

Entrevista con Fernando Mateos sobre el disco *Buddy Richard en el Astor*

“Fuimos muy atrevidos al intentarlo”



Fernando Mateo en Torrejón Estudios (Santiago, Chile). Foto: Jorge Canales

Sergio Araya Alfaro



Portada del álbum *Buddy Richard en el Astor* grabado para RCA Victor el año 1969 (Colección Sergio Araya – Foto del autor)

Ficha Técnica

Título: *Buddy Richard en el Astor*.

Sello: RCA Victor / Mono.

Año: 1969.

Fecha de grabación: 10 de diciembre de 1969.

Artista: Buddy Richard (Ricardo Toro Lavín) / Horacio Saavedra y su Orquesta.

Enlace al disco: <https://youtu.be/5AkPlz1LwWY>

Canciones:

1. *Obertura*
2. *Característica*
3. *"Eloise"* (Ryan)
4. *"No puedo quitar mis ojos de ti"* (Crewe)
5. *Selección recuerdos de Buddy Richard:*
"Cielo" (B. Hebb) - *"Sé"* (M.B. y R. Gibb) -

- "Dulcemente" (Stevens / Redd) - "Despídete con un beso" - "Espérame"
6. "Señor Chaplin" (A. Cortez)
 7. "No puedo dejar de amarte" (Gibson)
 8. "Angelitos negros" (Eloy Blanco)
 9. Selección recuerdos: "No me corresponde decirlo" (Allen / Stillman) - "Por tu amor" (Townsend) - "Yo creo" (Drake / Graham / Shril / Stillman)
 10. Selección temas soul: "Una blanca palidez" (Reid/Brooker) - "He sido herido" (Whitley) - "Hey Jude" (Lennon/McCartney)
 11. "Balada de la tristeza"
 12. Característica final

ANTECEDENTES

El año 1959 marca un punto de inflexión definitivo no sólo en la industria discográfica nacional, sino también en la juventud de la época. Ese año se considera el punto de partida para un fenómeno – que aunque más sociológico que musical– se inserta en la sociedad de la época apoyado fuertemente por la prensa escrita y radial y que sería conocido hasta la actualidad como la Nueva Ola. Siendo fundamentalmente un acto mimético de lo que sucedía en términos musicales en Italia y Estados Unidos, la Nueva Ola basaría su repertorio en dos ritmos –el rocanrol y el twist– que constituirían el soporte para canciones de letras simples y estribillos pegadores o adaptaciones de los éxitos que sonaban en el extranjero.

Dicho esto, señalemos que el éxito de la Nueva Ola debe entenderse principalmente desde dos instancias:

a) Hasta ese momento la tecnología asociada a los dispositivos existentes para experimentar el fenómeno de la escucha se

remitía a los aparatos de gran formato que por un efecto práctico se ubicaban en espacios amplios como el *living*¹, dando paso a reproductores de menor tamaño y portátiles², factor que posibilitó tanto un uso y una audición íntima como personalizada, y

b) La importancia y empoderamiento del segmento joven como un público consumidor de música pensada para ese rango etario exclusivamente, instancia que se vio fortalecida puntualmente por la publicación de la revista *Ritmo de la Juventud*, que operaba como un escaparate eficaz para la Nueva Ola a la vez que una red de contacto que cubría prácticamente todo el territorio nacional.

Lo anterior podría considerarse el principal cimiento de este movimiento que aunque – como señalamos anteriormente– fue principalmente imitativo, se constituye como una verdadera escuela para los músicos de la época, instalando definitivamente en el medio local la figura del “músico de sesión”. Adicionalmente, señalemos que permitió visibilizar –sin desmerecer el éxito comercial de prácticamente todos sus exponentes– a tres artistas que alcanzaron la categoría de ídolos y que se diferenciaron de sus pares precisamente porque instalaron en la juventud el gusto por la balada romántica y

¹ Esto implicaba que la música que se escuchaba estaba determinada por los adultos, en particular el dueño de casa o “jefe de hogar”, como se denomina aún en Chile al sujeto proveedor o sostenedor económico de una familia.

² Entre ellos, aparatos de radio a transistores y el tocadiscos denominado “*pick up*”, portátil y en formato de maleta.

atreverse a componer un repertorio propio: Cecilia, “Pollo” Fuentes y Buddy Richard³, quien finalmente tendría la oportunidad –aun teniendo un repertorio muy acotado en ese momento– de registrar la primera actuación en directo en Chile, la que sería llevada a cabo por Fernando Mateo, quien al momento del registro contaba con veinticuatro años. Es importante señalar que el disco –en tanto producción discográfica– fue concebido por Jorge Pedreros⁴, músico y compositor asociado a la Nueva Ola, y que la orquesta de treinta y nueve músicos dirigida por Horacio Saavedra estaba integrada entre otros por cinco directores de orquesta de reconocida trayectoria y prestigio en ese momento⁵.

Acerca de Fernando Mateo

Fernando Mateo López (Curicó, 1945) se inicia tempranamente en el mundo de las comunicaciones al ingresar con tan solo doce años como radio-controlador a Radio Condell en su ciudad natal. Posteriormente, con apenas quince años se traslada a Radio Balmaceda –en la ciudad de Santiago– para cumplir las mismas funciones, donde conocería a grandes figuras de la radiotelefonía chilena. Después de un tiempo conoce a Carlos

González⁶, quien en el año 1968 lo llevará al sello RCA Victor, donde iniciará una fructífera y trascendental labor como técnico de grabación junto a Luis Torrejón⁷, siendo su primer registro personal el disco “El bueno, el malo y el feo”⁸ del conjunto local Los Sonny’s⁹. Trabajaría además con representantes tan relevantes y significativos de la música popular chilena (MPC) como Víctor Jara y las agrupaciones Quilapayún y Los Jaivas, entre otros, dejando en la memoria colectiva de las últimas generaciones registros históricos como “Te recuerdo Amanda”, “Todos juntos” y “Aconcagua”¹⁰.

⁶ Compositor y arreglista de gran protagonismo en la década del ’60, fallecido el año 2007. Fundador de la agrupación *Los Rockets*, donde Horacio Saavedra ejecutaba el bajo eléctrico. Precisamente está considerado por este último como su maestro.

⁷ Ingeniero Electrónico y Técnico de Grabación considerado un actor fundamental en el registro de música desde el año 1959, aún en actividad.

⁸ Disco instrumental que recopilaba parte de la música incidental de los llamados *spaghetti western*, con composiciones de autores como Ennio Morricone, Jerry Lervan y Ray Evans entre otros,

⁹ Agrupación liderada por el guitarrista Raúl Alarcón, quien destacaría como cantautor en la siguiente década bajo el nombre Florcita Motuda. En las elecciones parlamentarias de diciembre del 2017 resultó electo Diputado de la República por el Distrito N° 17 (Región del Maule).

¹⁰ Canciones compuestas por Víctor Jara y Los Jaivas respectivamente. Jara representa probablemente la continuidad natural de Violeta Parra en términos musicales, mientras que Los Jaivas constituyen una agrupación fundamental en la historia del rock local. Su marcado interés por la fusión de sonidos latinoamericanos y su constante experimentación los sitúa en la vanguardia del rock chileno. Las canciones señaladas representan verdaderos himnos de la música popular chilena (MPC), imprescindibles al momento de antologar. “Aconcagua” en tanto, pertenece al disco

³ Sus nombres son Cecilia Pantoja, José Alfredo Fuentes y Ricardo Toro. Señalemos que en los artistas de la Nueva Ola era muy común el uso de nombres en inglés como una forma de acercarse a sus ídolos.

⁴ Integrante de *Los Lyons* y *Los Twisters*. En los años ’70 y ’80 desarrollaría una carrera de productor musical y comediante en la televisión con gran éxito. Falleció el año 2013.

⁵ Entre ellos Juan Azúa (saxo tenor), Guillermo Rifo (timbales) y Sergio Arellano (piano).

Consideramos pertinente en ese sentido – para una mejor comprensión de lo planteado en la siguiente conversación– referir el contexto en que se realizaban las grabaciones de la época. Al respecto, Mateo señala:

No había mucho espacio para el error porque no había edición, era directo a la cinta. Si era un estudio monofónico. Al grabar directo a la cinta, se podían hacer dos o tres o cuatro tomas o las que uno quisiera y después entraba a correr la tijera. Lo mismo que hoy día usted hace en computación –toma, une, corta y saca– nosotros lo hacíamos a tijeretazos. Uno tenía que ajustarse a las condiciones técnicas que tenía, que no eran muchas, entonces no eran muchas las variables que pudiera hacer. Por eso era más importante que nada el criterio con que uno podía enfrentar el proceso de grabación. Es decir, con pocos recursos, enfrentar cosas tan distintas como Los Jaivas con Los Cuatro de Chile por ejemplo¹¹ (Santiago, diciembre 22 del 2015)

De igual manera, y aun cuando Fernando Mateo durante la entrevista utiliza el término “mezclar” o “masterizar”, evidentemente lo hace homologándolo al actual concepto que se utiliza para referirse a este importante eslabón en la

homónimo editado por Los Jaivas el año 1982 y que fuera grabado en los Estudios Pathé - Marconi (París) en noviembre de 1981, y es la única canción del álbum que se registró en Chile, en Estudios Sonotec en octubre de 1982.

¹¹ Conjunto cuya producción se sitúa a medio camino entre el Neo Folclore y la Nueva Canción Chilena, los dos movimientos preponderantes de la época. La musicalización que hicieron de la obra del poeta Oscar Castro –con arreglos de Ariel Arancibia y la participación de los actores Humberto y Héctor Duvauchelle como declamadores– donde destacan los arreglos vocales constituyen su principal característica.

cadena del registro sonoro. Mateo es enfático en señalar que

la mezcla prácticamente no existía, era grabación sobre grabación. Cuando mucho uno hacía una mezcla al momento de grabar, y de ahí ir a una cinta y tener el cuidado en algún momento de no caerse en los planos porque eso después ya no tenía solución, en los efectos de reverberación que no fueran exagerados porque eso después no se podía sacar... Yo no sé si éramos muy jóvenes o teníamos muchas ganas.” (Santiago, diciembre 22 del 2015).

Don Fernando, mucho agradecería si pudiera recordar la grabación de lo que se considera –y me gustaría a mí que usted lo confirmara– si el disco de Buddy Richard, "Buddy Richard en el Astor", del año 1969 realmente es el primer disco que se graba en vivo acá en Chile

Hasta donde yo sé, y tengo esa información, así es. Lo que pasa es que eso fue una burla (bromea). Fue una forma de hacer un proyecto que resultó muy de un día para otro.

¿Cómo se llegó a esa grabación?

El concierto como tal seguramente lo venían preparando hacía tiempo y finalmente funcionó la idea de grabar, pero no estaban las condiciones técnicas para eso. De hecho, eso está grabado con las mínimas condiciones, una máquina que andaba prácticamente botada en RCA, que era una máquina de dos pistas y que tenía un pequeño mezclador incorporado en la parte inferior. Los micrófonos los sacamos del mismo estudio de la RCA.

¿Con cuántos micrófonos se grabó el concierto?

No recuerdo, pero no fueron muchos, no más de seis o siete.

Se lo pregunto porque, de acuerdo a lo indicado por don Luis Torrejón¹² en una conversación que tuvimos, en ese momento la RCA no tenía más de cinco o seis micrófonos operativos

Cuando se inició en ese tiempo RCA estaba trabajando en lo que eran los estudios *Splendid*.

En calle Catedral...¹³

Exacto, y ese estudio inicialmente tenía nueve micrófonos Neumann, tanto así que yo me acuerdo y siempre lo cuento como anécdota: en el tiempo de Los Jaivas¹⁴, el año 1971, grabamos con esos nueve micrófonos y hoy uno de esos cuesta seis o siete millones de pesos. Eran micrófonos muy caros porque eran a tubo y que hoy día son una reliquia en el mundo de la música. Era muy divertido porque a [Gabriel] Parra, el baterista, le poníamos de esos micrófonos y él como baterista *apalaeaba* todo. Entonces, con esos micrófonos grabamos. Insisto, todo muy artesanalmente...

¹² Ingeniero Electrónico y Técnico de Grabación considerado un actor fundamental en el registro de música en Chile desde el año 1959, aún en actividad.

¹³ Catedral es una calle céntrica, emplazada en el kilómetro 0 de Santiago de Chile, a un costado de la Catedral Metropolitana.

¹⁴ Agrupación fundamental en la historia del rock local. Su marcado interés por la fusión de sonidos latinoamericanos y su constante experimentación sitúa a Los Jaivas en la vanguardia del rock chileno.

¿Existió la posibilidad o se pensó hacer una suerte de diseño de sonido?

Surgió la idea, se pensó qué había como para hacerlo y se hizo... y fue lo mismo que se repitió después con José Alfredo Fuentes y Gloria Simonetti¹⁵.

¿Tal cual?

Sí, fueron las mismas condiciones. No había más realmente.

El concierto empieza con una sonoridad que no es precisamente de orquesta, tiene una breve introducción de Buddy Richard acompañado de una guitarra acústica.

Exacto...

¿Supuso eso algún problema u obstáculo técnico?

Yo diría que no. Teníamos –hasta donde recuerdo– un ensayo previo que sucintamente dio una idea muy general de lo que iba a ser el concierto. Horacio [Saavedra]¹⁶ dirigía la orquesta y tuvimos que adaptarnos a lo que había y a lo que en ese momento vimos. Yo hoy lo escucho y me gustaría –aunque no tengo copias de los discos que he grabado en mi vida– tomar el disco y hacer una reconstrucción técnica del disco, y creo que lo voy a hacer.

Interesante ¿Puede profundizar ese concepto y cómo la llevaría a cabo?

¹⁵ Cantantes melódicos que iniciaron su carrera artística en la década del '60.

¹⁶ Horacio Saavedra dirigió a partir del año 1971 y hasta el 2011 –con breves intervalos– la orquesta del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, considerado hasta hoy como el más importante de Latinoamérica.

Con reconstrucción técnica me refiero precisamente a tomar la grabación original e intentar separar planos y lograr por ejemplo una mezcla diferente a la original utilizando los recursos actuales, que son muchos. Es que hoy con lo que existe se pueden hacer muchas variaciones. Tú ingresas la información al computador y, de acuerdo al programa que ocupes, puedes hacer variaciones importantes sobre lo existente.

¿Asumo entonces que no quedó conforme con el resultado?

Es decir...

Hoy, mirándolo en perspectiva

Lo miro en perspectiva y pienso que tengo que haber sido –por decirlo de una manera burda– muy *patudo*¹⁷ para haberlo intentado siquiera, y lo escucho y a mí me pasan dos cosas: yo escucho el "Mira niñita" y el "Todos juntos"¹⁸ de Los Jaivas y pienso –en ese tiempo muy joven, estamos hablando del año 70– debo haber tenido muchas ganas, mucho ímpetu profesional para hacer cosas porque con lo que había en ese tiempo... Yo escucho eso y se han hecho muchas versiones posteriores, pero se sigue escuchando la versión original, no sé si te has dado cuenta. Es lo mismo que pasa en este concierto, yo lo escucho y digo fuimos muy atrevidos en intentarlo y creo que para ese momento los resultados fueron más que buenos.

¹⁷ Término coloquial con significados diversos. En este caso es sinónimo de "osado".

¹⁸ Canciones emblemáticas de la agrupación y que reflejan parte del espíritu del Chile de la época.

¿Con quién trabajó en ese momento?

Solo... (piensa) Es que eso se dio. Mira, el otro ingeniero reconocido que había era Lucho, ¿verdad? Y yo me fui "*a la cola*"¹⁹ de Lucho. Él se fue a Philips²⁰ y a mí me llamaron a RCA. Por lo tanto, quedé solo y tomé todo lo que tenía Lucho y él siguió haciendo lo mismo en los mismos estudios pero para otro sello y empleado por Philips. Como te decía, hoy escucho el disco de Buddy Richard y creo que es un trabajo bastante bien hecho. Ahora, reconozco que después de eso, nada se grabó de nuevo, sino que lo llevamos.... En ese tiempo *Splendid* era el estudio *top* y era un estudio que tenía solamente tres pistas, no tenía más. Una grabadora de tres pistas, una Ampex²¹. Y tenía una máquina de dos pistas en la cual se hacían los *masterizajes*.

Le preguntaba si había existido una suerte de preconcebir un diseño de sonido para grabar el recital porque precisamente hoy estuve escuchando el vinilo y me parece que es un resultado extraordinario

Para las condiciones que tú sabes con que estaba hecho.

Exactamente, y sobre todo porque en algunos pasajes –considerando que Buddy Richard hace ese recital cuando no tenía mucho repertorio propio– el concierto se estructura en base a covers...

Exactamente.

¹⁹ Expresión coloquial utilizada como sinónimo de "seguir los pasos" de alguien en cualquier aspecto.

²⁰ Compañía discográfica holandesa que operaba en ese momento en Chile. Junto a RCA y Odeón eran las de mayor presencia en el mercado local.

²¹ Marca de grabadoras de cinta *reel*.

Entonces gran parte del disco yo lo veo como un intento de instalar o potenciar la figura de crooner que Buddy Richard no era. Además, la orquesta suena –y a mí recuerda mucho, por eso vuelvo sobre el concepto del diseño de sonido– al sonido que uno podía –y aún puede– escuchar en el cine de la época.

Correcto.

Que por cierto me parece está muy bien logrado.

Tú “has dado un poco en el clavo”²². Yo un poco me basé en eso, pero si tú tomas en cuenta que para una orquesta grande con seis micrófonos, que era todo lo que había, debía tomar todo muy ambientalmente pero sin perder la presencia de la orquesta. Si lo miras desde una perspectiva técnica todo el secreto estaba en la posición de los micrófonos respecto de los instrumentos, no era otra cosa...y resultó (ríe).

¿Era una forma de ecualizar previamente?

No ecualizar, sino captar la sonoridad de cada uno. Porque en una orquesta de ese tipo en que había timbales, muchos bronces y otras cosas, había que tener mucho cuidado para que no se fueran a perder las cuerdas, que no eran muchas en todo caso, pero había.

Exacto, había. De hecho, en mi opinión, la sonoridad del disco está marcada por los bronces

Fíjate que ahora que estamos conversando... lo tomo como una suerte de compromiso si tú quieres. De aquí a fin

²² Expresión utilizada como sinónimo de “acertar”.

de año me doy el tiempo, tomo lo que hay en YouTube y hago una reconstrucción técnica y lo comparamos²³.

Sería fantástico

No creo que vayamos a conseguir una diferencia tan enorme, pero sin duda que vamos a lograr mejorar muchos aspectos.

Sería un buen ejercicio

Claro, porque hoy tú puedes paramétricamente reecualizar todo el material por partes. A mí lo que siempre me deja satisfecho de todo esto es el hecho de que no hay instrumentos “perdidos”....

Eso lo encuentro notable. Y aquí viene la pregunta ¿hubo proceso de mezcla o masterización?

De masterización, claro... porque eso se grabó a dos pistas y después tuvimos que recopiar y cortar pedazos de *baches* y otras cosas típicas que se producen en los conciertos. Eso es lo que se hizo posteriormente. De partida nunca se pudo, por ejemplo, si Buddy [Richard] en algún momento hubiera querido modificar parte de la voz por estar fuera de tono o qué sé yo, no se pudo hacer porque siempre existió un fondo.

Personalmente el cover que me parece notable, en realidad más que cover es la versión que hace de "I can't stop loving you" de Ray Charles. Me parece que la versión de Buddy Richard en el concierto... no podría decir que la encuentro superior

²³ A la fecha, dicha reconstrucción ha sido realizada parcialmente por Fernando Mateo.

a la original, pero definitivamente es de una gran factura.

Claro, son situaciones que se dieron y no se volvieron a repetir porque yo nunca más escuché a Buddy [Richard] cantar "No puedo dejar de amarte" en otra oportunidad. Es probable que lo haya hecho, pero yo personalmente nunca lo escuché.

Probablemente influye el hecho que a partir de ese momento se consolida como compositor y comienza a tener un repertorio propio cada vez más exitoso.

Claro...



Intersección de las calles Estado y Huérfanos, en la comuna de Santiago, donde se encuentra el edificio que albergó al ex Cine Astor hasta fines de la década de los '80. (Foto del autor)

¿En qué medida ese disco, más allá de la parte técnica, le enseña o indica cómo enfrentar la siguiente aventura de grabar en directo? El segundo disco fue el de "Pollo" Fuentes, ¿no?

Claro, el del "Pollo". Ahí ya teníamos más experiencia, como tú dices...

¿En qué lugar se grabó ese disco?

Ahí mismo, en el [Cine] Astor...

¿Y el de Gloria Simonetti?

Ése fue en el [Teatro] Municipal [de Santiago]. Recuerdo que la primera vez que me encontré con Gloria debe haber sido por allá por 1969, ese año fue a Viña [del Mar] ¿no?²⁴

Exacto, el año que ganó la competencia internacional

Nosotros trabajábamos en ese tiempo, cuando llegué a trabajar a RCA, en el estudio que había en Matías Cousiño²⁵. Era un estudio antiquísimo, y me tocó revisar la pista, el *background* que había hecho Luis Torrejón en los Estudios *Splendid*, por cosas de tiempos, horarios y de falta de cupo en el mismo estudio, porque en esa época se grababa todo el día y toda la noche. Entonces llega Gloria a grabar el *playback* conmigo y yo debo haber tenido poco más de veinte años. Imagínate la cara que puso, como diciendo "¿este niñito me va a grabar?". Con los años grabamos

²⁴ Fernando Mateo se refiere al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, en ese momento la instancia más importante en términos de competencia de canciones, mucho antes del show televisivo en que se transformó a partir de la década del '90. A partir de entonces la competencia de canciones perdió toda relevancia.

²⁵ Arteria ubicada en el centro de Santiago, a escasos metros del ex Cine Astor.

mucho, hasta la versión que hizo del "Ojalá"²⁶.

Respecto de estas experiencias posteriores al disco de Buddy Richard, imagino que el modelo se repitió porque se realizó en el mismo lugar.

Claro, después con Gloria Simonetti en el Municipal lo que cambió fue el escenario, nada más.

¿No hubo mayor diferencia en términos acústicos?

La verdad es que no.

Si pudiéramos poner los tres discos en la misma línea ¿cómo evaluaría hoy los resultados en términos sonoros? Pensando incluso que fueron trabajos consecutivos en el tiempo...

Encuentro que suenan muy parecido. Quizás el de Gloria tiene un poco más de condiciones porque ya teníamos cierta experiencia en el tema. Creo que lo valorable es lo del Buddy, pensando en que fue una suerte de improvisación.

¿Buddy Richard ha hecho algún comentario del disco alguna vez?

Si lo hizo no lo recuerdo en verdad. Curiosamente yo grabé muy poco con él. Hice el "Amor por tí", recuerdo²⁷.

²⁶ Fernando Mateo alude a la canción del cantautor cubano Silvio Rodríguez, quien en una entrevista publicada por la revista chilena *La Bicicleta* el año 1984 se refiere elogiosamente a la versión grabada por la cantante nacional.

²⁷ Canción emblemática del repertorio de Buddy Richard y uno de sus grandes éxitos radiales.

La canción compuesta por Marco Aurelio²⁸...

Claro, y que fue un tremendo éxito. Esa canción se grabó a tres pistas. Y ahí está lo que te digo: quizás el mérito que pudimos haber tenido en ese tiempo nosotros, los que grabábamos, era que trabajábamos con muy pocos recursos. Y "Amor por tí", te digo, yo lo escucho hoy y es una grabación bastante buena.



Marquesina de acceso oriente del ex Cine Astor, hoy soporte de la multitienda Ripley. (Foto del autor)

A mí me parece que todo lo de esa época suena increíble, independiente que se pueda mejorar por medio de los adelantos disponibles hoy. Y más allá de los pocos recursos existentes, creo que se hizo mucha labor y muy buena.

²⁸ Marco Aurelio Solís Gatica es un cantante y compositor chileno de dilatada trayectoria en el medio local.

Nosotros no teníamos un padrón de dirección respecto a eso. Yo cuando llegué a RCA, el director musical era Carlos González. Carlos me llevó a RCA y yo a él le debo mucho, le debo el haber hecho una carrera. Después en los 70 fue el turno de Roberto Inglez²⁹, y ellos enmarcaban todo desde el punto de vista musical y administrativo, pero no se involucraban en lo técnico. En ese tiempo yo trabajaba solo, sin ayudantes.

Es la escuela de don Luis también ¿no?

Sí, claro. Con Luis somos amigos hasta hoy y profesionalmente lo respeto mucho. Tiene un currículum y una producción de diez o quince años grabando a la Nueva Ola.

En ese sentido, la Nueva Ola constituyó una tremenda escuela para ustedes como técnicos de grabación.

Claro, y con recurso cero, porque en Matías Cousiño sí que había pocos recursos.

.

²⁹ De nombre verdadero Robert Inglis, fue un reconocido pianista y arreglador que llegó a Chile en la década del 50, época en la cual destaca el trabajo musical que desarrolló junto al boquerista Lucho Gatica. Posteriormente asumiría labores administrativas y de producción artística en RCA Víctor.