

## Entrevista con Pepe Ureta. Bajista de *Panal*

**“Nunca me sentí director;  
siempre me sentí un músico”**



Pepe Ureta en la actualidad (Foto: Ivette Rapaport)

### Sergio Araya Alfaro

*Panal*, nombre del disco editado por la banda homónima en 1973 para la discográfica nacional IRT (Industria de Radio y Televisión), pareciera ser uno de esos extraños registros que obedecen principalmente a intereses o inquietudes surgidas en el contexto del auge de la industria discográfica, sin objetivos muy claros de por medio, pero que curiosamente por factores ajenos a la producción del propio disco, logran salvar la barrera del tiempo y se instalan en el

público desde una perspectiva que trasunta lo meramente emotivo, llegando a adquirir ese carácter cultural, muchas veces propio de los registros o las agrupaciones que no tienen segundas partes.

En ese contexto, señalemos que los factores político, social y económico que rodearon la grabación del disco y que finalmente convergen en el golpe militar experimentado en Chile en septiembre de 1973, probablemente constituyan los grandes agentes gatilladores de la breve

existencia de la agrupación detrás de este registro.

Sin embargo, hacia fines de la década del 90 el disco grabado veinte años antes comienza a tener una nueva resonancia en el medio local<sup>1</sup> como consecuencia del impacto obtenido en disquerías especializadas de Inglaterra la producción de la banda Aguaturbia, liderada por el guitarrista de Panal, Carlos Corales. Se entreteje de esta manera una suerte de relato en las nuevas generaciones respecto de un marcado interés por fanáticos extranjeros que ven en algunas producciones nacionales de los años 60 y 70<sup>2</sup> aspectos musicales relevantes que en su momento pasaron inadvertidos para los medios y aficionados locales. Prueba de ello es la presentación que Panal realizara en el Festival de la Canción Internacional de Viña del Mar, prácticamente omitida por la prensa de espectáculos del momento.

Señalemos que *Panal* -conceptualmente- constituye un viaje por Latinoamérica y su música, representada por melodías imprescindibles en el cancionero del continente cuya “puesta en escena” está

---

<sup>1</sup> En los años 90 se inicia un recambio en la prensa de espectáculo nacional, donde se instala una generación de periodistas jóvenes, consumidores de música y con un conocimiento de estilos y músicos, lo que trae como consecuencia comentarios informados. De igual manera, se editan diversas publicaciones y estudios sobre música rock y pop donde prevalece el análisis por sobre la anécdota, lo que indudablemente posicionó de una manera diferente a los músicos locales ante el gran público.

<sup>2</sup> Otras agrupaciones que han cautivado la atención de las nuevas audiencias son Los Vidrios Quebrados y Los Mac's.

informada constantemente por una manifiesta experimentación sonora tanto en la ejecución como en la utilización de recursos en el estudio de grabación, donde cumplió un papel importante el técnico de grabación Franz Benko<sup>3</sup>.

Para develar lo existente detrás del registro de este disco que para muchos resulta fundamental en la historia del rock en Chile, en una época en que la música experimentaba una verdadera eclosión y con un sinfín de influencias, nos acercamos a quien es sindicado como el gran responsable del “proyecto Panal”: Juan José Ureta (Santiago de Chile, 1945). Conocido en el ambiente artístico local como Pepe Ureta –y con más de mil doscientos registros en la Sociedad de Derecho de Autor<sup>4</sup>– hoy constituye una verdadera marca registrada en la música popular chilena (MPC).

---

<sup>3</sup> Benko -como guitarrista- había formado parte en la década anterior de la agrupación *Los Twisters*, banda de apoyo de muchos solistas del movimiento conocido como Nueva Ola, de gran éxito comercial en Chile desde el año 1959 y hasta fines de la década del 60. Ese factor jugaría definitivamente a su favor en su labor de técnico de grabación, al entregarle una visión panorámica del proceso de producción musical.

<sup>4</sup> 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.



Portada del disco *Panal*  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

### Ficha Técnica

Panal (Panal, 1973) – IRT

Técnico de grabación: Franz Benko

Grabado en Estudios Splendid

Integrantes: Denise (voz)<sup>5</sup>, Carlos Corales (guitarra), Francisco Aranda (teclados), Iván Ahumada (percusión), Patricio Salazar (batería), Juan Hernández (percusión), Pepe Ureta (bajo, arreglos y dirección).

Enlace al disco <https://youtu.be/wPQrWQWLg0c>

### Pepe ¿cómo se gesta el disco de *Panal*?

Fíjate que ayer, no recuerdo dónde, empecé a buscar material relacionado con esto y apareció una serie de comentarios tan positivos en internet. No recuerdo cómo se llama el muchacho que los subió. Y los subió como un hecho importante del rock chileno. Mira, nosotros nunca nos encasillamos en el rock. Y salió como una producción; así partió esto. Ni siquiera

<sup>5</sup> Nombre artístico de Climene Solís Puleghini.

“oye vamos a hacer el disco del año, el disco de la vida”. No, salió como una producción. Como te digo, Julio Numhauser<sup>6</sup> me encarga... quiero decir, no me encarga, sino que entre las conversaciones que teníamos...

### Digamos que lo sugiere

Claro, fue algo así como “Oye, por qué no haces algo con canciones latinoamericanas”. El repertorio lo elegí yo, los arreglos y las rearmonizaciones de los temas los hice yo. Y cuando tenía todo eso plasmado, o estructurado si tú quieres, me acuerdo que estábamos tocando con Sergio Arellano<sup>7</sup> en el Hotel Carrera<sup>8</sup> en las noches y yo consigo el Hotel para hacer los ensayos. Y esto llegó así: un papel con las armonías y las notas obligadas de cada canción. De ahí viene un trabajo de taller, donde todos aportaron. Es decir, es un trabajo que efectivamente yo guíé, por decirlo de alguna manera, pero hay aporte de todos. Y mis compañeros eran músicos tan buenos que de repente decían “por qué no hacemos doce compases libres...” y simplemente se hacía. De esta manera fue ensayado en el [Hotel] Carrera en un par de oportunidades hasta que llegamos al estudio. Y en el estudio salió lo mismo que habíamos ensayado.

<sup>6</sup> Músico y compositor, fundador de las agrupaciones Quilapayún y Amerindios, y entonces ejecutivo del sello IRT, donde creó la subsidiaria Machitún.

<sup>7</sup> Director de orquesta y arreglador con gran presencia en las grabaciones de la época.

<sup>8</sup> Afamado hotel y uno de los lugares donde convergían muchas de las celebridades que visitaban el país. Hoy es la sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.



Contraportada del LP  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

### Grabaron todos a la vez, supongo

Todos juntos, si no se usaba ni podía hacerse de otra manera. Y ahí viene la gran creatividad de Benko. Dice Franz, “pongamos un efecto de sonido en esta parte”, y qué efecto, si en ese época no había efectos. Yo había conseguido con un primo, el de Los Ángeles Negros<sup>9</sup>... (piensa) ¿cómo se llama este efecto...?

### Seguro estás hablando del Leslie<sup>10</sup>

Ese mismo, el Leslie. Pasábamos un *Farfisa*<sup>11</sup> –en ese tiempo estaban los *Farfisa*– con

<sup>9</sup> Ureta se refiere a su primo Jorge González, tecladista de la citada agrupación, de gran popularidad en ese momento en Chile y Latinoamérica.

<sup>10</sup> Efecto utilizado principalmente en órganos y posteriormente en voz y guitarra. Se compone de un amplificador y un altavoz de dos vías que proyecta la señal de un instrumento eléctrico o electrónico y que modifica el sonido mediante la rotación de los altavoces.

<sup>11</sup> Órgano de origen italiano fabricado principalmente en las décadas 60 y 70, muy utilizado por grupos de rock.

Leslie. Entonces Franz hace su operación y sale algo raro que nos gustó a todos. Por ahí en unos pasajes hay hasta una sirena. Estábamos medio enloquecidos, motivados, por decirlo de alguna manera.

### ¿Quién hizo la primera voz en “Alma Llanera”<sup>12</sup>, Francisco Aranda?

(Tararea) Claro, Pancho, que canta muy bien. (Piensa) No, perdón, “Alma Llanera” fue grupal. Pancho Aranda cantó “Paisaje de Catamarca”<sup>13</sup>, muy bien, muy, muy bien. Y hay cosas bien valiosas. Por ejemplo, en “Si somos americanos”<sup>14</sup>, que cantó Denise, hay un *break* con solo de armónica, un *bluseo* entremedio de doce compases. Se hacían cosas en forma espontánea dentro de la métrica, pero muy libre porque la verdad, la calidad de los músicos que había ahí era muy alta, estábamos todos muy imbuidos en eso. Se ha hablado mucho de Santana<sup>15</sup> en relación al disco. Claro, efectivamente Santana era una gran influencia que teníamos; pero Santana aparece por la guitarra de Carlos [Corales]. Fíjate que... a ver, cómo fue la historia. (Piensa) Tiempo atrás vino un brasileño y me compró unos derechos para hacer una cantidad de CD's de Panal.

<sup>12</sup> Canción compuesta por el periodista y escritor venezolano Rafael Bolívar Coronado en ritmo de joropo y *single* promocional del disco.

<sup>13</sup> Composición del músico argentino Rodolfo Lauro Giménez.

<sup>14</sup> Composición del músico chileno Rolando Alarcón.

<sup>15</sup> Ureta se refiere al guitarrista mexicano-estadounidense Carlos Santana, cuyo sonido mezclaba el rock anglosajón con sonidos latinos.

### **¿Cuándo fue eso, en qué año?**

Esa posibilidad me la compartió Carlos. Debe haber sido unos diez años atrás, fácil. Yo tengo unos CD's; debe estar la fecha ahí. Después vino con un gringo, y me dice el gringo: "de California hacia acá no había escuchado nunca un tecladista tan bueno como el que está en este grupo". Y es verdad, Pancho Aranda estaba en un primer nivel.

### **Tengo entendido que él había regresado recién de Italia**

Exactamente. Justamente ayer lo que vi, reflejaba toda esta historia. Claro que yo la he contado varias veces también. Fabio Salas<sup>16</sup> hizo una buena reseña, no sé si lo ubicas...

### **Sí, por supuesto**

Fabio me llamó un día y conversamos. Le conté algo parecido a lo tuyo, menos profundo por supuesto, y parece que eso quedó en algún lugar porque ayer en Facebook este muchacho al que me refiero escribió exactamente lo que estamos conversando. Eso es, tal cual.

### **Hablemos del aspecto técnico ¿con qué mesa grabaron?**

Con la que tenía la IRT, que era una mesa... Yo creo que no tenía ni marca. Habría que preguntarle a Luis<sup>17</sup> cuál era la que estaba

en Splendid. Catedral para nosotros era Splendid.<sup>18</sup>

### **Tengo la impresión que es la misma que don Luis tiene como reliquia en la entrada de su estudio**

Tú hablas de la grabadora, puede ser, pero era una de dos pistas; sí, era una MCI. La consola no sabría decirte, pero como te digo eso era *Splendid*. A ese estudio nos llevó un señor de apellido Maldonado, creo que era iquiqueño o había estado en Iquique por el asunto del salitre, tenía unas *lucas*<sup>19</sup> y él instaló ese estudio. Y cuando cierra la RCA en Matías Cousiño, se vienen todas las grabaciones a *Splendid*, y ahí se transforma en IRT.

### **Desde el punto de vista de lo sonoro ¿se hizo algún diseño de sonido o llevaron el trabajo de taller y ensayo directamente al estudio?**

De ensayo al estudio. Fue la creatividad de los músicos sumada al ingenio del técnico, nada más que eso. No había la posibilidad de hacer un trabajo de producción más sofisticado, más acabado.

### **Lo pregunto precisamente pensando en lo que señala respecto de la creatividad de Franz Benko. Porque cuando se enfrentan a las posibilidades tecnológicas que brinda el teclado sumadas al efecto *Leslie*...**

---

<sup>16</sup> Escritor y *scholar fan* que cuenta con varias publicaciones sobre el rock chileno.

<sup>17</sup> Ureta se refiere a Luis Torrejón, técnico de grabación, considerado el más importante de la industria discográfica local y activo desde el año 1959.

---

<sup>18</sup> *Splendid* era uno de los estudios con mayor actividad en la década de los 70.

<sup>19</sup> Forma coloquial para referirse al peso, la moneda nacional oficial.

Es que la gracia de Franz es que él es músico, de ahí parte todo; es un tremendo guitarrista. Él participó en varios conjuntos en los años 60, sabe las sonoridades, las dimensiones de las sonoridades de los instrumentos, conoce todo eso. Es por eso que lo hace tan bien en tan poco tiempo. Lo mismo sucede con Luis [Torrejón], que es de trabajo, de ingenio, de intelecto...

### Y toca piano

Luis después aprendió a tocar el piano. Franz nació tocando, saltando con eso de (canta) *C'mon let's twist again*<sup>20</sup>...

### ¿Qué bajo eléctrico pasó a la historia con Panal?

*Panal* lo grabé con el bajo que me mandé hacer. O sea, el primero lo construí yo y después me hizo uno un amigo mueblista. Ese bajo me acompañó por varios años, hasta el año 74 que fue cuando Jorge [González] trajo un *Fender*, imagínate. Era muy bueno, y lo vendí porque siempre andaban detrás de mí comprándome las cosas, me entusiasmaban. No tuve la sapiencia de decir “este bajo en el futuro me va a dar grandes satisfacciones si decido mostrarlo”. Y lo perdí; porque hay algunos que yo he seguido y sé dónde están. Vale decir que si el día de mañana me da la gana voy y los recompro, pero éste no sé dónde está. Lamentable.

<sup>20</sup> “Let's twist again” es una canción compuesta por Karl Mann y Dave Appell y popularizada en 1961 por el cantante estadounidense Chubby Checker.



Detalle de la contraportada con  
ficha técnica de la grabación  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor).

### Los otros músicos ¿qué instrumentos usaron?

Carlos venía con la *Gibson Les Paul*, Patricio Salazar tenía su batería *Ludwig*, el teclado era un *Farfisa* con el *Leslie Hammond* y yo con el bajo.

### En percusión estaba Iván Ahumada

Iván Ahumada con sus tumbadoras históricas. Juanito [Hernández] también con las timbaletas *LP*.

### El trabajo de mezcla ¿quién lo hizo finalmente, Franz Benko solo o con el grupo?

No, Franz solo, si había mucha *cachativa*<sup>21</sup>. Puedo estar equivocado, pero a lo sumo era ir a dar una vuelta, a escuchar la novedad, cómo salió; no más que eso. Pero ir y decir “sube esto, baja esto otro”, no. Yo creo que llegamos al punto de decir “aquí va a entrar la guitarra, mira aquí queda la percusión”, ese tipo de cosas. Franz Benko se lució con ese trabajo. Lo que encuentro malo es que los otros músicos del medio -debe haber sido por el nivel logrado- no hayan imitado ese

<sup>21</sup> Chilenismo que alude al grado de inventiva o improvisación que posee una persona.

trabajo; porque tú sabes que la proyección, la imitación, van generando la difusión de ese tipo de cosas. Porque hay cosas bien creativas ahí; unos cambios de armonías, de tonalidades de canciones que siempre fueron planas y que yo las varié, las cambié de una manera bien audaz y no se siguieron usando.



Master del LP Panal  
(Propiedad Juan José Ureta – Foto del autor)

**Guillermo Rifo<sup>22</sup> tenía una agrupación en ese tiempo...**

Hindemith...<sup>23</sup>

**No, Aquila. Con ellos hizo un trabajo similar, pero mucho más desde lo docto, que recuerda un poco a lo que estamos conversando, con reestructuración armónica y cambios melódicos. Él trabajó con músicos básicamente clásicos o con formación académica, pero llevándolos**

<sup>22</sup> Músico y compositor chileno, uno de los pioneros en la integración de los lenguajes docto y popular.

<sup>23</sup> Sexteto Hindemith 76 fue una agrupación integrada por Guillermo Rifo, Domingo Vial y Nino García entre otros músicos y que desarrolló una línea musical que consideraba la fusión latinoamericana y la música contemporánea.

**más al área de lo popular, la fusión, y logró algo muy interesante...**

Sí, con Guillermo Rifo somos amigos desde siempre, vivíamos en la Gran Avenida<sup>24</sup> los dos. Lo otro que quiero comentarte es que estábamos tan imbuidos con ser músicos de sesión y de orquesta, que no les dimos mayor importancia al grupo; tocamos dos o tres veces, muy poco en realidad.



Foto promocional  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

**¿Hubo gira promocional o alguna presentación en sociedad?**

Nada, sacamos un disco y salimos a promocionar el disco a las radios que eran las que más tocaban. Lo entregamos y nada más. Recuerdo que Juan Castro – ejecutivo de IRT– hizo una promoción en alusión al nombre de la banda con un frasco de miel que llevábamos a las radios y a los disc-jockeys. También tocamos en el

<sup>24</sup> Ureta se refiere a la Gran Avenida José Miguel Carrera, una de las vías principales de la Región Metropolitana, con carácter comercial y residencial. Con una extensión de 15 kilómetros, tiene su origen en la comuna de Santiago, y recorre hacia el sur en su totalidad las comunas de San Miguel, La Granja, El Bosque y parte de San Bernardo.

Festival de Viña<sup>25</sup>, pero ya no con la formación original. Creo que Pancho Aranda no estaba, se había ido, y tocó su hermano Pepe en su lugar. Pero tocamos sin pena ni gloria. Fue ¿cómo explicarte? Estábamos tratando el precio de la música, los músicos, y dijimos “¿por qué no vamos con Panal para que nos paguen un poco más?”, una transa en el fondo. No le dimos mayor importancia nosotros, estábamos concentrados en tocar y correr de las nueve de la mañana para todos lados. De repente en la noche en locales con el Pollo [Fuentes] o con [Pedro] Messone<sup>26</sup>. Así era la vida nuestra, no íbamos a dejar los ingresos que generaba eso para hacer el proyecto de la banda, como son los proyectos ¿me entiendes? Con la mística que tienen, qué sé yo...

**Entiendo, pero ¿sientes a Panal como tu banda?**

Fíjate que yo en ese sentido no he sido muy autorreferente, no. Yo sé que hice eso, que tiene un gran valor, que algún día van a salir a reconocer públicamente las grandes alamedas, qué sé yo, pero no me vuelve loco.

**De acuerdo, pero si lo vemos en la perspectiva de lo que conversábamos, de reconocerse inicialmente como un guitarrista discreto que deriva en el bajo, y que sin embargo llega a hacer un trabajo que termina siendo rescatado por las**

**nuevas generaciones e instalado como una verdadera referencia del rock local. ¿Cómo ves ese proceso, qué piensas al respecto?**

Es verdad, pero ¿sabes qué? No soy yo el encargado de darle la categoría ni la relevancia. Yo tengo que esperar que vaya pasando el agua bajo el puente no más, pero la verdad es que sí me siento orgulloso; incluso Pato [Salazar]<sup>27</sup> me reta cada vez que nos vemos. Pato estuvo en Venezuela hace un año y dice que entre todas las cosas que vio, un venezolano amigo –o un chileno, no recuerdo– sacó el disco de Panal, lo puso y los venezolanos quedaron sorprendidos porque no lo conocían. Entonces cuando vuelve Pato me reta y me dice “¿Cómo te fuiste de la música con la creatividad que tienes, tremendo trabajo que hicimos con Panal, los arreglos que hiciste y dejaste todo botado y no seguiste en la música!”. (Piensa) Y yo tengo un problema, que puede ser una virtud: yo me quiero mucho. Yo tengo una autoestima más alta que el [cerro] San Cristóbal<sup>28</sup>. Entonces cuando termina el proceso, el período nuestro en el Canal [Nacional]<sup>29</sup> y nos sacan tal como te conté, yo no quise desandar un camino, no me vi desandando un camino que me había costado una vida hacerlo de manera profesional. Lo reflejo así: no voy a hacerle antesala a un cuarto de producción en circunstancias que yo hablaba directamente con el Director Gerente del

<sup>25</sup> El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es considerado la muestra musical más importante de Latinoamérica, aun cuando hoy responde más al formato de show televisivo que a una competencia de canciones.

<sup>26</sup> Cantantes melódicos de gran popularidad en ese momento.

<sup>27</sup> Baterista y percusionista, integrante de Panal.

<sup>28</sup> Uno de los cerros característicos de Santiago, de carácter turístico y ubicado en pleno centro de la ciudad.

<sup>29</sup> También conocido como Televisión Nacional, es uno de los principales canales de televisión y tiene carácter estatal.



Canal los problemas que pudieran surgir, siempre anteponiendo el respeto a la música y a los músicos, no a la persona. Y así pasó en una oportunidad con un gerente: “puedes tratarme mal, pero no ofendas a los músicos con la posición que tú tienes, si no, te vas a quedar sin orquesta”. Siempre antepuse el respeto a cualquier cosa. Y lo otro, como te digo, es que preferí no seguir en lo activo; no seguí porque... Es como ahora que no quise entrar a la SCD, para no contaminarme.

### **Y a partir del trabajo puntual de Panal ¿no surgieron posibilidades de actuar desde la producción o dirección musical?**

No, fíjate, porque yo nunca me sentí director, siempre me sentí un músico. Creativo, con capacidad de organización ¿me entiendes? al que le creían los otros músicos, todo lo que quieras. Pero de ahí a pensar como un director y de formar otro tipo de cosas, no. Panal fue un proceso, lo hicimos con mucho cariño, quedó muy bien hecho, quedó en la Historia y para las nuevas generaciones de músicos, pero no me significó ser director de orquesta ni nada más de lo que ya era. Yo estaba satisfecho con lo que ya era. No le saqué más brillo a Panal. Me sentí satisfecho con lo que habíamos hecho y asumí que era un momento difícil también. Otra de las cosas que influyó, fue que justamente Pato, pocos días antes del golpe del '73, gana un concurso en Argentina, en la [Orquesta] Sinfónica Nacional y se va el día nueve de septiembre. Entonces cuando estábamos acá, hablábamos por teléfono: “cómo están las cosas allá”, “no, acá paró todo”. Y me dice “vente, ven a pasear”. Y me fui; estuve dos años en Buenos Aires. Entonces

ahí también se provoca un vacío en el sentido de que no estaba marcando presencia. Me fue bien allá, hasta que... (piensa) Estaba trabajando tan bien, con tres o cuatro directores...

### **Siempre como músico de sesión**

Claro, como sesionista. Con Malvicino, Cardoso Campos, Gustavo Beytelmann<sup>30</sup>; tipos connotados del medio argentino. Hasta que de repente, en una grabación de música de película, con Gustavo Beytelmann, detienen la grabación y alguien dice “Che Gustavo, el chileno no puede tocar acá”, “pero por qué, tengo todos los papeles en regla”, “No, andá a hablar con Giacobbe”<sup>31</sup> y detuvieron la grabación sin más. Fui a hablar con Giacobbe, y me lo plantea claramente: “Mirá chileno, el laburo en la Argentina es para los argentinos; el resto son *pavadas*. Andate un par de años al bajo, a la Boca, que se acostumbren a verte y después venís a tomar los mejores laburos. No puede ser que estés agarrando los mejores laburos. Porque vino el baterista, viene el bajista, después el guitarrista y nosotros qué...”. Me costó mucho entenderlo, pero después me di cuenta que era la lógica con la que operaban.

### **Lo mismo que sucede hasta hoy en México por ejemplo**

Claro, era la lógica, imagínate, Pato me invita a mí, y yo llego, me hago conocido

<sup>30</sup> Músicos argentinos con gran presencia en la escena rock, jazz y tango como compositores, intérpretes y arregladores.

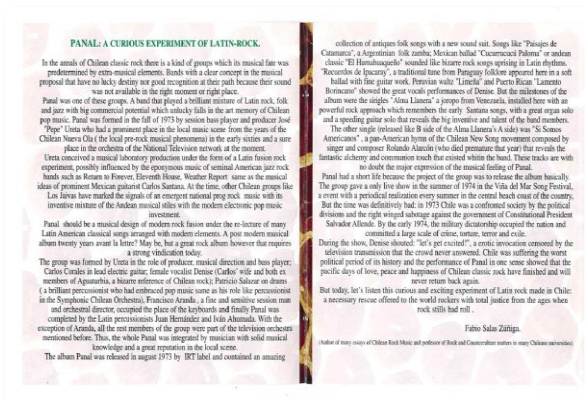
<sup>31</sup> Ureta probablemente se refiere al pianista Santiago Giacobbe, integrante de *Horacio Malvicino Jazz Quinteto*.

del mejor bajista de allá, Mojarra<sup>32</sup>. Estábamos en el Teatro Astro, y ellos tenían una orquesta. La mejor orquesta de Buenos Aires estaba metida en una buhardilla, arriba del Teatro Astro, en una compañía de revistas; la mejor, y él tocaba el bajo ahí. Entonces yo iba a mirarlo, a sentarme al lado de él, qué sé yo. Y me sondea, “querés tocar”, “bueno”, le respondo. Es que éramos buenos también, para qué estamos con cosas. Agarro su bajo y empiezo a tocar... “¡chileno hijo de la gran puta, mira cómo toca!”. Y los argentinos que siempre agrandan las cosas. Algunos ni sabían que yo existía y escuchar esto de “el chileno la rompe toda”. Entonces ¿qué sucedió? Me dice “mira, yo tengo problemas para los cambios”, a los reemplazos les llaman cambios allá, “no me aceptan los cambios y no puedo agarrar los laburos... ¿querés hacer los cambios?”... “por supuesto, ningún problema”, le respondo. Entonces me quedé cubriendo las falencias de tiempo que tenía Mojarra, que era el que más trabajaba allá. Después me llamaban directamente, no a través de Mojarra y pagaban muy bien, pero llegó el instante de “andate a la puta que te parió”. Entonces, en el fondo se provocó ese bache de año y medio, de dos años, en que efectivamente se enfrió todo para todos.

<sup>32</sup> Mario Fernández, bajista de sesión e integrante entre otras agrupaciones de Horacio Malvicino Jazz Quinteto.



Vista parcial de la carátula de Panal en su versión digital. En ella se muestra la portada de la revista *El Musiquero*, editada en Santiago de Chile desde mediados de los 60 y hasta 1976 (Colección Juan José Ureta – Foto del autor).



Reseña en inglés firmada por el escritor y scholar fan Fabio Salas para la edición digital de Panal (Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

## Volvamos a Panal ¿el disco fue editado solamente en Chile?

Tengo entendido que sí. Ahora, en la venta de derechos que le hice a este brasileño se estipulaban otras ediciones. Tengo entendido que él tiene unos clubes y lo sacó en Inglaterra, hasta en Japón.

**Probablemente sea quien editó lo de  
Aguaturbia...<sup>33</sup>**

El mismo, Carlos [Corales] me lo recomendó; me dijo “mira, están comprando...” y yo accedí. Así fue que nos sacaron a ambos, pero en un club reducido de gente, no masivo. Es un tipo que es como arqueólogo de la música, que andaba buscando, cómo te digo...

**Reliquias, historias de la música**

Claro, reliquias. Exactamente, así fue.

---

<sup>33</sup> Agrupación considerada una de las pioneras y más innovadoras del rock chileno, fundada en 1968 y liderada por el guitarrista Carlos Corales y su esposa Denise, también integrante de Panal.