M49, un 77DX que era RCA y un 44DX, de los que se usaban en las radios. Esos micrófonos teníamos, y con esos cuatro micrófonos grabé durante diez años. Todo lo que se grabó, toda la Nueva Ola⁶ se hizo con esos cuatro micrófonos, considerando que grabé con conjuntos, con orquestas de quince músicos y con la Orquesta Sinfónica, con coros, cuarenta músicos.

¿De cuántas pistas estamos hablando don Luis?

No, una pista no más.

¡Una pista!

Monoaural, era todo monoaural. Lo que sí había que hacer era grabar y no equivocarse. Ni uno equivocarse, ni los músicos. Ahora, ahí venía el detalle de quién graba en Chile. Bueno, se habla mucho del director de orquesta, el director artístico, de producción, qué sé yo. En este caso, en Chile, lo único que se encontraba en el estudio, y siempre fue así, era yo y el técnico, y los músicos. El que decidía al final

⁶ Movimiento musical surgido en Chile hacia fines de la década del '50 con marcado carácter imitativo del *twist* y el *rocanrol*. Tremendamente mediático, tuvo un fuerte impacto en la juventud, siendo apoyado por los sellos discográficos con la publicación de *singles* promocionales cada semana, factor indicativo tanto de su difusión como del comportamiento de la industria discográfica.

era yo. Si usted escucha todo lo que está grabado... En Inglaterra confirmaron hace más de 10 años que yo había grabado en treinta años más o menos 11.646 *long plays*; estamos hablando de más de cien mil títulos. No tenía ni idea que había grabado tanto. Ahora, recién, hace menos de tres años me empecé a dar cuenta de lo que hice, porque los músicos, ellos me lo dicen. Hace poquito que me hizo un reconocimiento la SCD⁷, el lunes pasado, el lunes 11, por lo que yo aporté a la música. Creo que sí, puede ser que haya aportado, pero yo no me considero... yo soy de muy bajo perfil, no me hago problema.

Pero es indudable que usted tiene una importancia tremenda en la industria discográfica chilena. Puede resultar un poco azaroso como usted lo cuenta, de una manera muy casual, pero también existe una forma de trabajo que no es menor. Haber grabado con una cantidad impresionante de músicos y una diversidad de música, y haber mostrado una tremenda capacidad de adaptación, a mí me parece que no es un tema menor.

No, claro. En el momento no había una carrera universitaria en tecnología del sonido como lo hubo después. Yo revisé el año 1965 el primer prospecto de estudio de la Universidad Austral de Valdivia, lo revisé porque cuando me lo mandaron a mí yo era supuestamente un personaje. Lo revisé y di unos consejos, unas sugerencias para

⁷ La Sociedad Chilena del Derecho de Autor, es una Corporación de Derecho Privado sin fines de lucro que administra los derechos autorales de músicos e intérpretes. Fue fundada en 1987 por los propios artistas en reemplazo del antiguo Departamento del Pequeño Derecho de Autor administrado en ese momento por la Universidad de Chile.

que le enseñaran a la gente no tanta acústica. Bueno, depende del área de la parte de sonido que quisieran enseñar. Lo que es grabación en el concepto básico, clásico, eso es ingeniería musical, no es otra cosa. A ver, qué pasa... la crítica musical tiene que dominar todas las partes del sonido y obviamente lo acústico, que es un dominio mayor. En Dusseldorf, Alemania, son 9 años de estudio, o sea, 5 años para terminar la carrera y después 4 años más de postgrado para la parte de ingeniería musical. El ingeniero musical que sale de ahí yo lo puedo hacer, yo lo he hecho: ya sea diseñar instrumentos musicales, trompetas, trombones; hacerlos, diseñar, no grabar solamente. Finalmente, acá se ha confundido que el ingeniero en grabación o técnico en grabación es un perillero no más, que está en los controles.

¿Puede profundizar ese punto?

Acabo de leer una entrevista a Fernando Montes⁸ hablando de mí como “el mago de las perillas”. Bueno sí, yo muevo las perillas, son controles que uno hace. Pero hay que tener un conocimiento más allá, hay que saber música, pero la música de uno tiene que ser... a ver, a una tendencia más física. Hay algo que se llama física o la llaman música física, o la física de la música más que ser músico. Segundo, tener el talento... sí, pero tener sensibilidad como músico para poder grabar, porque si no, no tiene sentido.

⁸ Cantante perteneciente al movimiento de la Nueva Ola y que al momento de esta entrevista se encontraba grabando su última producción en Torrejón Estudios.



Santa Victoria N° 151, en la comuna de Santiago:
fachada de la casa donde funciona desde hace
veinticinco años Torrejón Estudio
(Fotografía del Autor).

Personalmente creo que existe un factor importante al momento de sentarse detrás de una mesa de grabación, que es el tema de la sensibilidad. ¿Usted toca algún instrumento? ¿Tiene alguna formación musical? ¿Cómo llega a ese punto?

Sí, claro, pero soy malo, toco piano normal, como cualquier persona.

Pero imagino que eso le permitió tener en cierta forma un criterio al momento de grabar. De partida, no todas las personas tocan “piano normal”, como usted señala.

Lo que pasa conmigo es que yo toco un instrumento, pero a su vez empecé a grabar y empecé, bueno, yo soy un tipo

muy... en la [Universidad Técnica Federico] Santa María enseñan eso, a ser un tipo disciplinado y a ser obcecado como se dice. Entonces yo tengo que estudiar estos sonidos y dominar el tema, y para eso, en muchos casos, por ejemplo, yo llegué de un viaje que hice a Alemania. Hice un postgrado en Alemania en ingeniería musical justamente. Allá se hace mucho más caso a los créditos, lo mismo que tú estás haciendo. A uno que graba ni siquiera lo consideran en las carátulas, es muy poco acá. Afuera no, se considera todo. Pero como RCA Víctor era una compañía internacional, tenía que reportar a la casa matriz en Estados Unidos todas las personas que intervinieron en la grabación, y obviamente iba yo. De ahí sacó lo que me explicaban ellos, la revista inglesa *Studio Sound*, la información para decir que yo grabé once mil y tantos *long plays*, yo no tenía idea. Pero ellos lo sacaron de ahí, porque en todas estoy yo. Ahora, en Europa se respeta mucho el crédito, quién hizo tal cosa, el músico, la carátula.

Bueno, eso está asociado directamente con el tema de los derechos de autor.

Correcto, bueno ahí hay un detalle que es medio filudo acá...

En Chile siempre ha sido complicado el derecho de autor.

Claro, en otros países, en todo el mundo se respeta. Acá no. Se considera... fíjate qué divertido, le dan derecho de autor a quien diseña la carátula del disco, le dan derecho de autor a todos los músicos que participan, que tocan un tema, ellos reciben el 3,5% de derecho de autor...

Por derechos conexos...

Claro, por derecho conexo. Toda la gente, el que diseña la carátula también, pero al técnico no. Inclusive me hicieron un reconocimiento en la SCD, que es la Sociedad de Derecho de Propiedad Intelectual, pero he recibido del presidente Álvaro Scaramelli una invitación y yo creo que no era necesario, pero él lo explica: “todos los años nosotros en la SCD hacemos una cena anual”. Y agrega: “siempre hacemos un homenaje a distintas personas que han participado, o han hecho posible o colaborado en la música nacional, por ende, queremos hacerle un reconocimiento”, y dice muy claro: “es en este contexto solamente”. O sea, yo no pertenezco a la gente, olvídate. Yo lo entendí así. Hubo un momento en que pensé no ir, por respeto a los músicos, los artistas. Yo siempre digo, el reconocimiento mío es más de la gente, soy amigo de todo el mundo. Grandes amigos como Valentín Trujillo⁹, con el que hemos trabajado, pero ellos son un reconocimiento más que nada, más que títulos, etc. Entonces, bueno, estoy en la Biblioteca Nacional, creo que en un archivo de la Universidad Católica, en la Universidad de Chile. Pero no es tanto los títulos, no, entonces es eso. Voy a hacer una aclaración, o una reflexión en realidad: ¿cuál es la función que tiene el ingeniero de grabación?

¿Cuál es la función según su experiencia?

El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación. Vamos a

⁹ Pianista y compositor de dilatada trayectoria en el medio local.

grabar, correcto. Si lo vamos a grabar tenemos un compositor que escoge el tema. Músicos que van a tocar los instrumentos: trompetas, trombón, guitarra, etc. Y tenemos un arreglador y un director de orquesta. Todos ellos reciben derecho de autor, son todos reconocidos. Perfecto, para quién la vamos a grabar, para un cantante, el cantante también recibe los derechos, todo. Él es el popular ¿no? el conocido. Y el hombre que decide grabar también, todo está en ese contexto, pero no se considera que para grabar necesitan el estudio de grabación. Cuando vienen a grabar, estamos hablando de grabaciones como deben ser, no la grabación solamente de computación, en el sentido de un cuartito y uso de computador que simula en esas grabaciones de plástico, o sea, simulan trompetas, trombones, todo. Está muy bien, pero le quitan la mitad de los armónicos a la canción.

Ese aspecto me parece relevante ¿podemos ampliar la idea?

Todas las grabaciones digitales, y lo digo como electrónico, elimina la mitad de los armónicos de una edición musical, de una canción, lo que sea. Si tengo tres voces, tengo que pensar en una cuarta armónica. Si hay dos voces, una tercera armónica, eso. Y yo tengo que captarlo, tengo que captar eso, ésa es la verdad. Ahora, indica lo que tiene que hacer el ingeniero, tiene que saber y no leer. El otro día estábamos grabando con Fernando Montes y le dije a Fernando Otárola, su arreglador¹⁰: “Nunca,

¹⁰ Guitarrista y arreglador presente en la escena local desde la década del 60.

pero nunca, excepto una vez, grabé con la Orquesta Sinfónica en el estudio Splendid¹¹ el *Concierto de Aranjuez*". Eso fue para el Estudio Rojo de Estados Unidos, no para acá. Había 46 músicos, y esa vez les pedí no grabar porque estaba de vacaciones, pero me llamaron. Paré y les dije "no, en 10 días más". Primero me mandan las partituras, me mandan el padrón ¿no? el padrón de la grabación. Porque así estudio, sé en lo que me voy a meter, porque mi concepto es que quien graba tiene que entender qué es lo que está grabando, entender la letra y aún más meterse en el contexto del cantante y si no es el cantante, la orquesta.

En mi opinión existe un tema de sensibilidad expuesto ahí.

Exactamente. Mira, la esposa de Fernando Montes me vio grabar a mí, yo estaba masterizando qué sé yo, los planos; que sube, que baja, aproximo, y me dice "usted disfruta grabar". No me había dado cuenta que disfrutaba, porque yo me pongo muy nervioso, la presión me sube. Pero eso es lo que tiene que ser, tengo que saber música, pero más que saber leer y ser un erudito, un compositor... No, tengo que saber tocar un instrumento, de acuerdo, pero tener la tesitura completa del instrumento, eso es lo que tengo que conocer como ingeniero.

Perfecto, entiendo ese punto.

El que se sienta acá (señala su puesto) tiene que conocer la tesitura de todos los instrumentos. Recalcaba hace un rato que

¹¹ Antiguo estudio de grabación ubicado en el centro de la comuna de Santiago, en el subterráneo de Catedral 1029.

a Fernando Otárola, que hizo los arreglos para esta última canción de Fernando Montes, le dije "viejo, la próxima vez trae un padrón, pero no grabemos por secciones, para entender lo que vas a hacer". Tuve que meterme, porque uno tiene que prácticamente fabricar ideas, conceptos y sensaciones. Porque la música es eso.

Don Luis, a propósito de lo mismo, me llama muchísimo la atención el acercamiento y la perspectiva que usted tiene de algo muy técnico como una grabación. Sin duda su visión está atravesada por el tema de la sensibilidad, el criterio, el corazón. Y aquí está la pregunta de oro, ¿Cómo llega a grabar con una persona que es tanta pasión como Violeta Parra? ¿Cómo fue grabarla? ¿Cómo fue esa experiencia?

Todo lo que yo he grabado, siempre he hecho lo mismo. A ver...el otro día me llegó un mensaje de Gloria Simonetti, Ginette Acevedo, el Pollo Fuentes¹², todos me hablan como si yo fuera un artífice en el inicio de sus carreras. Creo que no, no he hecho nada, lo que sí hago es...para mí ellos son amigos. Se lo dije a Doménico Modugno¹³. Él venía con un grupo de periodistas: "ustedes quédense afuera por favor", y a Doménico le digo "tú acá no eres el artista famoso, acá eres uno más del equipo. Yo quiero que tú te metas en el tema y yo te voy a sacar partido. Nada más".

¹² Cantantes melódicos de gran popularidad en los años 60 y 70. José Alfredo "Pollo" Fuentes se mantiene activo con presentaciones en vivo.

¹³ Cantautor italiano nacido en 1928, de gran popularidad a nivel mundial y ganador del Festival de San Remo en 1958.

¿Y esa premisa funcionó con Violeta Parra?

Violeta era una mujer muy sencilla, una mujer de un carácter muy introvertido, que tenía muchas amarguras adentro, una cosa explosiva. Ahora, yo lo entiendo, porque es la típica persona creativa, es una tremenda pero tremenda compositora, una mujer que creaba. Muchas cosas se llevó con su partida... grabé muchas cosas con ella, pero nunca... (piensa unos segundos) ella entraba al estudio y me decía "Luchito, aquí vengo". Inclusive en el último long play hay cuatro temas que grabamos de los doce...

¿Se refiere a *Las últimas composiciones*?¹⁴

Claro, grabamos... grabó ella sola con su instrumento, porque los demás, todos se pelearon. Yo intentaba administrarlos a todos, pero no, era una tendencia enojarse. "Oye, tenemos que sacarle partido a esto, por favor", entonces había momentos de ese tipo. Los últimos los grabó ella sola porque los tipos no querían venir. Y vino sola, porque había que terminar el disco. Como "La jardinera", "Gracias a la vida" y otros, los hizo ella porque había que terminarlos. Nunca tuvo problemas de afinación, era muy segura. A lo más le pedía interpretación. Como es ella, cantaba con sobrecogimiento.

Claramente eso funcionó entonces.

¹⁴ "Las últimas composiciones" corresponde al último registro realizado por la artista nacional el año 1966 y publicado por el sello discográfico RCA Víctor. Contiene las canciones más reconocidas de la autora, entre ellas "Gracias a la vida", "Run run se fue pa'l norte" y "Volver a los 17".

El cantante es como un actor. El cantante es un actor completo. La diferencia es que tiene que escucharlo la gente y lo va a escuchar en un disco, no como un actor que lo ven en el escenario, tiene todo su cuerpo. No, acá es sólo la voz, sólo escucha su voz. Pero con la voz tengo que hacer reír o llorar a una persona, dependiendo del tema. Violeta era muy sensible y muy fácil de manejar, por lo menos conmigo. Nunca hubo ningún problema.

Probablemente está ese factor humano que usted involucraba en una grabación, más allá del aspecto técnico.

Sí, de la relación, claro. Era amigo de todo el mundo, para mí eran todos amigos. O sea, había una amistad por esa disposición, pero Violeta era de éstos, como lo fue Rolando Alarcón, Víctor Jara¹⁵ también. Dicen que eran muy complicados afuera. Que eran muy difíciles, decían los músicos. Conmigo no, éramos un equipo. Yo soy el menos importante, aquí la voz tuya, tu interpretación es lo que nos interesa. Lo mío no importa. Eso pasa con los músicos, con los artistas; que tengan sus momentos de explosión, de tristeza, pero yo me limito a colaborar. Yo siempre digo que soy un modesto colaborador.

Don Luis ¿Cómo vivió usted ese proceso que tuvo la industria del disco en Chile, que se vio bastante interrumpida por el golpe militar? Quiero ir un poco más allá, a la parte tecnológica. ¿Cómo fue pasar de un formato, de una manera de grabar a

¹⁵ Rolando Alarcón y Víctor Jara –junto a Violeta Parra– forman parte del movimiento nacido el año 1965 en "La peña de los Parra" conocido como Nueva Canción Chilena.

una instancia mucho más masiva y doméstica, como fue la aparición del casete? ¿Cómo ve usted eso en lo personal?

Todos los cambios tecnológicos son normales, tienen que venir. O sea, así como aparece el mundo digital, el mundo digital se debe exclusivamente –soy electrónico, así que entiendo– y entiendo el computador por dentro, un software, un sistema operacional, etc. En la Armada hacía la mantención de la Baquedano y el crucero O’Higgins¹⁶, radares, ecosondas, sonares, teletipos. Ahí usábamos procesamientos digitales de señales normales y los pulsos digitales son pulsos cuadrados y simplemente lo limitan a dos: 1 y 0. Ahora, variantes hay muchas para combinar, eso es todo. El gran problema de lo digital es que modifican –y aquí viene el detalle– y lo dije en Inglaterra, habían 8 o 7 ingenieros diferentes, gente de audio, con la MCI¹⁷. Ellos querían que compráramos una MCI. No, yo quiero una consola simétrica, electrónicamente simétrica, o sea que mi entrada sea balanceada y mi salida sea balanceada, aquí no vamos a grabar videos, vamos a grabar música. ¿Qué pasa? En el video perfectamente puedo “farrear”¹⁸ dos megas y no se nota tanto, o sea porque la vista, objetivamente tiene menos peso, menos, digamos remanencia visual que el oído, ése es el tema que uno tiene que dominar. Siempre la batalla mía hasta el día de hoy...

¹⁶ Naves de la Armada de Chile puestas en funcionamiento en 1944 y 1937 respectivamente.

¹⁷ Torrejón se refiere a la grabadora multipista análoga correspondiente a esa marca.

¹⁸ “Farrear” es un término que en Chile se utiliza coloquialmente como sinónimo de “malgastar”.

(piensa unos segundos) no ha habido músico, excepcionalmente un chico que aprendió mucho, que es muy buen músico, que es Toly Ramírez. Vicente Bianchi es otro caso excepcional. Generalmente el músico toca su instrumento, pero no se preocupa de la física del instrumento; cómo van las notas, las sensaciones, toca no más. Ése es el problema.



Multipista análoga MCI, modelo JH24 utilizada en las décadas del 60 y 70 por la dupla Luis Torrejón-Fernando Mateo (Fotografía del Autor).

Y ese sentido, hoy con toda la tecnología mediante ya sea de un punto de vista comparativo o si pudiera hacerlo realmente ¿Existe algo que usted hubiera hecho de una manera distinta o de una manera diferente? Estamos hablando de que antes lo recursos eran limitados... porque yo escucho la música de los años 70 o 60 y, de acuerdo a los recursos, a las disponibilidades técnicas de las que usted habla, yo encuentro que los discos suenan increíble.

Son un cuerpo armónico. Armónicamente están completos.

Sí, es una cosa redonda por decirlo de alguna forma, que suena muy bien y que uno lo puede escuchar en un muy buen equipo de sonido o en una radio cualquiera y no se aprecian grandes cambios. ¿Cómo se puede entender eso suponiendo que la tecnología nos lleva a un mejoramiento continuo?

No, claro, lógico.

Pero, hoy día, está eso que usted dice muy certeramente, que lo digital elimina armónicos, le quita un poco de sensibilidad, le quita un poco de humanidad a la música.

Técnicamente... a ver yo, como músico, como ingeniero musical, tengo que aprender a rescatar de la gente que toca instrumentos, que graba, el máximo de fidelidad posible. El único sistema hasta el momento que se ha mejorado mucho porque antes las mesas, las consolas eran a válvula, había hasta transistores e inclusive ni siquiera transistores. El ideal es que fuera válvulas ¿por qué? Porque las válvulas tienen mayor ventaja de dinámica, la música necesita dinámica, con respecto al transistor, al integrado, al chip. Entonces las consolas se compactan en este caso y el sonido análogo, hablemos así, es lo más asemejado al natural. Yo tengo que tomar algo que es natural y llevarlo hasta línea de medios o soportes naturales, y lo único natural que es más cercano es el sistema análogo. Se han mejorado los amplificadores, las consolas, las válvulas, que antes había que trabajar con fuentes

grandes, calurosas, de 300 volts, 400 volts. Hoy existen consolas de 120 volts, de 50, 60 volts. Hacen la misma función que el otro, pero no es análoga, entonces uno puede digitalmente controlar niveles pero no meterse en la música, la música es entrar sonidos, entrar simétricamente y salir simétricamente, eso es fundamental para que no pierda armónicos. El digital qué hace: es todo desbalanceado y la mitad del pulso, eso es todo. Por más que actives el ancho de banda no sirve, es lo mismo.

Don Luis, adivino un poco la respuesta, pero tengo que hacer la pregunta igual. ¿Hay algo que a esta altura de su carrera o trayectoria le gustaría o falte por hacer? ¿Quizás trabajar con algún grupo o músico determinado, algún tipo de música?

En una oportunidad quise grabar... hubiera sido lindo grabar con Pavarotti, pero falleció, entonces no pude haber grabado con él, a mí no me llaman muchas cosas así. Lo otro es Julio Iglesias, pero no pude grabar porque estaba en la Radio Bio Bio y la idea era que yo fuera a Los Ángeles a grabar, pero no, no fui. (Piensa) Pero no, alguien especial no tanto. Mira, toda persona, artista –cualquiera– entra en un estudio, le decía el otro día a Fernando Mateo, “mira Fernando ¿sabes qué pasa? Que el artista viene y esto es un mundo para él, cada disco es un mundo”. “Oye, esto va a sonar, me voy a hacer popular qué se yo, más a uno que es nuevo”. Entrar a un estudio de grabación a hacer un disco que va a ser tocado en la radio... Entonces eso no se puede hacer de otra forma; es como mi afán o exageración por la perfección, para al menos hacer las cosas bien. Yo no digo que hago maravillas, es

que queden bien hechas. Siempre le digo a los cantantes, a los músicos, “esto es un disco hijo, tú vas a pasar, vas a morirte y esto va a quedar. Y que no se diga que suena mal, que desafinó, que tiene un error”. No, entonces siempre buscamos el detalle.

Hizo grabación en vivo¹⁹ también, ¿no?

Muchas, todas las grabaciones que hice en el estudio de grabación desde el año... ¿tú dices en vivo con público?

Exacto.

No soy muy amigo de hacerlas, pero hice un Festival de la Guinda²⁰ que había en esos años, en Curicó, otro en Valdivia. En una oportunidad casi voy a Viña²¹, pero fui yo el que no quiso ir. Ese año fue el único año que el festival comenzó en enero, y yo pedí los equipos para tenerlos por lo menos 10 días antes. Unos cuatro días antes me avisaron que los tenían listos, pero no, dije yo no voy, porque yo pienso mucho en el riesgo que se corre. Fue muy comentado en las revistas eso... (ríe)

¿Y algún disco en vivo que haya grabado que le traiga buenos recuerdos, de los clásicos chilenos?

¹⁹ El concepto “en vivo” se utiliza acá como sinónimo de “en directo”, no como técnica de grabación.

²⁰ Durante los años 70 y 80 surgieron diversos festivales comunales en todo Chile que se realizaban en época estival y cuyo nombre estaba asociado a un aspecto característico de la zona donde se realizaban. Algunos sobreviven hasta hoy.

²¹ Torrejón se refiere al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, nacido en 1960 como un símil del Festival de San Remo realizado en Italia.

Uno que grabé con Arturo Gatica²², otros que no recuerdo muy bien. Grabé, hice como cuatro o cinco discos en vivo. Como te dije, yo era un tipo que estaba siempre en el estudio, de las nueve hasta las cinco de la mañana.

¿Le llamaba la atención algo de la música nueva que está sonando hoy de los músicos chilenos?

Sí, algunas cosas son interesantes, pero lo que veo es una tendencia. Siempre critico un poco eso. Antiguamente nosotros tocamos un tema de la década del 60 comparado con un tema de la década de ahora, hay una tremenda diferencia en cuanto a la calidad del tema, que armónicamente está bien construido, con secuencias melódicas, está construido con cuatro giros melódicos. Hoy en día prácticamente no hay estilos melódicos, lo que hay es una tendencia en una melodía, hay un giro y mucho ritmo. Hoy en día todo es ritmo, porque es la tendencia de hoy día, mucho ritmo, mucho. La pregunta es ¿cuánto va a durar eso? Cuando nosotros grabábamos la idea era que esto durara para siempre, y parece que el tiempo me dio la razón. Creo que es lo que iba a mencionar antes: el éxito nuestro o mejor dicho, a ver, la satisfacción nuestra o la mía por lo menos –no sé si los demás lo sentirán así– es que en un momento que uno está en la casa y su señora canta el tema o la radio lo toca, quien sea, están tocando una melodía porque la aprendieron del tema que habían

²² Cantante chileno de gran popularidad construida en base a un repertorio folclórico y el canto latinoamericano. Es el hermano mayor de Luis Gatica, bolerista de fama internacional.

escuchado, nada más, pero la diferencia es que yo lo grabé, participé en la creación de eso, entonces ¿Cuánta gente escucha “Gracias a la vida”? es lindo, porque yo hice eso y se dio a conocer. Las cosas que hizo Rolando Alarcón, “El cigarrito” de Víctor Jara; no sé, hay mucha grabación, cientos de grabaciones, muchas populares.

Presumo entonces que más de una vez ejerció el rol de productor musical.

Casi hacíamos nosotros de productor. Como le digo, no había nadie. Yo grabé el 90% de mi tiempo solo, con los músicos y yo. Venía el director de un sello o de una orquesta, preguntaban si podíamos grabar tal cosa y se iban, siempre fue así. Entonces uno hacía toda la parte de grabación, de lo demás se encargaban ellos, yo no me iba a meter en las carátulas, por ejemplo. Eso fue casi una cosa común, o yo la estimaba común al menos.

¿Siempre fue igual, en todos los lugares en que grabó?

Yo grabé en Alemania con Bert Kaempfert, y había 13 ingenieros y 9 personas; una consola de 48 canales, todo impecable. Están grabando adentro con su orquesta y 9 personas, pero todas tienen un papel ahí: director musical, director de orquesta, en fin. Seis ingenieros, yo era el cuarto. Yo me grabé, ellos me grabaron y decían hagamos esto, nada más y me dejaban las máquinas de grabar. Pero había un detalle: yo grabé, hicimos una toma, la primera toma. Vamos en el compás 14 o 16 e interrumpo la grabación. Yo hablo un poco de alemán y dije (habla en alemán). Ahora, se lo dije a Bert Kaempfert y me da la impresión,

según me explicaron después, que él grababa un tema en cuatro horas más o menos. Eso se demoraba, grabando en pista. No le gustaba parchar, o pinchar como le decían. En ese tiempo ya se pinchaba la cinta análoga, pero a él no le gustaba eso, le gustaba la orquesta completa, era el concepto tradicional de orquesta, como debe ser. Yo lo interrumpí, entonces pregunta “qué pasa, quiero escuchar”. Bueno, revisé la cinta, le marqué el punto y el bajo, que tenía que hacer un Do y un Mi, hizo un Fa, y le digo “ahí está”. Entonces el tipo se da vueltas y le dice a los demás: “este ingeniero me para las veces que quiera, este sí es un ingeniero”. En cuatro horas, grabamos nosotros seis temas, y él en cuatro horas grababa un tema.

Harta diferencia

Mucha. Porque lo iba parando. Y aquí viene el uso de la multipista. Los músicos vienen, hacen una toma en una y graban en un canal, en otro canal y los mismos músicos tocan otro y venimos mañana, oye las trompetas pongámoslas pasado mañana, y van así, eso no es lógico. Por eso le digo, como le decía a Parquímetro²³ y como le dije a Fernando Otárola, “es tu grupo el que esta acá y yo grabo en multipista todo separado, pero la gracia es que después tú mezclas”. Es una facilidad para poder mezclar bien, pero todo lo que es la armonía del grupo tocando, la amalgama...

Eso no se puede volver a repetir.

²³ Apodo del trombonista Héctor Briceño, músico de sesión de destacada trayectoria en el medio local.

Claro, si van separado no tiene nada no tiene nada. esa es la cosa, eso actualmente tiene que estar así esa es mi posición, no es ninguna otra. Yo admiro lo digital todo lo que quieran, pero en la música...no se metan con eso, porque no es correcto, o sea si uno quiere hacer digital bueno hágalo, en la parte electrónica los electrónicos, los ingenieros decimos que este sistema nuevo digital es discreto porque no es una cosa complicada, lo analógico sí que es complicado, un instrumento toca una nota y te sale la orquesta, tercera, segunda armónica. Eso es.

Don Luis, un poco para terminar: me quedo con la sensación de que esa marca que le informan a usted de Inglaterra de haber grabado 11 mil discos está dada no solamente por un tema de sensibilidad suya respecto de lo que, del músico que tiene al frente que está tocando respecto de la tesitura de la cosa como más técnica de la música sino además de que usted maneja la parte técnica desde adentro y me parece que conjuga muy bien esos dos mundos, me parece que conjuga una parte muy técnica con una parte que requiere muchísima sensibilidad y lo maneja en la medida adecuada ¿estoy errado?

No, está bien, es que mira yo, me han preguntado en una oportunidad en la Universidad de Chile, en la Escuela de Tecnología del Sonido²⁴, en la Escuela de Música me dijeron, "cuánto es el porcentaje de música que debe saber un técnico y cuánto de técnico en tecnología".

²⁴ Torrejón se refiere al Departamento de Tecnología del Sonido

Yo aproximadamente dije un 70% de tecnología y un 30% de músico. Mayormente tiene que tener sensaciones, tener sensibilidad. Después los chicos me sacaban en andas. En el caso mío yo creo que pongo un 50%-60% de tecnología y un 40% en la música. Había una periodista que tenía la revista *Ritmo*²⁵. Comentaba ella que si me escuchaba silbar una melodía, seguramente iba a pegar esa canción, porque me acordaba de la canción, cosa que era difícil, porque yo grababa una canción, grababa y vamos a otra, ¿no? Inclusive le explicaba a la chica que, haciendo un master, no uso compresor, uso el expansor, para que me ayude a los matices mínimos y que hizo el cantante y suba un poquito, pero el resto lo hago manualmente, todo. Así que los solos, los acercamientos al micrófono, la presencia cuando habla encima y cuando se aleja lo hago yo. Obviamente, cuando hago una toma yo mismo, siendo la misma grabación, grabamos la siguiente distinta, porque las reacciones más van a ser distintas. Pero sí, tienen el calor. Yo les digo a veces "mira, toca viejo, ¿pero hasta qué hora grabamos? hasta que perdamos el conocimiento. Mira, graba, toca y cuando a mí se me paren los pelos ahí está, ésa es la toma, ahí está, llegaste, te metiste, interpretaste, cantaste, ésa es muy buena". Siempre hago eso, y se lo digo a todos los músicos.

²⁵ Revista cuyo nombre oficial era *Ritmo de la juventud* y que se editó en Chile en las décadas 60 y 70. Constituyó el apoyo más explícito a la llamada Nueva Ola y en general a los cantantes chilenos de la época.

Bueno, claramente eso es un síntoma del compromiso suyo al nivel emotivo con el trabajo.

Sí, sí... emotivo, exactamente. Pasión, no sé cómo le quieran llamar.

Claramente existe pasión en mi opinión.

Sí, eso.

Don Luis, muchísimas gracias por esta conversación. En realidad, más que una conversación, ha sido una verdadera clase la que me ha dado. De verdad, estoy muy agradecido.

N. del Autor: esta conversación se llevó a cabo el 22 de enero del 2016 y constituyó una de las fuentes primarias consideradas para la investigación conducente a la obtención del grado de Magister en Musicología Latinoamericana en la Universidad Alberto Hurtado, titulada “Aproximación a la industria discográfica en Chile 1973-1989: nuevas prácticas, nuevas escuchas”.

Transcripción: Catalina Carrillo – Ivette Rapaport.

Fotografías: Claudia Vidal (excepto donde se indica)