Guitarra popular, urbana y chilena: "Chile Lindo" y Humberto Campos[1].

Mauricio Valdebenito
Facultad de Artes
Universidad de Chile

RESUMEN. Focalizado en los guitarristas chilenos populares y urbanos, activos como músicos de sesión en la industria cultural en las décadas de 1950 y 1960, este trabajo indaga en la figura de Humberto Campos, a partir del estudio de las condiciones en que desarrolló su labor artística como arreglador, intérprete y compositor de la llamada música típica chilena. Su aporte es estudiado a partir de la introducción que Campos creó, dirigió e interpretó junto a su equipo de guitarristas para la tonada "Chile Lindo" de Clara Solovera, y que hoy, a más de 50 años, sigue siendo expresión de un particular estilo guitarrístico popular, urbano y colectivo.

Palabras claves: guitarra popular; industria cultural; música típica chilena.

Introducción

Centrado en las prácticas que realizaron los músicos populares urbanos en Chile y a partir de la figura del guitarrista, arreglador y compositor chileno Humberto Campos, este estudio se propone develar el desarrollo de un trabajo artístico anclado a los procesos mediatizadores. Músico relevante pero escasamente estudiado, Campos contribuyó en un *mundo del arte,* haciendo posible la inclusión y reelaboración de músicas populares por parte de la industria cultural.

Se trata de un relato que se adscribe a la historia social, entendida como un esfuerzo por revelar la voz de aquellos protagonistas que, habiendo realizado contribuciones importantes a la música, permanecen invisibilizados de la atención historiográfica y musicológica.

> "[...] la Historia Social no se agota en los espacios públicos o los aparatos estatales, en las decisiones de los líderes o las hazañas de los héroes, sino que abarca a la totalidad de las personas que habitan nuestra sociedad, y cuyo protagonismo cotidiano, todavía muy mal conocido, es la carne y la sangre de la verdadera historia social"[2].

Con frecuencia la vida de los músicos populares ha sido marginada de los relatos académicos. La ausencia de fuentes confiables, la reconstitución de sus trayectorias así como el estudio de sus prácticas, como resultado de una escasa y esquiva información, contrasta con aquellas figuras en que la atención mediática fija su atención que luego capitaliza[3] . En cambio, los sujetos funcionales al aparataje artístico circulan y crean también una red paralela de acciones y emprendimientos, muchas veces al margen de la figuración pública, y logrando no obstante constituirse como parte activa y decisiva de los éxitos en que colaboran.

1. Este estudio es parte del proyecto de investigación del Fondo de la Música 2011 N° 16988-9.
2. Salazar y Pinto 1999: 11.
3. González 2005.

Los guitarristas populares urbanos en Chile en los años 1950 y 1960

Durante los años 50 y 60, la presencia de guitarristas en la música popular mediatizada en Chile estuvo fundamentalmente ligada a las radios y a estudios de grabación. Su participación fue indispensable en la elaboración y difusión de un repertorio de música chilena con fuerte impronta local, enfocado principalmente en la figura del huaso de la zona central del país.

> "El desarrollo de la radio y la industria discográfica generó nuevos procesos de elaboración y masificación de las tradiciones folclóricas, orientadas a públicos urbanos, especialmente de la clase media y popular, aunque también expuso al chileno a una cultura popular moderna y cosmopolita. Se constituyó así un modelo criollista de re-elaboración de la música folclórica enfocado en la zona central del país. En la práctica este reciclaje urbano de la tradicional cultura agraria chilena, consiste fundamentalmente en una actividad artística profesional, integrada regularmente a los espectáculos comerciales, profusamente difundida en el circuito de radios, sellos discográficos y cine. Desarrollada por solistas, dúos y conjuntos de 'música huasa' que, en un proceso de veinte años, cristalizaron un repertorio-tipo (de tonadas y cuecas especialmente), con modos característicos de arreglos vocal e instrumental, estilos de interpretación y escenificación"[4].

De esta forma, la industria musical hizo posible el surgimiento de guitarristas populares, que ejercieron como acompañantes y fueron polifuncionales a las demandas de música típica que esta industria promovía, repercutiendo, además, en el cultivo no solo de tonadas y cuecas, sino también de diversos géneros musicales como tangos, pasillos, boleros y valses peruanos, entre otros. La música típica chilena convive entonces con esta cultura popular, moderna y cosmopolita.

En la búsqueda de los músicos que, como Campos, ejercieron su trabajo en la industria cultural, surgen nombres como "El Chico" Fredes, guitarrista y empajador de sillas -activo en la Radio Continental-, y "El Quirquincho", notable intérprete mencionado por varios guitarristas. Al parecer, su nombre es Eduardo Valenzuela (aunque quienes lo conocieron dudan que haya sido ese en realidad), y se trata de un músico nómade, cuyas andanzas lo sitúan activo en radios, quintas de recreo y locales nocturnos en Concepción, Copiapó, Antofagasta, Arica, Valparaíso y Santiago. Se le reconoce un despliegue armónico de avanzada, al mismo tiempo que se le asocia a los bajos fondos de la vida bohemia. Otros, como Ernesto Rosson, Antonio Muñoz y Pablo Dimitropulus, fueron guitarristas activos en radio Rancagua y acompañantes en las primeras grabaciones de Lucho Gatica en su ciudad natal. El argentino Carlos Ragona, presente en muchas radios de Santiago, lideraba un conjunto de guitarristas y era dueño además de una academia donde formaba a nuevos elementos que luego integraba a su agrupación. Junto a ellos surge una infinidad de nombres asociados a diferentes programas radiales y grabaciones; Estay, Lamaison, El dúo Cotal-Vergara, "El Flaco" Almuna, Julio Gallardo, Robinson Córdoba, Manuel Fuentes, "El Negro" Castillo, Miguel Abarca, César Lucero, Fernando Rossi, Hernán Rosales, "Lolo" Rosso, Helvecio Acuña, Valentín Morales, Alfonso Chacón, Ricardo Acevedo, Leonel Meza, Blas Sánchez, "El Zurdo" Jiménez, Alejandro Espínola, Juan "Angelito" Silva,

4. Torres 1996: 28.

"Tito" Manríquez, Pepe Fuentes, Eugenio Moglia, Rodolfo Silva; en Valparaíso, Carlos White, Samuel Ugarte y Lucho Zepeda; Sergio Avendaño en Rancagua; "Pacho" Méndez en Concepción, Roberto Sagredo y su conjunto Las Guitarras Viajeras en Melipilla y tantos otros.

Músicos de sesión

En los años 50 y hasta finales de los 60, el trabajo de interpretación musical en radios y sellos discográficos en Chile constituyó lo que Thomas Turino define como *música presentacional*: "un campo que involucra a un grupo de personas (los artistas) que proveen música para otros (el público) donde se evidencia la separación efectiva entre público y artista"[5]. De tal forma que, en atención a los recursos tecnológicos disponibles de registro y transmisión sonora, esto definió pautas de comportamiento y organización del trabajo artístico que, en la práctica, se constituyó como una presentación en vivo.

En la perspectiva de *mundos del arte* formulada por Howard S. Becker, consideramos el quehacer de los músicos de sesión como parte de una actividad sancionada como arte:

> "Las obras de arte, desde este punto de vista, no son los productos de individuos, de 'artistas' que poseen un don raro y especial. Son más bien productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos. Los artistas son un subgrupo de los participantes del mundo, que, de común acuerdo tienen un don especial, y hacen, por lo tanto, un aporte extraordinario e indispensable al trabajo y lo convierten en arte"[6].

Para aquellas prácticas que eran parte de la música que se masificaba a partir de la industria cultural, debemos considerar que "la subordinación a las exigencias del público y los empleadores tiene lugar de manera más coercitiva y completa en el arte comercializado"[7]. Surge así la idea de un empleador, que al mismo tiempo de decidir sobre la puesta en marcha de un trabajo específico, selecciona además a los músicos que, a su juicio y en atención a sus intereses, son útiles a la apuesta discográfica y comercial que pretende; "el empleador elige un uso, como en los mundos artesanales, y el artista utiliza su habilidad de virtuoso para cumplir con las exigencias del empleador"[8]. Esta capacidad para enfrentar con solvencia las exigencias de un programa radial transmitido en vivo o de una sesión de grabación, trae consigo consecuencias muy diversas; entre otras, se trata de una actividad planificada desde su origen y contra el tiempo.

Guitarra grupal

La guitarra popular y urbana en Chile ha sido fundamentalmente resultado de un trabajo colectivo. La revisión de los repertorios, así como los diferentes géneros que la incluyen, comprometen la participación de dúos, tríos, cuartetos y hasta quintetos de guitarra. El ordenamiento de los roles que

5. "Presentational music is a field involving one group of people (the artist) providing music for another (the audience) in which there is pronounced artist-audience separation within face-to-face situations", Turino 2008: 52.

6. Becker 2008: 54-55.

7. Becker 2008: 329.

8. Becker 2008: 330.

determinan la participación de cada músico -primera, segunda o tercera guitarra, más la guitarra base- supone el dominio de ciertas competencias fundamentales para el trabajo de conjunto. Sobre las guitarras primera y segunda, también llamadas "punteras", recae la responsabilidad melódica del conjunto; en ellos debe prevalecer la firmeza, velocidad y carácter de su pulsación y sonido, además de un preciso sentido del ritmo y fuerza, por ser ellos los que lideran las partes solistas del arreglo. Para las guitarras segunda y tercera queda el revestimiento armónico del arreglo y eventualmente el melódico, donde la tercera guitarra casi siempre dobla, a distancia de octava, el canto de la primera. Sin embargo, es necesario consignar que estos roles presentan ciertas dificultades adicionales al constatar que el análisis por separado de sus trayectorias muchas veces puede resultar difícil y extraño sin el total de las partes. Ello se debe a que al transitar ya sea por pasajes a tres o más voces -y con prioridad en las melodías secundarias-, o bien por su compromiso con el soporte armónico, su resultado es por momentos difícil de retener.

Para la guitarra base, que puede ser la cuarta o quinta dependiendo del número del conjunto, se espera justeza en los ritmos y firmeza en los tiempos, así como el conocimiento de los códigos de cada acompañamiento. Aunque no comparta protagonismo en los registros agudos de las guitarras primera y segunda, la guitarra base es muy valorada en atención al soporte estructural sobre el cual se despliega todo el conjunto.

Estas características, comunes a innumerables conjuntos, las encontramos no solo en los guitarristas chilenos, sino también en conjuntos como el cuarteto Aconcagua de Tito Francia -que acompañó por varios años a Antonio Tormo-, o en Las Guitarras Cuyanas de Mendoza, en El Cuarteto de Alfredo Zitarrosa en Uruguay, y en el cuarteto Latitud Sur[9], entre otros.

Pulsar y rasguear

Otro de los aspectos que determinó fuertemente esta práctica musical es el que integra los modos de tocar pulsado (o punteado) y rasgueado. En efecto, la música popular que cultivaban estos intérpretes comprendía tanto géneros de la llamada música típica -tonadas y cuecas-, como también boleros, pasillos, guarachas, fox-trot, guaranias, tangos y un sinnúmero de otros estilos y géneros como parte de la oferta de la industria cultural. Su acompañamiento contemplaba indistintamente modos rasgueados y pulsados, constatándose así que, en la práctica de la guitarra popular, su dominio es imperativo de la misma forma que el rasgueo queda relegado en el caso de la guitarra académica. Una excepción de esto último la constituye el conocido *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, cuyo comienzo utiliza precisamente el rasgueo que la academia no enseña[10].

9. Formado en España en los años 70, estaba integrado por el músico chileno Sergio Solar, Mario Núñez de Uruguay, y los argentinos "Lalo" Carmisano y Guillermo "Bocha" Sotes.

10. Rodrigo 1977 : 1-2.

Se atribuye a Humberto Campos el uso de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha para la ejecución de las rápidas escalas con que habitualmente acompañaba la música folclórica[11]. En otros casos, los modos de ejecución de la mano derecha se dividen: el vals criollo o limeño, por ejemplo, se acompaña en su primera guitarra prioritariamente con un modo pulsado (con dedos), como queda demostrado en el caso de Oscar Avilés. Para el bolero, y en particular en el caso del requinto, encontramos frecuentemente la adopción del dedal, tipo de uñeta que se aplica como anillo en el dedo pulgar, y que permite el toque con uñeta en los bajos, dejando libres el dedo índice, medio y anular para punteos y rasgueos. En la cueca, en cambio, predomina el modo rasgueado.

> "Por esa época, la guitarra se punteaba nada más que con el pulgar o con uñetas, pero casi exclusivamente con las bordonas. Campos cambió esa modalidad punteando con toda la mano y en todas las cuerdas"[12].

Por otra parte, si bien la práctica de la guitarra académica se institucionaliza en el modo pulsado, debemos tener en consideración que la guitarra popular urbana pudo realizar la síntesis entre los modos pulsado y rasgueado[13].

Otro aspecto de los modos de ejecución de una guitarra grupal es el que concierne a los criterios de digitación en la mano izquierda. Lejos de buscar un facilitamiento de sus respectivas partes, que podría consistir en el uso recurrente de cuerdas al aire, los guitarristas populares consideran, por el contrario, que las cuerdas al aire quedan inertes a la búsqueda de un fraseo expresivo. Sin participación de la mano izquierda, aunque siempre a disposición, las cuerdas al aire no permiten *vibrato*, *portamento, glissando* ni los demás recursos que, si bien de corta duración, dan a los sonidos pulsados esa dimensión expresiva que remite a la melodía, y por añadidura al canto[14].

Para el toque pulsado, y por tratarse de una práctica casi siempre colectiva, se prioriza un modo apoyado[15], otorgando a cada sonido más volumen y consistencia, si bien alejándose, por otra parte, de una práctica fundada en las propiedades polifónicas del instrumento. Esto justificaría la preeminencia de una práctica guitarrística colectiva, donde cada intérprete puede conducir solo una de las voces. A cambio, posibilita un tejido armónico constituido por cada una de las guitarras participantes, en el cual la conducción de las partes, así como el equilibrio en que transitan, responde a un oficio de innegable valor que hoy parece caer en el olvido. Es por esto que el enriquecimiento armónico en el acompañamiento constituye una de las preocupaciones más valoradas por los músicos populares, además del dominio rítmico que cada género necesita.

En el aspecto armónico, hacemos notar que las propiedades de la guitarra reformulan el paradigma de una armonía y un enlace a cuatro voces fundado en las disposiciones abiertas o cerradas del teclado.

11. Esto encuentra un relato paralelo también en la guitarra clásica o académica, por cuanto se atribuye al guitarrista español Narciso Yepes la ejecución de escalas a tres dedos en el repertorio docto.

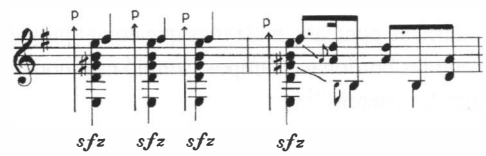
12. Acevedo 2004: 52.

13. Lo mismo sucede con la guitarra de Violeta Parra, Víctor Jara, Pedro Yáñez, Patricio Castillo, Horacio Salinas y Juan Antonio Sánchez, entre otros.

14. Esto nos permite corroborar que una revisión en los criterios de digitación en las partituras editadas por Andrés Segovia, así como las versiones editadas de las composiciones de Agustín Barrios, plantean las mismas búsquedas y criterios que, más allá de un fraseo, suponen también una idea del sonido.

15. La acción del índice, medio o anular, pulsa la cuerda que quiere vibrar y en la misma acción se desplaza hasta la cuerda anterior. Para el caso del pulgar, la acción es la misma solo que en dirección opuesta, esto es, desplazándose hasta la cuerda siguiente.

En cambio, la guitarra popular puede realizar un acompañamiento en permanente tránsito entre tres y cuatro voces, donde muchas veces la omisión de algunas de las notas de la tríada no impide el enriquecimiento permanente de séptimas, novenas, y trecenas, sin que se perciba como un empobrecimiento del discurso armónico. La suposición de una armonía limitada en la guitarra no es más que la incapacidad de ver y oír una armonía tonal que opone al problema de la cantidad y disposición de las notas el sutil equilibrio que se desprende de una armonía basada en el color del sonido y que, por lo mismo, es sugerida y eficaz a la vez, como sucede, por ejemplo, en la *Anticueca* N° 5 de Violeta Parra[16].



Música típica: cueca y tonada

Visto desde la guitarra, podemos concluir que la música típica adoptó la figura del huaso con dicho instrumento más como imagen que como referencia estrictamente musical. Lo anterior se confirma en la presencia cada vez más acentuada que adquieren el piano, el acordeón y el contrabajo. Así, podemos sostener incluso que, en la cueca chilena, la guitarra popular es fundamentalmente depositaria del rasgueo acompañante del canto, y que su función se constituye en *continuo rítmico-armónico* que, siendo insustituible, adquiere relevancia solo por el fondo en que participa. Ya sea que intervenga el piano, acordeón o el arpa, la guitarra en la cueca solo adquiere protagonismo en la ausencia de estos. Además -y fundamentalmente en los registros agudos-, la presencia de instrumentos como el pandero, el tormento, o los platos, las cucharas y las palmas, llenan el espacio acústico.

Sin embargo, es en la tonada urbana donde se despliega el verdadero virtuosismo que se desarrolló a partir del proceso mediatizador de la música tradicional. Las difíciles y complejas introducciones y contracantos que idearon los guitarristas populares urbanos, dan cuenta de un desarrollo musical e instrumental en el que Humberto Campos es figura referencial. Señalaremos también que la cueca no es solo el género musical que la designa, sino un contexto social complejo que adquiere significación más allá del análisis de sus repertorios. Por esta razón, no es extraño que una aproximación a la dimensión social en la vida de los guitarristas populares los incluya también en la *escena cuequera* y particularmente en la cueca urbana, donde Campos aportó no solo con sus guitarras, sino además como autor e intérprete en grabaciones, presentaciones en vivo y, sobre todo, como uno más en el *ambiente*[17].

> "Debido a que los guitarristas, acordeonistas, pianistas y contrabajistas de cueca chilenera también se desempeñarán como músicos de tango, foxtrot y vals, llegarán a los estudios de grabación, los auditorios radiales, las boites y las quintas de recreo, sumándose, en muchos casos, a los conjuntos y dúos de huasos de cueca mediatizada, reforzando su sonido y otorgándole la fuerza y espontaneidad de la cueca chilenera"[18].

16. Parra 1993: 58.
17. Núñez 2005: 18, 104-103, 132, 146.
18. González y Rolle 2005: 396.

Humberto Campos: primera guitarra de Chile

Félix Humberto Campos Zúñiga (Santiago, 10 de abril de 1924 - 29 de julio de 1982) desarrolló una prolífica carrera como guitarrista y compositor en diferentes conjuntos de música típica chilena, aunque se destacó especialmente por su participación en grabaciones para innumerables producciones discográficas. Se trata de un músico de sesión que no solo participó en el proceso del registro sonoro, sino que incidió en su resultado; ello sobre todo a partir del modo en que lideró un trabajo guitarrístico colectivo que llegó a ser referencial en la interpretación de ciertos géneros musicales -particularmente la tonada urbana-, y que encuentra semejanzas con otras prácticas guitarrísticas en Latinoamérica[19].

Contraportada del disco de Lucho Gatica, *Canciones de huasos y gauchos* (1959). De izquierda a derecha: Valentín Morales, Juan "Angelito" Silva, Humberto Campos, Helvecio Acuña y "Lolo" Rosso.

El nombre de Humberto Campos está presente en los relatos de los músicos populares chilenos y urbanos involucrados en los procesos modernizadores que, durante los años 50, 60 y 70, consolidó el catálogo de música típica chilena por parte de la industria cultural[20]. Además, el sonido del equipo de guitarristas que Campos lideró acompaña una amplia colección de grabaciones para diferentes solistas y conjuntos.

Comienzos

> "¿Sabes qué me salvó de la delincuencia? – Fue la música, fue la guitarra. Porque en la calle yo tenía contacto con todo tipo de personas. Y generalmente no eran personas de mucha confiabilidad. Pero yo me reunía con todos porque a través de la música yo participaba del mundo de la vida. Y fue ahí que yo aprendí, mirando como las personas tocaban la guitarra. Ahí me interesé y ahí empecé a tocar"[21].

Así recuerda Nelson Campos Videla, hijo de Humberto Campos, el relato que su padre le contó sobre sus comienzos en la música.

19. Especialmente en Argentina y Uruguay.

20. Cf. "Humberto Campos" en http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1090 [consultado 8 septiembre 2011].

21. Entrevista a Nelson Campos Videla.

Como señala Nano Acevedo en *Folcloristas chilenos. Relatos verídicos 1900-1950,* Humberto Campos nació "en una familia de intérpretes y ejecutantes de música criolla"[22]. En sus primeros años y junto a su madre Aída Zúñiga Zúñiga, se trasladó a vivir al barrio de Estación Central en Santiago. Asistió al colegio Manuel José Irarrázaval de la congregación de los Hermanos de La Salle, en la calle Conferencia 751. Conocido en el ambiente artístico como Humberto Campos, su padre biológico fue un alemán de apellido Casey, que sostuvo una relación con su madre cuando ella tenía 16 años -lo que explica su tez blanca y sus ojos claros-. El apellido Campos corresponde al segundo marido de su progenitora. El hombre murió en una riña, por lo cual Campos tampoco tuvo con él una relación duradera[23].

De la calle a la radio

Habiendo crecido en el sector de Estación Central, Campos vivió en el barrio de Los Polleros, llamado así por su cercanía a la calle Exposición -a un costado de la estación de trenes-, donde los campesinos se instalaban a vender sus productos -entre ellos, pollos, patos y gansos[24]-. De una familia que, según su hijo, *vivía a la deriva*, para Campos la calle fue la ocasión de conocer y compartir con muchas y muy diferentes personas. La música que escuchó entonces debe haber correspondido a los gustos de una cultura popular recibida y asimilada desde la radio y el cine.

> "Campos era del grupo de los Polleros, en Estación Central. Entonces era muy conocido en los Polleros, y los Polleros tenían sus cantores de cueca, cuequeros. El Baucha, el Nano Núñez, etc. eran del Matadero. Y los de la Vega tenían su grupo de cuequeros; el Mesías, el Beto, en fin, los Guatones"[25].

Podemos suponer además que sus primeros pasos en la música y en la guitarra se gestaron en el contexto de una vida desplegada en el radio urbano que partía del centro de Santiago -y que incluye la zona poniente de la ciudad de norte a sur, desde la Estación Central, Avenida Matta y el Matadero- hasta los barrios de Recoleta, Vivaceta e Independencia.

> "En ese ambiente pronto destaca como un cantor de 'prima', en las ruedas de la cueca Brava, comenzando a adquirir fama además en El Matadero, La Vega Central y en el puerto de Valparaíso"[26].

Por los años 40, el mundo de la música popular en Santiago encontraba el ambiente en el cual los músicos acompañantes ejercían y consolidaban su oficio en las radioemisoras y en boites o quintas de recreo. Estos lugares, además de espacio laboral, constituían una plataforma valiosa donde aprender los secretos del oficio. Hasta allí llegaban personas de todo tipo en busca de una oportunidad en el medio artístico capitalino, para alcanzar notoriedad y hacerse un nombre. Por esos años, las radios disponían de auditorios que transmitían en vivo diferentes programas de música y radioteatros. Entre

22. Acevedo 2004: 51.
23. Entrevista a Nelson Campos Videla.
24. Entrevista a Armando Zúñiga.
25. Entrevista a Armando Zúñiga.
26. Acevedo 2004: 52.

los espacios musicales, los concursos de aficionados guardaban especial atención, motivando un interés y una participación que acercaban aún más el medio radial al gusto popular.

Podemos inferir que Campos manifestó tempranamente su afición por la guitarra, lo que justifica su apodo de "El Nene"[27] y explica su considerable repertorio de canciones en guitarra. Es probable que sus primeras armas en el oficio las haya ejercido en concursos radiales de aficionados; allí pudo seguramente probar en terreno las habilidades que más tarde le servirían para el ejercicio profesional en la música. Algunas de las características del trabajo en la radio se encuentran en el relato del músico Armando Zúñiga: "[...] teníamos que transportar rápidamente, nos dio mucha cancha esa cuestión. Entonces ya después no le temíamos a nadie, ¡cante en cualquier tono no más!"[28].

Tocar en cualquier tono y adaptarse a las cambiantes condiciones de un cantante aficionado eran algunas de las destrezas que los músicos acompañantes debieron aplicar con solvencia en el trabajo radial.

Las menciones a Humberto Campos en los medios escritos dan cuenta de una presencia activa y permanente en diferentes radioemisoras de Santiago; podemos suponer que el ambiente musical animado por las radios posibilitó trabajos de acompañamiento para diversos cantantes solistas y grupos, tanto en la capital como en ciudades cercanas, Valparaíso y Rancagua entre otras.

> "El día que debutó la Compañía Argentina de Comedias en Radio 'Nuevo Mundo', hubo gran fiesta en los estudios. Con champagne y todo. Hasta cuecas hubo. Cuecas cantadas y tamboreadas por el conjunto 'Mosaicos de América' y las guitarras de Campos y Sánchez y bailadas por Roberto Arrieta y la Criollita.
>
> Roberto Arrieta andaba loco buscando un par de buenos guitarristas. Él traía el suyo desde argentina: el negro Raúl Cuello Rodríguez, viejo conocido nuestro. No tardaron en darle un buen dato, y así fue como contrató a las eximias manos de Campos y Sánchez, con quien ha hecho muy buenas migas"[29].

Trayectoria

Para 1949, Campos se encontraba posicionado en la escena musical, lo que incluía actividades en diferentes radioemisoras y participación en diversos locales. A partir de la década de 1950, su trabajo como músico de sesión para la creciente industria discográfica ocupará gran parte de su tiempo y significará, además, una proyección en su trabajo creativo.

Por su condición de músico de sesión, rara vez se consignaba la participación de Campos en las portadas y carátulas de los discos; y es evidente que su actividad en los meses previos a septiembre debe haber significado un incremento sustancial en su quehacer artístico. Antes de analizar las particularidades de su trabajo en el estudio de grabación, revisaremos el historial de dos conjuntos

27. Acevedo 2004: 51..

28. Entrevista a Armando Zúñiga.

29. S/A 1949:s.n.p.

emblemáticos de la música popular chilena en los que Humberto Campos participó como un integrante más: el Trío Añoranzas y el conjunto Fiesta Linda.

Humberto Campos, Segundo Zamora y Jorge Novoa (S/A 1957:18).

Este conjunto, fundado por el músico chileno Segundo Zamora, fue integrado inicialmente por Hernán Varas y Raúl Silva,

> "[...] pero los que graban a su lado y pasean el nombre de Chile, interpretando todo tipo de música y rubricando sus presentaciones con cuecas, son Washington González y Jorge Novoa, posteriormente lo integran Humberto Campos, la primera guitarra de Chile, Alfonso Chacón, Alejandro Spínola (sic) y Rubén Páez"[30].

En efecto, y pese a los cambios de integrantes en la conformación del trío, es la primera información que encontramos sobre Humberto Campos como músico titular de un conjunto.

> "Uno de los conjuntos nacionales de más dilatada actuación y que goza de mayor popularidad en nuestro país es sin duda 'El Trío Añoranzas', formado por tres voces que se acompañan por dos guitarras y un acordeón. Figura sobresaliente de este trío, tanto por su simpática corpulencia como por su personalidad artística, es Segundo Zamora, el gordo acordeonista. Especial mención merecen los guitarristas Jorge Novoa y Humberto Campos quienes unen a su habilidad instrumental sus excelentes voces.
>
> El Trío Añoranzas graba desde hace largos años para el sello RCA Víctor, del cual son artistas exclusivos. Se han especializado en música folklórica pero abordan también el género internacional. [...]
>
> El Trío Añoranzas cuenta con una vasta actuación en teatros, radios y boites de todo el país. Asimismo han realizado dos exitosas jiras (sic) por: una al Perú y otra a Bolivia, donde su estilo ha gustado tanto que han debido prolongar su permanencia por seis meses en cada país. Por esta causa, el Trío Añoranzas canta con toda propiedad los valses peruanos y los huaynos y taquiraris bolivianos"[31].

30. Nano Acevedo en http://www.cuecachilena.cl/ZamoraSegundo.htm [consultado 24 septiembre 2011].

31. S/A 1953:26.

Durante la década de 1950 estaba claro que la presencia de Campos en el escenario de los procesos mediatizadores de la música popular en Chile lo situaban en un lugar de privilegio, redundando en una actividad permanente en radio, sellos grabadores y locales con música en vivo.

A sus facultades instrumentales se añadía su canto, que ponía al servicio del Trío Añoranzas y que refuerza todavía más su condición de músico popular. La convicción de una expresión musical criolla, articulada en un conjunto de guitarras, será condición esencial en el trabajo y proyección de Humberto Campos.

Las dos giras citadas son relevantes por varias razones, demostrando que la trayectoria de Campos no descansó únicamente en sus incesantes recorridos como músico por diferentes escenarios y estudios de grabación. Por el contrario, todo parece indicar que ambas aparecen como sus únicos viajes al extranjero, y que en adelante se concentró cada vez más en su labor de líder y responsable del trabajo musical en el estudio de grabación. Sin embargo, los dos viajes, demuestran la proyección del Trío Añoranzas más allá de las fronteras nacionales, y permitieron la asimilación de géneros musicales típicos de Perú y Bolivia; cabe decir que cuando se realizaron, era frecuente que los conjuntos chilenos de música típica alternaran en sus repertorios géneros como el vals peruano, el tango y el taquirari entre otros.

La relevancia de este conjunto queda también expresada en el anuncio de *La Voz de RCA Víctor* en 1954:

> "Para este mes hemos editado discos de las siguientes luminarias
> *Trío Añoranzas
> *Los Chamacos
> *Conjunto Fiesta Linda
> *Esther Martínez"[32].

Tanto por la prensa escrita de esos años como por los testimonios de otros músicos, sabemos que el trío alcanzó gran popularidad, y que Humberto Campos era ya para entonces una figura en el medio musical chileno. Más tarde se integraría a otra importante agrupación: el conjunto Fiesta Linda.

Fiesta Linda

Nacida en Valparaíso en 1953, esta agrupación fue también una de las más populares en el repertorio de la música típica chilena. Fundada por Luis Bahamonde -cuyas composiciones son consideradas referenciales del repertorio criollo chileno- y Carmencita Ruíz, por sus filas pasaron importantes figuras de la música nacional, entre ellos, los guitarristas, arregladores y compositores Ricardo Acevedo y Pepe Fuentes, entre otros. Señalado como un conjunto que alcanzo una posición de privilegio en la difusión del repertorio de música folclórica, Fiesta Linda fue uno de los pocos que pudo sostenerse únicamente a partir de su actividad artística. Ello revela además el grado de profesionalismo que, junto a los éxitos compuestos por Bahamonde, lo convirtieron en un grupo de alta demanda[33].

32. S/A 1954 a:12.

33. González, Rolle y Ohlsen 2009: 334.

A mediados de la década de 1950 integraron también el conjunto los guitarristas Alfonso Chacón y Humberto Campos quienes, junto a Ricardo Acevedo, constituyeron una formidable agrupación de guitarras.

> "La otra gran inyección de excitación fue para mí, cuando fuimos a ver el debut en Radio Minería de Fiesta Linda con 'El Negro' Acevedo, Chacón, y con Campos. ¡Los tres guitarristas juntos! [...] Era el único grupo chileno que tenía sus propios guitarristas. En vivo sonaba con las guitarras igual que en el disco. Fue en Radio Minería el año 54"[34].

Músico de sesión

Posterior a su participación como integrante de Fiesta Linda, Humberto Campos aparecerá mencionado como director del conjunto de guitarras que acompañaba a Pepe Frías, Luis Alberto Martínez, Los Huasos Quincheros, Lucho Gatica, Silvia Infantas y, muy especialmente, a Los Cuatro Huasos para las grabaciones de su regreso en 1954, entre muchos otros. Sobre la participación de Campos en estos últimos registros, Nano Acevedo señala: "Los Cuatro Huasos solicitan el acompañamiento de Humberto Campos quien, respetuoso de la música original, le dio agilidad con sus adornos y su estilo a 'Matecito de plata', 'El Martirio', 'Bajando pa´ Puerto Aysén' y otros éxitos del grupo"[35].

También los autores del libro *Los Cuatro Huasos, alma de la tradición y el tiempo,* consignan la participación de Campos en el reencuentro del conjunto con el estudio de grabación: "Carlos Mondaca estará a cargo de conducir la musicalización en guitarra para cada tema junto con un equipo de guitarreros del mejor nivel en ese momento, entre ellos, Humberto Campos"[36].

Estas grabaciones, que fueron publicitadas por *La Voz de RCA Víctor* como "el notición musical de 1954"[37], vienen a confirmar la alta valoración del trabajo de Campos en el medio musical. Sin embargo, la información no es suficiente para precisar el rol que correspondió a Carlos Mondaca en la conducción que se menciona. Por otra parte, y en atención al resultado musical logrado en el registro, constatamos que, en lo relativo a las guitarras, Los Cuatro Huasos estaban muy lejos del nivel de Humberto Campos, sin por ello aminorar su descollante carrera musical. La apreciación es confirmada en el libro *La Escuela de Los Cuatro Huasos*:

> "En la ejecución de la guitarra, Eugenio Vidal Tagle introduce la modalidad del 'punteo' para iniciar las canciones y como puente entre sus distintas partes. Hasta el año 1927, lo normal es escuchar las introducciones de las tonadas y canciones con un rasgueo muy sencillo, algo que se aprecia también en las primeras grabaciones de Los Cuatro Huasos. El punteo es un aporte musical interesante que puede provenir de la formación más docta de los instrumentos de la familia Vidal Tagle y de la influencia del uso de la guitarra en los conjuntos folclóricos argentinos de la época. En ese sentido, es

34. Entrevista a Sergio Solar.

35. Acevedo 2004: 52.

36. Rengifo y Rengifo 2008: 64.

37. S/A 1954 b:20-21.

> importante destacar que Carlos Gardel, máximo exponente de la canción popular en toda Latinoamérica en las primeras tres décadas del siglo XX, se inicia en el mundo de artístico con un grupo que se acompaña de guitarras para interpretar folklore (famoso es el dúo Gardel-Razzano), cuyas versiones incluyen punteos. La forma de cantar de Gardel es también una influencia en las interpretaciones solistas de Raúl Velasco"[38].

La relación con los guitarristas argentinos es interesante no solo en lo relativo a la influencia del canto. En cuanto al conjunto de guitarras, se sabe que los guitarristas populares chilenos eran llamados también "los argentinos", en directa alusión a la práctica de una guitarra grupal que combinaba tanto el modo pulsado como el rasgueado, y que justifica, además, la admiración de Campos por Roberto Grela.

Como músico de sesión, Humberto Campos realizó un extenso trabajo que comprende el arreglo y la interpretación musical. Helvecio Acuña, quien junto a Alfonso Chacón y Valentín Morales integró por muchos años el equipo de guitarristas dirigido por Campos, expresa así su experiencia musical de esos años:

> "Yo a Humberto lo escuchaba mucho por radio también, él participaba en los programas nocturnos de la Radio Minería; él como guitarrista era ya una gran estrella. Fue siempre el primer guitarrista. Tiene características muy especiales, tenía un sonido en la guitarra extraordinario, una calidad de arreglador, improvisador extraordinario. Porque llegábamos [...] a las grabaciones y él escuchaba lo que iban a grabar, y del estribillo o parte de la melodía anterior, él sacaba algo de la melodía y formaba un punteo espectacular. Los punteos de Humberto Campos son maravillosos"[39].

Alfonso Chacón, quien ejerció durante años como segunda guitarra de Humberto Campos, evoca de esta forma su trabajo en el estudio de grabación:

> "Tuve el honor de actuar, entre mis 19 a 28 años, junto al mejor guitarrista de Chile por más de 40 años. Fueron innumerables los LP de aquella época en que Humberto me llamaba por teléfono para decirme, por ejemplo, grabamos mañana para la RCA Víctor, Odeón o Philips. Llegábamos a esa hora a grabar, sabiendo quizás con qué artista o conjunto, pero muchas veces sin saber qué tema, ni en qué tonalidad.
>
> Humberto creaba de inmediato la respectiva introducción, la ornamentación fundamental. Y yo, a estructurar de inmediato mi segunda voz en guitarra. Y se iba la guitarra rítmica captando todo, y antes, muchas veces de dos o dos y media horas, estábamos grabando las primeras tomas. Humberto era genial, respetado y admirado"[40].

Su hijo Nelson Campos relata de la siguiente manera la experiencia de su padre en el estudio de grabación.

38. Rengifo y Rengifo 2008: 92-93.

39. Entrevista a Helvecio Acuña.

40. Entrevista a Alfonso Chacón en http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/11/alfonso-chacon-nos-devela-el-misterio.htm [consultado 10 de Septiembre de 2011].

> "Yo vi a mi papá así: llegar a un estudio de grabación, mi papá era completamente de oído que tocaba la guitarra, en el estudio de grabación la persona le presentaba a él la música, le decía, mira ésta es la música que voy a grabar, eran instantes previos a la grabación. Mi papá juntaba a su grupo de guitarras, escuchaba la música que la persona le estaba cantando o tocando, inmediatamente él tenía una introducción, inmediatamente tenía los momentos que iban a adornar la música en el medio, y le pasaba la segunda voz para el que iba a ser la segunda voz, que a veces era [Alfonso] Chacón o podía ser [Valentín] Morales [...]. Y a cada uno le decía todo lo que tenía que hacer, pero era en cosa de minutos, se ensayaba en ese mismo instante con la persona y se grababa. De esa forma se hacían las grabaciones. Entonces mi papá prácticamente improvisaba todo en el momento y ordenaba todo en el momento y eso funcionaba así"[41].

Rubén Nouzeilles, productor musical del sello EMI Odeón -para el que Campos trabajó en innumerables producciones- se refiere a las sesiones de estudio en los siguientes términos:

> "En temas folclóricos [...], en cuecas, tonadas, guaranias, etc., acudíamos casi por norma al equipo de cuatro guitarras de aquel gran folclorista que fue Humberto Campos, inolvidable para todos quienes lo conocimos. El equipo estaba formado básicamente por Campos, [Alfonso] Chacón, [Valentín] Morales, [Helvecio] Acuña y ["Lolo"] Rosso. Se iniciaba entonces la sesión de ensayo previo a la grabación, escogido el primer tema a atacar, Humberto ideaba el punteo de introducción; a continuación, lo ensayaban todos a tres voces armonizantes en sus instumentos, compleja tarea solo para músicos experimentados. En no más de media hora tenían montado el primer arreglo, y a continuación comenzaban las pruebas de grabación"[42].

Compositor

La mayoría de las composiciones de Humberto Campos son cuecas, razón por la cual se lo sitúa como parte de la *escena cuequera*. Entre sus creaciones encontramos los siguientes títulos: "No me digas escoba" con texto de Hernán Arenas y "El millonario" ambos en el disco *Aro y Aro* de Los Hanga-Roa y *Cuecas con escándalo*[43]; "El revoltijo", de Silvia Infantas y Los Cóndores, en *Cuando baila mi morena*[44]; "El monrero", en el disco *Las mejores cuecas del mundo y sus alrededores* de Los Perlas[45]; "Eladio Rojas chileno", en *Lo que más me gusta de Chile*[46]; "El despechado", en el disco *Los Huasos Quincheros*[47]; y "A Jorge Toro" en *Los Quincheros misceláneos*[48]. Todas ellas pertenecen al género de la cueca en su versión mediatizada, es decir, acompañada en su mayoría por un dispositivo

41. Entrevista a Nelson Campos Videla.

42. Rubén Nouzeilles. Comentarios para Los Quincheros 1993. También en Guerra 1999: 68-69. Nouzeilles es un productor musical nacido en Argentina, trabajó durante muchos años como productor musical para el sello Odeón en Chile. Es el responsable del registro fonográfico de buena parte del repertorio de música popular chilena editado entre los años 1954 y 1975.

43. Los Hanga-Roa 1962 y Varios intérpretes 1970, respectivamente.

44. Silvia Infantas-Los Cóndores 1965.

45. Los Perlas 1966.

46. Varios intérpretes 1962.

47. Los Huasos Quincheros 1962.

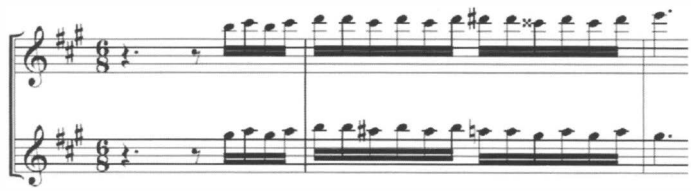
48. Los Quincheros 1993 [grabaciones originales 1960 a 1970].

instrumental que incluye piano o acordeón, contrabajo, percusiones varias; batería algunas, y otras pandero, cucharas y platos. Las guitarras cumplen aquí su cometido en un rol secundario, lo que, de paso, cuestiona la imagen arquetípica del huaso con guitarra o, al menos en su versión urbana, la asociación de cueca y guitarra.

Tal como sostiene el investigador chileno Felipe Solís, la autoría de muchas cuecas era parte del modo en que se articulaba la *escena musical*[49], y comprometía también la forma en que se zanjaba el rol y autoría de quienes participaban en las grabaciones[50]. Las ganancias por concepto de venta de discos en relación a los derechos autorales podían ser acomodadas en función del acuerdo entre autores e intérpretes, lo que complica saber con precisión quiénes fueron los autores o cuál fue su nivel de participación. Como ejemplo de lo anterior proponemos la cueca "A Jorge Toro", que aquí reseñamos como creación de Humberto Campos, sin embargo, la misma cueca, con los mismos intérpretes, aparece en la antología *Su Majestad La Cueca Vol. 1*[51] ahora con Hernán Núñez y Humberto Campos como creadores. Esta cueca servirá para ilustrar cómo la red de participaciones de los músicos mencionados deja rastros que permiten relacionar -como en el caso de Campos- su forma de encarar el trabajo guitarrístico, e indagar al mismo tiempo en la manera en que su estilo instrumental se proyecta en la composición de la melodía y texto.

Para demostrar esto último, hemos seleccionado la parte correspondiente a la *muletilla,*

que confrontamos con el *remate* de la introducción de Campos para la tonada de Clara Solovera "Dónde habrá como mi cueca"



Junto a las semejanzas de tonalidad, carácter y ritmo, constatamos que la presencia de ciertos rasgos característicos logra configurar un sistema de práctica instrumental que, desde la guitarra, incide en el modo en que se compone, y puede explicar el uso de algunos giros rítmico-melódicos que son también parte del estilo guitarrístico de Humberto Campos. Como este tipo de *muletillas* no son frecuentes, sobre todo por la disminución rítmica y cantidad de sílabas, podemos establecer que, al menos en el pasaje citado, la guitarra de Humberto Campos está presente en la cueca a "A Jorge Toro".

49. "The concept 'music scenes', originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others". (La idea de escena musical, que inicialmente fue utilizada por la prensa, está presente en diversos estudios académicos sobre producción, performance y recepción de música popular, entre otros, y designa los contextos en los cuales un grupo de productores, músicos y fans, comparten sus gustos musicales y además se distinguen unos de otros) Bennet y Petersen 2004: 1.

50. Felipe Solís, investigador y responsable del proyecto Cancionero de Cuecas [en línea].

51. Varios artistas 2001.

"Chile lindo"

A través de la introducción de Humberto Campos para la tonada "Chile Lindo" de Clara Solovera, nos proponemos demostrar que, con el tiempo, pasó a ser indisociable de la canción, estableciéndose en comienzo obligado que anticipa la parte cantada y, como es habitual en Campos, utilizando el material que comenta y ornamenta toda la parte cantada de la tonada.

Por la claridad de la audición, que resulta de las técnicas y dispositivos usados en su grabación, consideramos para el análisis la versión de Los Huasos Quincheros. Dejamos constancia que, con una mayor cantidad de guitarristas y voces, la misma introducción fue grabada con anterioridad por el propio Humberto Campos y su equipo, en el disco *Canciones de huasos y gauchos* de Lucho Gatica en 1959.

7
8
9
10
11
12
13
14

Para el caso de "Chile lindo" creemos que más importante que la cantidad de voces que definen el número de guitarristas, es el diseño rítmico-melódico el rasgo característico. La forma en que se hilvanan las partes es con frecuencia doblada rítmicamente a partir de la primera guitarra. Sin embargo, a cada voz instrumental le corresponde una voz en el tejido armónico.

Reiteramos que se trata de una práctica de guitarra popular grupal, pulsada con apoyo, y con uso del rasgueo en el acompañamiento o guitarra base. Rasgo característico en los punteos de Humberto Campos son las escalas, a las que Nouzeilles aludía como "tres voces armonizantes". De interés resulta comprobar cómo las escalas se combinan con los arpegios que confirman la armonía de la introducción, así como el sentido de la duración, conducción y forma que logra en los cuatro últimos compases y que opera como *remate* de la introducción.

En su estructura, la introducción se ordena a partir de una frase musical que tiende hacia un diseño melódico ascendente, organizado a partir de los siguientes elementos:

1. Movimiento escalístico diatónico

Similar a la introducción en "Yo vendo unos ojos negros"

2. Movimiento escalístico circular con cromatismo que finaliza en arpegio

También como en "Yo vendo unos ojos negros" compases 4 y 5

3. *Remate* de la introducción. Secuencia de escalas en progresión ascendente primero y descendente después, con movimientos cromáticos y diatónicos como síntesis de los elementos anteriores.

a) Impulso ascendente

b) Impulso descendente

Compárese además con el *Remate* de la introducción a "El corralero" de Sergio Sauvalle, en que se combinan escalas y arpegios.

Debemos señalar que la ejecución de los pasajes de arpegios resulta de mucha dificultad por tratarse de una práctica en que predomina el toque apoyado. Las razones se pueden encontrar en el fundamento de dicho toque, que realiza la acción de pulsar las cuerdas comprometiendo, en la misma acción, a la cuerda anterior. De esta forma, si por cada cuerda que se toca actúa la cuerda anterior como descanso de la acción, el resultado de un pasaje de arpegios, en que cada nota está en una cuerda distinta, requiere más dominio y control que si se tratara de un pasaje de escalas en que, por la gradualidad y vecindad de las notas, podemos acomodar la digitación de manera que en una cuerda se pueda tocar más de una nota -lo que entonces resulta en una acción más estable y cómoda.

4. Voces armonizantes

Esta práctica, parte de un sistema coherentemente aplicado en el estilo de Campos, permite advertir un aspecto que la reducción a partitura ilustra con claridad: la bifurcación (movimiento contrario) de las voces, como resultado del devenir armónico del total de las partes.

Una ilustración de lo anterior se encuentra en el compás 11 de la introducción, considerando ahora las dos primeras guitarras.

Otros ejemplos de escritura polifónica en las introducciones de Humberto Campos se encuentran en el comienzo de "Así es mi suerte" de López Vigneaux.

Y en "Bajando pa´ Puerto Aysén" de Diego Barros Ortíz y Jorge Bernales.

5. Trémolo

El trémolo es definido en música como la repetición constante de una misma altura. En los arreglos de Humberto Campos es frecuente su uso a varias voces; el resultado es a menudo una densificación de la masa instrumental. Ejemplos de trémolos son:

"Bajando pa´ Puerto Aysén" compases 5 y 6.

Y en "Así es mi suerte".

Una variante en el uso del trémolo que combina notas repetidas y notas de vuelta, además del movimiento contrario de las voces como *remate* de la introducción, está en "Dónde habrá como mi cueca" de Clara Solovera.

A diferencia del trémolo en la guitarra académica, en que la mano derecha alterna notas del acompañamiento con la melodía del trémolo, en los arreglos de Campos -y como elemento característico de la guitarra popular grupal- se prioriza el volumen y peso de cada nota en cada una de las partes.

Ello viene a confirmar la preeminencia del toque apoyado tanto en pasajes de escalas como en arpegios, lo que constituye un tejido rítmico-armónico con carácter concertante.

6. Ornamentos

El uso de ornamentos como *acciaccaturas, trinos, mordentes* y *glissandi* es frecuente en todas las guitarras y, como se aprecia en las grabaciones, queda a criterio y gusto de cada músico. Esto significa que, muchas veces, el gesto ornamental es realizado solo por un miembro del conjunto en un punto específico, sin entorpecer para nada la intención ni la marcha del arreglo y del resto de las voces. Atendidas las condiciones en que este trabajo se desarrollaba, podemos inferir que, hasta cierto punto, el estilo de Humberto Campos era asimilado por los guitarristas que con él trabajaban, y que se habilitaban en la capacidad de anticipar al momento, las intervenciones y trayectorias de cada guitarra en el arreglo.

Conclusiones

Desde una perspectiva funcional, y si bien lo conectan directamente con la tradición guitarrística argentina, los aportes de Campos a la guitarra popular en Chile establecen un modo de dirigir, organizar y realizar un trabajo musical colectivo que fue referencial en el medio guitarrístico nacional, y que puede ser evaluado como *descentramiento en el interior del campo musical*[52], relativizando el estatus de autor y, como en este caso, cuestionando hasta qué punto el arreglo hace ya parte indisociable del canto que acompaña.

Sin embargo, su férrea asociación al repertorio de música típica chilena, así como las características de la *escena musical* albergada y promovida por la industria cultural de los años 1940, 1950 y 1960, hizo que este *mundo del arte* quedara relegado al catálogo de una práctica del pasado. A partir del trabajo desarrollado por conjuntos como el Cuarteto Chile[53] y, muy especialmente, por el conjunto Diapasón Porteño de Valparaíso[54], ésta recién parece nuevamente emerger en la última década.

Bibliografía

Acevedo, Nano. 2004. *Folcloristas Chilenos. Retratos verídicos 1900-1950.* Santiago: Cantoral Ediciones.

Bennet, Andy y Richard A. Petersen [Edit.]. 2004. *Music Scenes. Local, translocal and virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Corrado, Omar. 1997. "Estrategias de descentramiento: La música de Liliana Herrero", *Música popular en América Latina,* Actas del II Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music (Rodrigo Torres: editor), Santiago: FONDART, pp. 410-417.

González, Juan Pablo. 2005. "Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular", VI Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires. Disponible en http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/jpgonzalez.pdf

52. Corrado 1997: 411.

53. Integrado por Alejandro González, Giordano Moglia, José Silva y Eugenio Moglia (director).

54. Integrado por Juan Hernández, Abelardo Báez, Víctor Hernández y Jaime Jélvez.

González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Oscar Ohlsen. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 –1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Guerra, Cristián. 1999. *Los Quincheros. Tradición que perdura*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).

Núñez, Hernán. Rodrigo Torres [edit.]. 2005. *Mi Gran Cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago: FONDART.

Parra, Violeta. 1993 *Composiciones para guitarra*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Fundación Violeta Parra.

Rengifo, Eugenio y Catalina Rengifo. 2008. *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: Catalonia.

Rodrigo, Joaquín. 1977. *Concierto de Aranjuez*. Madrid:Gráfica Agenjo.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999. *Historia Contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM.

S/A. 1949. "Entretelones de Emisoras Nuevo Mundo", *Radiomanía,* N° 77 (agosto), s.n.p.

S/A. 1953. "El Trío Añoranzas", *La Voz de RCA Víctor,* N° 55 (enero-febrero), p. 26.

S/A. 1954 a. "Los artistas RCA favoritos este verano", *La Voz de RCA Víctor,* N° 66 (marzo), p.12.

S/A.1954 b. "El notición musical de 1954", *La Voz de RCA Víctor,* N° 75 (diciembre), pp. 20-21.

S/A. 1957. "Conjuntos folklóricos. Los dúos, tríos y cuartetos chilenos", La Voz de RCA Víctor, N°57 (abril), p. 18.

Schultz, Margarita. 1990. *La cuerda floja*. Santiago: Hachette.

Torres, Rodrigo. 1996. "El Artista y su Obra", *Víctor Jara: Obra Musical Completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Discografía

Los Hanga-Roa. 1962. *Aro y Aro*. Philips 630 537.

Los Huasos Quincheros. 1962. *Los Huasos Quincheros*. Odeón, MSOD – 3307.

Los Perlas. 1966. *Las mejores cuecas del mundo y sus alrededores*. RCA Víctor, CML 2395-X. Disponible en www.cancionerodecuecas.cl [consultado en enero de 2012].

Los Quincheros. 1993. *Los Quincheros Misceláneos*. EMI Odeón Chilena [grabaciones originales 1960 a 1970].

Lucho Gatica. 1959. *Canciones de huasos y gauchos*, RCA Víctor .

Silvia Infantas-Los Cóndores. 1965. *Cuando baila mi morena*. EMI Odeón, LDC 36538. Disponible en www.cancionerodecuecas.cl [consultado en enero de 2012].

Varios artistas. 2001. *Su Majestad La Cueca* ."Artistas del Folklore". Vol.1 [CD] 307469 2, EMI Music Chile.

Varios intérpretes. 1962. *Lo que más me gusta de Chile*. Philips, 630 521. Disponible en www.cancionerodecuecas.cl [consultado en enero de 2012].

Varios intérpretes. 1970. *Cuecas con Escándalo*. RCA Víctor, CML 2828-X. Disponible en www.cancionerodecuecas.cl [consultado en enero de 2012].

Entrevistas

Mauricio Baldevenito. 2011. Entrevista a Nelson Campos Videla, músico, hijo de Humberto Campos. Santiago, 16 de marzo.

_____. 2011. Entrevista a Helvecio Acuña, guitarrista popular. Viña del Mar, 22 de marzo.

_____. 2011. Entrevista a Armando Zúñiga, guitarrista popular. Santiago, 29 de marzo.

_____. 2011 Entrevista a Sergio Solar, guitarrista y compositor. Viña del Mar, 04 de mayo

Sitios web

"Humberto Campos", *MusicaPopular.cl,* disponible en
http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1090

"Segundo Zamora", *Cueca Chilena,* disponible en
http://www.cuecachilena.cl/ZamoraSegundo.htm

Los mejores tríos de América, disponible en
http://nuestrostrios.blogspot.com/2010/11/alfonso-chacon-nos-devela-el-misterio.htm

Felipe Solis. *Cancionero dicográfico de cuecas chilenas*, disponible en
www.cancionerodecuecas.cl