

## RESUMEN

*El presente trabajo se centra en la figura del músico Ramón Rivas Valdebenito (1931-2004), de quién se revisa su práctica y creación musical en relación a su contexto y rasgos personales. Su trayectoria vital es considerada en su doble condición de intérprete y compositor en relación a su tiempo, lugar y condiciones sociales, culturales y tecnológicas que condicionaron tanto la práctica de su oficio musical como la constitución de su repertorio. Su caso también constituye una clave posible, para comprender cómo un músico que optó por la vida en provincia, pudo integrarse a la vida musical regional, nacional e internacional en el campo de la música popular aprovechando el desarrollo radial y fonográfico de su época. Además, da cuenta de cómo interactuó en las diversas ciudades en las que residió en su doble condición de músico y ciudadano. Finalmente, considera el proceso de adaptación de sus boleros en baladas a través de los registros que en la década de los años 70 hicieron artistas como Los Angeles Negros, entre otros, que permitieron proyectar sus canciones a otras latitudes, convirtiéndolo a nuestro sujeto en uno de los músicos populares exitosos, menos conocido de nuestra historia musical chilena.*

*Palabras claves: Ramón Rivas, música popular 50-70, músicos en provincia.*

## ABSTRACT

*This paper focuses on the figure of the musician Ramón Rivas Valdebenito (1931-2004), whose musical practice and creation is reviewed from his personal traits and context. His vital career is considered in his double condition of both interpreter and composer in relation to his time, place and social, cultural and technological conditions that determined the practice of his musical work as well as the constitution of his repertoire. His case also constitutes a possible key to understand how a musician who preferred a quieter life far from main cities, was able to integrate into the regional, national and international musical life in the field of popular music by taking advantage of the radio and phonographic development of his time. Furthermore, this paper speaks of how he interacted in the various cities where he lived in his dual status as a musician and citizen. Finally, we consider the process of adapting his boleros into ballads through the records made in the 70s by artists such as Los Angeles Negros, among others, who ended up projecting their songs to other latitudes, turning our subject into one of the least known successful popular musicians of our Chilean musical history.*

*Keywords: Ramón Rivas, popular music 50-70, musicians far from main cities.*

**Don Ramón Rivas, un músico popular en provincia en el Chile del Siglo XX**  
Don Ramón Rivas, a popular musician in province of Chile in the Century XX  
Pp. 112 a 141

**DON RAMÓN RIVAS, UN MÚSICO POPULAR  
EN PROVINCIA EN EL CHILE DEL SIGLO XX**

**DON RAMÓN RIVAS, A POPULAR MUSICIAN  
IN PROVINCE OF CHILE IN THE CENTURY XX**

**II Parte<sup>1</sup>**

*Dr. Víctor Rondón*  
*Universidad de Chile*  
*Chile\**

**Presentación**

En la primera parte de este trabajo, publicado en el anterior número de *Neuma*, daba cuenta de la trayectoria vital del músico Ramón Rivas Valdebenito en su tiempo y lugar. En tal caracterización contextual intenté relacionar su práctica y producción musical, como compositor e intérprete, con los procesos socio políticos y la cultura material de su época. De especial relevancia fueron la irrupción y desarrollo de la industria musical a través de la radio y el disco, y la fabricación de instrumentos (órgano electrónico), todos favorecidos por los adelantos de la electrónica aplicada a las tecnologías del sonido.

De igual manera fue determinante el avance social y cultural, reflejado en la educación, las organizaciones cívico culturales, el turismo y la cultura del entretenimiento, que dinamizaron las sociedades provincianas en Chile Central a mediados de siglo XX. Tales aspectos condicionaron, directa e indirectamente, en diferentes momentos y lugares, su trayectoria musical en su fase formativa, creativa y laboral, así como su figuración cívica y proyección social.

---

<sup>1</sup> La primera parte de este artículo fue publicada en el número anterior de la Revista Neuma. (2019, volumen 2)  
<sup>\*</sup> Correo electrónico vrondon@uchile.cl Artículo recibido el 12/8/2019 y aceptado por el comité editorial el 4/11/2019

En esta segunda parte, y considerando siempre tal contexto, el foco está puesto en aspectos musicales que revisan su práctica como creador e intérprete. A la luz de un mayoritario parecer de diversos entrevistados, refrendado por su cancionística y producción fonográfica, la consideración del músico en tanto boquerista y ciertos alcances ideológicos y culturales de tal género, concluyen este intento por comprender su figura. Cierra el escrito algunas consideraciones respecto del proceso de circulación y transformación de algunas de sus canciones en el ámbito internacional, a partir de la figuración de *Los Angeles Negros* en los 70-80 en México y su proyección en el repertorio de artistas de tal nacionalidad, que por medio del proceso de inmigración a USA permitieron una resignificación de este repertorio en nuevos estilos y contextos.

Así la figura de Ramón Rivas se constituye en un caso excepcional que permite ampliar los estudios de música popular chilena del siglo XX, bajo un enfoque que a ratos hace parte de un micro relato de memoria y en otras, un pequeño relato histórico situado; “que ha formado parte de las narrativas de identidad de los habitantes de un territorio, tanto durante como después de su aparición”<sup>2</sup>.

### Su práctica musical

Ramón Rivas Valdebenito sin duda fue un niño de gran talento, cuyo oído y memoria musical, unido a destrezas motrices finas, le permitieron aprender a tocar el piano e incorporar un repertorio de piezas breves a temprana edad, tal vez entre los 4 y 6 años. Para que esto sucediera, aparte de su motivación y condiciones innatas, debieron concurrir al menos dos factores: en primer lugar, que su madre Sara Valdebenito tuviera la disposición y formación suficiente en el instrumento como para enseñarle y enseñada, que en su hogar existiera un piano al que siempre pudo acceder. Como he señalado más arriba, los testimonios familiares mencionan a su madre como *pianista, concertista y profesora de piano*, sin embargo, en el certificado de matrimonio de 1913 que he tenido a la vista, ella no declara profesión alguna. Por otra parte su hija Marta, casi diez años mayor que Ramón, y también dedicada a la música, recuerda que ella “inundaba nuestro hogar gracias a mi madre quien estudió en el Conservatorio de Santiago”<sup>3</sup>. Pero, al revisar la lista de ex estudiantes egresados del *Conservatorio Nacional de Música* hasta 1911, no ha sido posible encontrar su nombre, aunque quizás esto signifique simplemente que aún no había concluido sus estudios. En todo caso, en provincia (y también en la capital) se solía motejar de *concertista* a todos quienes estudiaban o habían estudiado en el Conservatorio.

---

<sup>2</sup> González, Juan Pablo (2017). “Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX”. *Revista Argentina de Musicología*, 18, p. 37.

<sup>3</sup> Sepúlveda Espinosa, Daniela (2007). “Historias de familia. Familia Rivas Valdebenito. Pasión por la música”. *El Centro*, Talca, domingo 7 de octubre, p. 12.

Este establecimiento, fundado a mediados del siglo XIX, atendió en sus primeros sesenta años a un estudiantado principalmente femenino, en una proporción que nunca fue menor al 60%<sup>4</sup>. A principios de siglo XX, cierta elite oligárquica santiaguina lo consideraba un centro de formación musical para gente de clase media que se emplearía luego en cuatro espacios laborales: la iglesia, la escena (teatro y ópera), las bandas militares y la educación<sup>5</sup>. Estimaba, además, que su formación estaba desactualizada y arrastraba estéticas fuera de moda, lo que entonces significaba que no respondía al canon artístico europeo recientemente impuesto por las naciones alemanas, inglesas y francesas, por lo que precisaba una reforma y reorientación que llegó en 1928, cuando fue incorporado a la Universidad de Chile a través de la Facultad de Bellas Artes constituida pocos años más tarde<sup>6</sup>.

Al parecer, Sara Valdebenito aparte de su formación pianística, tenía una clara vocación pedagógica y apreciaba el valor formativo de la música en la educación infantil. Esto no solo se refleja en el hecho que estimuló su práctica a su prole, especialmente a través del piano, sino que además, en su reflexión al respecto expresada en una breve nota que, con el pseudónimo de “Provinciana” apareciera publicada en una revista femenina de la época, en la que refería su experiencia enseñando tempranamente a su hijo menor<sup>7</sup>.

Parte de esta enseñanza, Ramón se la procuraba simplemente atendiendo a las clases que daba su madre o la práctica de sus hermanos. Recuerda su hermana Marta; “cuando Ramón era chico, tenía solamente cinco años de edad y era el menor de toda la familia. Él me veía tocar piano, se sentaba junto a mí y esperaba que yo me parase para tomarlo (...) ahí fue aprendiendo, tocando lo mismo que yo y creando piecitas nuevas”<sup>8</sup>. Esta misma habilidad de aprender y memorizar a través de la observación y repetición es la que se ve reflejada en el siguiente testimonio;

---

<sup>4</sup> Sandoval B., Luis (1911). *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música*. 1849 a 1911. Santiago: Imprenta Gutenberg.

<sup>5</sup> Debemos tener presente que, como en Europa en el siglo XVIII, el conservatorio de música surge como una acción de caridad y protección social al igual que los hospitales y las casas de huérfanos, principalmente acogidos por la iglesia. En el caso de Chile, José Zapiola (1802-1885) señalará en el año 1872, refiriéndose al Conservatorio Nacional de Música y Declamación; “esta institución es la única en que tienen parte las mujeres, que la ocupan en su mayor parte, proporcionando a gran número de familias pobres una profesión que las pone a cubierto de la miseria y del vicio”. Zapiola, José (1974) *Recuerdos de Treinta años*. Edición de Guillermo Blanco. Santiago; Editorial Zig-Zag, p. 57.

<sup>6</sup> Claro V., Samuel y Jorge Urrutia Blondel (1973). *Historia de la Música en Chile*. Santiago; Orbe, p. 124. En estricto rigor la Facultad de Bellas Artes se constituye en 1932, pues en el intertanto se estaba concibiendo una Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas, orientación que no prosperó.

<sup>7</sup> El dato es referido en el mencionado artículo; “Desde Valparaíso transmite Radiomanía. Ramón Rivas triunfa” de fines de 1951, en los siguientes términos; “recordamos que hace años leímos un artículo [...] en donde se ponía de relieve la precocidad de un niño, que a los cuatro años de edad maravillaba con sus ejecuciones al piano. Era nuestro entrevistado”. Esta revista sería *Margarita*, que circuló entre 1934 y 1953 que he revisado infructuosamente.

<sup>8</sup> “Reportaje [sobre acto homenaje a Ramón Rivas Valdebenito]”, *El Lector*, Linares, domingo 18 de junio de 2006, p. 11.

Mi madre me contaba que [en Angol] en los tiempos en que se estilaba bailar durante una cena familiar, era al son del piano o del violín. Doña Sara Valdebenito interpretaba piezas ligeras y los invitados la acompañaban con pasos de vals, fox trots o tangos. Cuando ella descansaba, el pequeño Ramón, de unos siete años, tomaba el lugar de su madre y hacía bailar a los amigos, que se maravillaban del oído musical del niño<sup>9</sup>.

Este último relato da cuenta de un último factor que fue determinante entonces, en el proceso de formación de nuestro músico. Hasta la década del treinta la socialidad provinciana angolina, y específicamente su entorno familiar, mantenía vigente la tradicional práctica -que venía desde el siglo anterior- de cantar y bailar al son de instrumentos tocados en vivo en salones familiares. De este entorno Ramón tomará repertorios, géneros y formas que nutrirán su creación posterior y que ofrece dos vertientes; canciones bailables populares y piezas instrumentales de tradición escrita (o “clásica”, como la denominan quienes la refieren en relación a la producción de Rivas).

Respecto de este último ámbito cultivado por él, se trata de obras de pequeño formato: estudios, preludios, nocturnos, mazurkas y piezas descriptivas. Todas ellas corresponden a modelos que normalmente se incluyen en la formación pianística básica de la tradición de música clásica. No hay sonatas ni conciertos simplemente porque el universo pianístico al que accedió en su formación no le proporcionó tal nivel ni modelo. Una muestra de esa producción se encuentra en el programa de un recital de piano y órgano que ofreció en mayo de 1975 en Parral. En la primera parte, Rivas incluyó solo obras para piano originales; “Pequeño estudio”, “Cuando los Gatitos se divierten”, “Cuando la primavera llega”, “Estudio en Fa”, “Pequeña mazurka”, “Preludio”, “Nocturno”, “Estudio en Do”<sup>10</sup>.

Su madre, entonces, jugó un rol central en la vocación, práctica y formación musical de nuestro músico, quien sufriera su pérdida en plena adolescencia (12 diciembre de 1947). Entre los escritos autobiográficos del músico se encuentra un poema en prosa titulado “El más bello legado” que comienza expresando; “Es el legado más bello que me ha dejado mi madre, está metido en mi cuerpo y está aferrado a mi sangre”, para concluir afirmando; “Lo que me dejó mi madre en su beso y su sonrisa fue la música. La música, lo más bello de mi vida”<sup>11</sup>. Sus últimos años juveniles transcurren, entonces, sin la figura materna, pero

---

<sup>9</sup> Ross, Fanny (2004). “El piano silencioso”, *Acanthus*, Talca, año 9, 82, p. 7

<sup>10</sup> Véase el artículo; “Ramón Rivas, un virtuoso de la música”, *La Prensa*, Parral 25 de mayo de 1975. En la segunda parte interpretó temas populares de actualidad en la época tales como; “Un hombre y una mujer” (Francis Lai, 1966), “El amor es azul” (André Popp, 1967) el “Tema de Amor” del film “El Padrino” (Nino Rota, 1972) y otros éxitos de décadas pasadas como “Hojas muertas” (“Les feuilles mortes”, también “Autumn leaves”, Joseph Kosma, 1946), “El día que me quieras” (Carlos Gardel, 1935) y (Gonzalo Curiel, 1936).

<sup>11</sup> Rivas Valdebenito, Ramón (s.f.). “El más bello legado”, manuscritos del músico.

entornado por su familia, amigos y compañeros liceanos. De ese mismo tiempo tenemos noticias que dan cuenta de un primer conjunto vocal e instrumental que lideró Ramón Rivas junto a algunos de sus amigos, compañeros y hermano. Con él, participó en concursos radiales teniendo la oportunidad de aplicarse a la dirección, arreglos e incluso la composición.

En un blog sobre la historia angolina, leemos el siguiente párrafo en el acápite dedicado a la actividad musical que, por su temprana referencia, merece su transcripción completa;

En 1947 se forma el “Conjunto Melódico de Angol”, grupo formado por Ramón Rivas en teclado acompañado de voces solistas de los hermanos Nelson y Walter Concha, además de otros integrantes como Gerardo Galaz, Julio Muñoz y Pepe Rivas. Este grupo se especializó en boleros, llegando a componer sus propias creaciones como los temas “Cobquecura” y “Ven”. Además de animar kermeses y cumpleaños, fueron invitados a tocar en vivo a la Radio de la Sociedad Nacional de Agricultura en la ciudad de Los Ángeles<sup>12</sup>.

Al regreso de esa visita de tres días para actuar en aquella emisora, la prensa angolina alabó al grupo de adolescentes por su actuación y calidad, señalando respecto de nuestro músico;

Los boleros originales de Ramón Rivas “Cobquecura” y “Ven”, lo mismo que las canciones “Estrellita” y “Celos” que interpretó magníficamente con sus arreglos de fantasma no hacen sino corroborar la impresión que tenemos, de que el joven Rivas, a pesar de sus cortos años, es un privilegiado del teclado, que mucho promete si se consagra con voluntad y dedicación al estudio metódico del arte para el cual manifiesta excepcionales aptitudes<sup>13</sup>.

Al grupo también lo recuerda una testigo de la misma generación, quien detalla que; “este grupo cantaba este bolero [compuesto por Rivas] a voces: primera, segunda, y tercera voz. Al recordarlos los estoy escuchando [...] era maravilloso ver el grupo en tenida formal, de negro, camisa blanca y humita (...)”. Armónicamente resulta muy interesante constatar que Rivas pudiera elaborar arreglos a tres voces concebidos y aprendidos por el grupo sin mediar escritura. Igualmente en este contexto de shows, veladas y presentaciones de jóvenes músicos escolares que animaban la escena provinciana, fue el

---

<sup>12</sup> Este recurso digital; Historia de Angol ([www.historiadeangol.blogspot.com](http://www.historiadeangol.blogspot.com)) ha sido creado y mantenido por el historiador local Sergio Martínez Viguera. La cita se encuentra en la entrada publicada el 29 de septiembre de 2019 bajo el título de “Grupos musicales de Angol” y fue accedida el 20 de octubre del mismo año.

<sup>13</sup> “El Conjunto Melódico de Angol”, Angol, *El Esfuerzo*, martes 29 de julio de 1947. Es esta la fuente más temprana que, junto con reconocer las potencialidades y el talento de Rivas, visualiza que estas sólo podrían alcanzar su despliegue cabal y excelencia a condición de su dedicación al estudio exclusivo y metódico del piano y la música. Como se verá más adelante, esta fue una de las cosas que Rivas nunca decidió.

espacio para evidenciar el talento y habilidad individual de nuestro joven músico.

Entre los testimonios que hablan de su capacidad para acompañar con presteza y eficiencia a cantantes que actuaban en estos eventos, está el de esta misma testigo anterior que en 1946, siendo una colegiala, tendría alrededor de catorce años. Para las fiesta primaverales de ese año, debía interpretar una canción en las celebraciones que tenían lugar en el Teatro Rex angolino, para lo cual eligió una canción de moda que la profesora de música de su establecimiento no pudo acompañar, entonces ella sugiere recurrir a Ramón Rivas, y así se hizo;

Al otro día -recuerda- me llaman a la sala [y me dicen] que la directora estaba con Ramón esperándome [...] se las canté de nuevo [...] [en] dos días teníamos la canción con letra, melodía y acordes [...], ya después era ensayo hasta el día de la velada [...] el teatro Rex no daba abasto para tanta gente, que fue todo un éxito y el pueblo pidió repetición de la velada. Los diarios, la revista *Vea* comentaban lo bueno de la velada, mi número con Ramón, destacados, y no es que yo lo diga, fue así<sup>14</sup>.

Otros camaradas que comparten su afición fueron los hermanos Sauvalle, Alfredo, Sergio y Jaime<sup>15</sup>, que se habían trasladado a Angol por razones de trabajo de su padre que laboraba en alguna repartición estatal<sup>16</sup>. Los hermanos Sauvalle, Alfredo y Sergio, destacaron más tarde como integrantes de *Los Huasos Quincheros* y este último además como compositor. Otro hermano menor fue parte de la *Nueva Ola* con el apellido simplificado luego de su nombre verdadero: Jaime Soval. Esto explicará porque ese conjunto y este solista serán uno de los primeros artistas en grabar y popularizar en los años sesenta, temas compuestos por su antiguo amigo angolino. Por la década del cuarenta, Ramón aprende también a tocar la guitarra y junto a los Sauvalle destacan en su círculo de compañeros y amistades como los músicos del grupo<sup>17</sup>. Es el tiempo de mayor influencia de la radio de la que sin duda, tienen que haber sido asiduos oyentes atraídos principalmente por la forma que campeará desde entonces; la canciónailable en sus diversos géneros.

---

<sup>14</sup> Ambos testimonios corresponden a la señora Violeta Aliaga, entregados los días 29 de septiembre de 2019 y 3 de marzo de 2018, respectivamente. Agradezco este material a Sergio Martínez Viguera, creador del blog identificado en nota anterior y que me enviara en correo electrónico de 23 de junio de 2020.

<sup>15</sup> Décadas más tarde, ambos fueron integrantes de *Los Huasos Quincheros* en diversos años; Alfredo entre 1957-1960 y 1965-1994, Sergio entre 1960-1964 y 1995-2005.

<sup>16</sup> En la Tesorería, recuerda Dora Ulloa, de quien recogimos estas noticias, pero también pudo haber sido en las oficinas del Servicio de Impuestos Internos a juzgar por el membrete de un cuadernillo con canciones escritas a máquina en hojas con este último membrete y escritas por A. Sauvalle V.

<sup>17</sup> En el cancionero de Ramón Rivas, se encuentra la canción "*Más que amor*" que escribió en coautoría con Sergio Sauvalle, autor del texto.

Entre los papeles y documentos personales que dejó el músico, se encuentra un pequeño cuadernillo lleno de letras de canciones mecanografiadas en papel fiscal, que debe haber pertenecido a su amigo Alfredo Sauvalle, por cuanto al final de cada texto aparece su nombre (A. Sauvalle V.). Contiene el texto de veintitrés piezas entre canciones y boleros de autores mexicanos, brasileros, argentinos y chilenos. Tonadas de autores locales y un par de canciones norteamericanas (de Cole Porter y Benny Goodman), la mayoría de ellas compuestas y popularizadas en la década del 40, especialmente en su segunda mitad, siendo la última de ellas de 1949, año de egreso del Liceo de Ramón Rivas.

Esta fuente -elaborada por un par de jóvenes provincianos en la primera mitad del siglo XX-, refleja claramente la influencia que, gracias a la industria fonográfica y del cine, asociados a los circuitos de espectáculos locales y regionales, tuvo la música caribeña, sudamericana y norteamericana, esta última gracias a estrategias políticas, económicas y culturales en el marco de la política exterior norteamericana de *Buena Vecindad*, que se ha mencionado en la primera parte. Mas, lo interesante es que casi la mitad de los textos copiados (once de ellos) son canciones originales de Rivas, e incluso dos que corresponden a los primeros temas que llegaron al disco: "Donde está tu amor" y "Pedacito de mi alma" grabados alrededor de 1950 por Osvaldo Gómez con el acompañamiento de la orquesta de Jakie Kohan<sup>18</sup>. Estas grabaciones, a mi parecer, vinieron a materializar el compromiso que años antes, había contraído el cantante con Rivas luego de aquella anécdota de su período infantil que hemos incluido en la primera sección.

En el cancionero seleccionado por Alfredo Sauvalle, este reconocía en su amigo Ramón a un joven compositor a la altura del resto de los incluidos y la cantidad de sus canciones a las que tuvo acceso, solo se explica por su amistad y las incontables tardes y noches en que juntos hicieron música. Dora Ulloa su 'polola' de los últimos años liceano y futura esposa, recuerda que los distintos altibajos de su relación eran a menudo reflejados en las canciones que componía Rivas y que a viva voz le cantaba con sus amigos frente a su casa.

El egreso liceano, junto con determinar la disolución de este círculo, marcó su primer intento de acercarse a la profesionalización, al participar en Concepción el año 49 o 50 como pianista en un show radial de una emisora que no he podido identificar. En todo caso por entonces estaban al aire *Radio el Sur* (desde 1924), *Radio Cóndor* (desde 1943), y otras creadas posteriormente: *Radio Araucanía* y

---

<sup>18</sup> Osvaldo Gómez con la orquesta de Jackie Cohan, sello Odeon Chi 2219, 89-422 B, [ca. 1950]. El disco que he tenido en mis manos tiene en el lado A el bolero "En revancha" de Agustín Lara. Esto no coincide con lo señalado por el periodista que usaba el seudónimo de *Estilete* en su artículo "Ramón Rivas triunfa" incluido en su espacio *Desde Valparaíso transmite Radiomanía*, que figura en un número de la revista homónima a fines de 1951, señalando que "El popular cantante Osvaldo Gómez ha grabado para el sello Odeon, su bolero "Pedacito de mi alma" y al reverso la guaracha "¿Donde está tu amor?".

*Radio Simón Bolívar*. Pudo haber sido en cualquiera de ellas por cuanto, según un historiador penquista, todas;

Estas radios, hasta pasada la mitad del siglo, contaban en sus estudios con un pequeño auditorio que servía de escenario para que artistas animaran variadísimos programas. La radio tenía espectáculos vivos que concitaban la atracción de sus auditores y de los espectadores que acudían noche a noche a presenciar a sus artistas preferidos<sup>19</sup>.

Tendría que esperar hasta su traslado a Valparaíso en 1951, para alcanzar finalmente su primer puesto estable como pianista en la *Radio Cooperativa* porteña que desde ese año incluía shows en vivo. Seguramente por la proximidad a Santiago, también hizo parte de la vida musical capitalina: fue integrante del *Trío Cuba*, agrupación de corta duración y escasos datos, con los que actuó en shows radiales (como la *Radio Cooperativa Vitalicia* de Santiago). Ni un rastro he encontrado de ese trío, que pudo haber sido instrumental, vocal o mixto, pero por su nombre me imagino que interpretaban ritmos caribeños. En ese ambiente también tuvo la oportunidad de acompañar al piano a diversas estrellas de entonces (como la chilena Cora Santa Cruz y la argentina Morenita Rey, sobrina de Libertad Lamarque). Este mismo año es grabado su bolero mambo titulado “Ya lo sabrás”<sup>20</sup> a cargo del joven trío *Los Latinos* que habían surgido en Viña del Mar y que también actuaba en la emisora porteña en que Rivas era pianista. Poco después, comenzaron también sus actuaciones en el Casino de Viña del Mar y otros locales nocturnos.

Interesante resulta constatar que los datos musicales de esta época con correlato sonoro comprobable, parecen apuntar a un repertorio “caribeño” o “tropical”, como lo sugieren el nombre del trío en el que formó parte (*Trío Cuba*) y los géneros *guaracha* y *bolero mambo* que reflejan sus primeras composiciones que llegaron al disco. Tal tipo de música, asociada a la representación de negritud musical, se había introducido en Chile en la primera mitad del siglo XX en diversos momentos y con distintas proveniencias. Las primeras fueron las brasileras (*maxixe* y *samba*), seguidas por los repertorios norteamericanos (*cakewalks*, *foxtrots*, *onestep*) y cubanos (*conga*, *mambo*, *chachachá*, *guaracha*)<sup>21</sup>. Juan

---

<sup>19</sup> Pacheco, Arnoldo (1997). *Historia de Concepción. Siglo XX*. Municipalidad de Concepción, Universidad de Concepción, p. 24.

<sup>20</sup> RCA Victor ECA-47, 1951. Es un disco *Extended Play*, 45 rpm. que contiene en su lado A dos interpretaciones de Fernando Longas junto a la orquesta de Pedro Mesías y en su lado B otros dos de Los Latinos junto a Giolito y su Ritmo. El tema de Rivas es el primer surco de esta cara. El trío Los Latinos estaba conformado por Ricardo Arancibia del C., Ricardo Jara y Fernando Figueroa, todos cantantes e instrumentistas. Debutaron precisamente en la Radio Cooperativa de Valparaíso donde coincidieron con Rivas durante seis meses en 1951, culminando con la obtención del premio anual Córdor de Oro como el mejor conjunto popular. (Véase *La Voz* de RCA Victor, 66, marzo 1954, p. 18).

<sup>21</sup> No doy cuenta aquí de una cuarta promoción de música afroamericana, la cumbia originaria de Colombia, llegada al país con posterioridad, en la década del sesenta.

Pablo González señala que en esta época y en comparación a las industrias musicales mexicanas o argentinas, la música cubana tenía similar presencia, a pesar de no tener una industria musical desarrollada. La música cubana era mediada y formateada por el mercado norteamericano de músicas latinas que de paso, simplificaba y estandarizaba formas y coreografías. Esta mediación yanqui; “contribuía a crear un clima moderno y cosmopolita asociado a la rumba, la conga, la guaracha y al mambo”<sup>22</sup>.

Así, la *guaracha* era popular en toda América Latina a comienzos de los años cuarenta, logrando una aceptación transversal en distintos segmentos sociales. Una visión que nos puede dar una idea de su vigencia en el Chile, al momento en que nuestro joven músico la toma como modelo señala;

Desde 1945 la guaracha aparece en forma creciente entre las ofertas de discos Victor en Chile, logrando un sitio junto a la tonada y la cueca en las tradicionales ofertas discográficas de Fiestas Patrias. Se ofrecían guarachas grabadas por Donato Román Heitman, Los Quincheros, Carlos Llanos, Mario Arancibia, Humberto Lozán, y las orquestas de Luis Aránguiz, de Federico Ojeda y de Vicente Bianchi. Por su parte el sello Odeon ofrecía guarachas interpretadas por conjuntos de música típica chilena como el de Víctor Acosta; grupos de música mexicana, como Los Queretanos; y orquestas características, como la de Segundo Zamora. De este modo la guaracha en Chile adquiría distintos ropajes según el formato instrumental en que fuera abordada, acercándose más al jazz con Luis Aránguiz o a la música folklórica con las versiones de Los Quincheros y de Víctor Acosta<sup>23</sup>.



*Etiqueta del disco que contiene la guaracha “Donde está tu amor” cantada por Osvaldo Gómez con la orquesta de Jackie Kohan. Probablemente el primer tema de Ramón Rivas V. en llegar al disco alrededor de 1950.*

<sup>22</sup> González, Juan Pablo (2003). “El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile 1930-1960”, *Boletín Casa de Las Américas*, 11-12, p. 4.

<sup>23</sup> González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 645 págs. Incluso a nivel internacional se puede observar su inclusión en el cine mexicano y norteamericano; en este último caso, notable resulta observarla en la producción de Walt Disney “*Los Tres Caballeros*” (1944). guaracha grabada con el mismo nombre por el Trio Melódico de Donato Román Heitman junto a la Orquesta de la Victor Chilena en 1945.

De tal manera, las composiciones veinteañeras de Rivas que alcanzaron ser grabadas en disco, reflejaban su total actualidad en ritmos de moda de origen caribeño. Por cuanto no he podido escuchar sus dos primeros temas grabados alrededor del año 50 (“Dónde está tu amor” y “Pedacito de mi alma”<sup>24</sup>). Su bolero mambo; “Ya lo sabrás” del año 51, constituye el más temprano referente auditivo que he podido escuchar (aunque resulte totalmente representativo de esta etapa, pues probablemente fueron compuestos en la misma época).

Su contenido musical, en el tono de Mi mayor y probablemente en 4/4, consta de una primera frase o sección (A) de 8 compases, cuyo ritmo armónico, cada dos compases, es el siguiente: I – IIM – V7 – I (Mi mayor, Fa# mayor, Si 7, Mi mayor); seguida de una segunda parte (B) también de 8 compases y similar ritmo armónico con el siguiente esquema: VIIM – IIIIm – IIM – V7 (Re# mayor, Sol # menor, Fa# mayor, Si 7).

Su texto, respecto del material recién descrito, se despliega de la siguiente manera

A

*Ya lo sabrás cuando te falte amor y lo andes mendigando,  
entonces si sabrás lo que es sentir humillación.*

A

*Ya lo sabrás cuando llores mi amor como yo estoy llorando,  
la caridad que dio tu falsedad a mi pasión.*

B

*Recordarás que hoy no la ves la pena que dejaste,  
la cantidad cuando nadie te ve, lo que en mi despreciaste.*

A

*Te dejo ir junto con mi perdón lleva contigo un beso  
guárdalo bien, no mires dondes estés, mi gran amor.*

Como se observa, se trata de una canción de estructura binaria, de forma AABA, de 32 compases, que en la grabación presenta una introducción instrumental (8 c) que va del V7 a I, un interludio instrumental (24 c) y una coda que bascula entre I – IV m. (4c). En cuanto al contenido lírico, es evidente su temática amorosa desde el título (“Ya lo sabrás”) que puede leerse tanto como advertencia y amenaza, que plantea abandono y despecho, seguido de un cierto rencor que no excluye el perdón ni el amor. Evidentemente, tal temática es muy cercana a la del bolero, que más adelante será el género más cultivado por Rivas, y que comentaré en su lugar. Este tipo de canción en la práctica, no requieren de escritura (como no sea del texto con sus acordes) para ser compuesta, enseñada y aprendida, lo que no evidenció una de las debilidades de nuestro músico

---

<sup>24</sup> Aunque accedí a la materialidad del disco, estaba quebrado y me fue imposible volver a conseguirlo ni en el mercado de discos viejos, ni en catálogos de coleccionistas.

que más tarde incidirá en sus proyecciones de desarrollo en el oficio; la lecto escritura musical, o sea, escribir y leer partituras.

Cuando a mediados de los cincuenta, al final de su período porteño, el flamante matrimonio se establece por un breve tiempo en Santiago antes de que lleguen a establecerse a Linares, Ramón Rivas obtiene un empleo en la elegante boite *Night and Day*. Para esa época Rivas ya era conocido en el medio profesional santiaguino como una prometedora figura. Valentín Trujillo (1933) músico de su generación, que en esa época triunfaba en la capital como pianista, arreglador y director de orquesta, conoció y estimó a Ramón Rivas. Conversando con Trujillo sobre las prácticas musicales de los músicos en general y de los pianistas en particular en aquella época, señalaba que los propios músicos se distinguían a sí mismos en dos grupos: los que sabían leer música, y los que no<sup>25</sup>. Los primeros se reunían en la Plaza de Armas, mientras que los segundos lo hacían frente a la *Casa Amarilla*, en San Diego, de modo tal que si algún productor, empresario o director, de pronto requería tal o cual músico o instrumento, sabía dónde y a quién contratar. Obviamente, la destreza en la lecto escritura musical permitía al intérprete acceder a mejores oportunidades laborales en las radios, sellos y orquestas profesionales en la que esta era condición excluyente. Ramón Rivas nunca llegó a adquirirla cabalmente y aunque sus excepcionales condiciones de oído y memoria musical le permitieron alcanzar situaciones expectantes, no llegó a concretarlas más que ocasionalmente, aunque también en esto pudo haber influido su opción por la vida en provincia.

En su práctica musical en las décadas posteriores, recordadas por diversos músicos que tocaron con él en distintos momentos, nunca empleó el expediente de la partitura escrita en sus ensayos ni ejecuciones en vivo<sup>26</sup>. El único momento en que trabajosamente se aplicaba a tal labor, era cuando debía registrar e inscribir sus temas para cautelar sus derechos autorales y aún en tal situación, aunque solo se tratara de anotar la línea melódica, si tenía la oportunidad, recurría a quien fuese diestro en ello. Por lo mismo, no llegó a escribir arreglos armónicos, aunque sí a concebirlos, como lo testimonian varios conjuntos vocales que trabajaron con él (como *Los 5 del Sur* y *Nena y Yeya*, entre otros). Tal vez por eso, es que ya en su época madura cuando compusiera un "*Avemaría*"<sup>27</sup>,

---

<sup>25</sup> Entrevista con Valentín Trujillo, Ñuñoa, 22 de julio de 2016.

<sup>26</sup> El guitarrista Roberto "*Toti*" Díaz, quien tocara con Rivas a comienzos de los 70, recordaba que en los ensayos la práctica era muy simple y directa, bastaba mencionar el tema, el tono, establecer el pulso y determinar cuantas "vueltas" se le daría (lo que era flexible dependiendo de las necesidades del contexto). De ahí en adelante, todo quedaba a cargo de cada músico y sólo ocasionalmente pedía revisar tal o cual acorde, aspecto que era el más relevante para él. (Comunicación personal vía mensaje de audio 13 de marzo de 2020).

<sup>27</sup> No he podido establecer exactamente de cuando data esta composición, pero es posible que sea de fines de los 80. En los materiales que pude revisar se encuentran dos versiones, una para coro y otra para soprano y piano, y aunque también Mirta Bustamante me proporcionara la partitura que ella elaboró de esta pieza, al cotejar las grabaciones con esta, se advierten algunas diferencias en la cantidad de compases, el ajuste del texto a la melodía y ciertas conducciones armónicas.

en su versión coral a cuatro voces, pidiera ayuda a la directora de la agrupación coral que le estrenó tal versión a fines de 1991, para elaborar la partitura. La referida directora coral fue Mirta Bustamante quien al respecto señaló;

Recuerdo haberle ayudado a Ramón a transcribirla, él tenía la música en la cabeza [...] o en los dedos [...] componía por intuición. La armonía me sorprendió bastante, considerando que él no era un músico con formación académica y que no se dedicaba al género clásico sino al popular por excelencia. [...]. No sé si compuso otras piezas clásicas, me hubiese gustado compartir más con él para ayudarlo a desentrañar tantas ideas geniales que rondaban por su cabeza<sup>28</sup>.

Volviendo a la primera década de su residencia en Linares, a partir de 1956 el músico, además de ejercer la pedagogía en francés en diversos establecimientos, siguió componiendo y tocando en las principales plazas de la región (Hotel de las Termas de Panimávida, Hotel de Turismo de Linares, Hotel Plaza en Talca). La presencia de Rivas en estos espacios lo configuran como un “pianista de hotel” concepto que alude a una función que tuvo su mayor figuración en las décadas centrales del siglo pasado, en aquellos establecimientos de mayor categoría y que en las últimas décadas constituye una especie en extinción<sup>29</sup>. En su momento de esplendor, la calidad de un establecimiento se definía por la presencia de éste, cuya actuación se publicitaba concitando un público que lo seguía. La identificación del pianista de hotel con el establecimiento que lo acogía, solía reflejarse en la discografía del artista por medio de un tema dedicado a él, al título del álbum o la portada del mismo, como es el caso del que Rivas grabara en 1972 con el título de *Piano Romántico* mencionado en la primera parte de este estudio.

Caracteriza a la figura del “pianista de hotel” su especial sensibilidad y habilidad para captar los gustos de su ocasional audiencia, integrarse y enriquecer la atmósfera específica en cada momento. Su repertorio está compuesto por los grandes éxitos de la canción popular de décadas pasadas y presentes, los *standar* de jazz y los temas instrumentales de películas. En tal contexto el pianista despliega una suerte de respetuosa seducción sonora de sus oyentes, manteniendo una ecuánime actitud frente a la tensión entre su audición atenta o indiferente.

---

<sup>28</sup> Mirta Bustamante, Directora fundadora del *Coro de Niños* y *Coro Sinfónico de la Universidad de Talca*, en correo electrónico fechado el 11 de mayo de 2018.

<sup>29</sup> La figura y función del “pianista de hotel”, “piano bar” y “piano lounge” ha sido escasamente investigada por la musicología abocada al ámbito de la música popular. Las menciones más frecuentes se encuentran en diversos escritos en la web en los autores lo revisan en tono nostálgico. Para el caso de Santiago ver un reportaje que da cuenta de los últimos espacios en que está vigente en Santiago es el de Balduzzi, Soledad, “Últimos acordes del piano bar”, *Revista Capital*, 9 septiembre 2013. <https://www.capital.cl/ultimos-acordes-del-piano-bar/> Consultado el 06 de agosto del 2020.

Mas, en cuanto tuvo la oportunidad, volvió a ser pianista estable en programas radiales en vivo, como sucedió en la *Radio Portales* de Talca a partir del año 60 en la que le correspondía acompañar a aficionados locales y profesionales que venían de Santiago<sup>30</sup>. Fue una vez más en este contexto que comenzó a establecer lazos y relaciones con músicos regionales.



*Ramón Rivas al piano acompañando a Raúl Videla, uno de los primeros boleristas nacionales en adquirir notoriedad, junto a músicos talquinos que constituían el conjunto estable en los shows en vivo de Radio Portales de Talca alrededor de 1960.*

Testimonios de esa época señalan que la necesidad de contar con un grupo estable para acompañar los shows radiales, produjo la creación de un grupo talquino de memorable recuerdo, *Los Best Seller*, algunos de cuyos integrantes históricos le acompañarán ocasionalmente al menos hasta fines de la década de los 80, como por ejemplo el clarinetista y saxofonista Mario Lobos y, sobre todo, el guitarrista Sergio “Chichín” Delgado<sup>31</sup>.

Hasta mediados de los años 60, Rivas colaboró además con el desarrollo de un par de conjuntos vocales de la zona, componiéndoles algunos temas, haciéndoles arreglos vocales y acompañándolos en algunas actuaciones. Es el caso de *Los 5 del Sur*<sup>32</sup>, de Linares y el dúo talquino de las hermanas *Nena y Yeya*.

---

<sup>30</sup> Algunas de estas figuras que se encuentran en la prensa de la época son las cantantes Kika (actriz y cantante cuyo nombre fue Blanca de Valdivia) que actuó -entre otros- en el film chileno *Música en tu corazón* (1946); Bina Butti, cantante al parecer de canciones napolitanas de la que mayores datos no he encontrado y Raúl Videla, cantante chileno que entre otros temas popularizó; “*Un hombre en la calle*” de la película chilena homónima, de 1942.

<sup>31</sup> Otros nombres que recogen las fuentes de la época son los músicos; Marcos Laporte, Pitín Vasquez, Chano Gajardo, (“Grandes artistas del ayer”, *El Claro* de Talca, 9 de julio de 1985, p. 13); Pitín Vasquez (contrabajo) (“Foto del recuerdo”, *El Trueno*, Talca, 8 mayo 1994).

<sup>32</sup> Según testimonio de uno de sus integrantes (José Urrutia, entrevistado el 17 de agosto de 2018) este grupo había nacido alrededor del año 1960 como un conjunto vocal liceano en Linares que actuaban con el nombre de *The Five Sharks*, nombre que habría sido cambiado en una emisora capitalina poco antes de su debut (actuaron a principios de los 60 en Radio Portales, Radio Minería y Cooperativa Vitalicia). Su integrantes originales

Los primeros, aunque alcanzaron a actuar en importantes emisoras santiaguinas, no alcanzaron grabar un disco, como sí lo hicieron el dúo femenino que en 1965 y 1966 grabaron en el sello *Odeón*, al menos dos canciones de Rivas que he citado también anteriormente “*Si fueras para mi*”, y “*Feliz tu*”<sup>33</sup>.

A fines de este último año, el músico y su esposa vuelan a Europa de donde regresarán a fines de abril de 1968. Esta estadía le permitió por primera vez, en su vida de músico adulto, ejercer su arte a tiempo completo, pues mientras su esposa cumplía su beca en Madrid, él alcanzó en esos 18 meses a configurar una actividad intensa. Realizó una gira por España, Bélgica, Bulgaria y Rumania como pianista de la orquesta de Angel Pugliese y además constituyó su propio cuarteto con el que tocó en boites de Amberes y Gantes. Hay dos eventos que no he logrado determinar, pero que culminaron con la grabación de un par de su temas en Bélgica y España; “*Vai in silenzio*” y “*El toro se fue de cumbia*”<sup>34</sup>. Ya he comentado la relación temprana del músico con los ritmos caribeños o tropicales, (recuérdese que sus primera producciones que alcanzaron el disco, alrededor de los 50, incluyeron una guaracha y un bolero mambo). Pero eso, fue más de una década antes que la cumbia colombiana se popularizara en Chile.

Al parecer, este ritmo, su carácter y sus rasgos estilísticos nunca ocuparon un lugar importante en su práctica musical, apenas en su interpretación en aquellas pocas oportunidades que tocaba en un contexto y nunca en su labor compositiva. Por eso, hipotetizo que esa cumbia española fue producto de la especial y transitoria condición de ser un músico latino en Europa, y fue ese medio, al así considerarlo que pudo haberle requerido ese tipo de pieza. El texto no le pertenece<sup>35</sup> y probablemente su autor o algún productor pudo haber mediado en esta ocurrencia. Como sea, nunca más nuestro músico reincidió en este género, a pesar de que a su regreso este baile estaba muy vigente en la música popular chilena<sup>36</sup>.

Poco antes de su regreso de Europa, Ramón Rivas pudo adquirir un órgano

---

fueron José “Pepe” Urrutia, Hugo Palacios, Felipe Bunster, Eduardo “Pelao” Araya y José “Pepe” Castro. Al momento de la mencionada actuación en una emisora capitalina, su primera voz, Pepe Castro, no pudo viajar y fue reemplazado en la ocasión por Marta Bunster. Posteriormente el grupo derivaría en un grupo instrumental electrónico con la inclusión de Carlos Raggi en batería y Jorge Palacios en guitarra acompañante, mientras que Hugo Palacios tocaba la primera guitarra y Felipe Bunster el bajo eléctrico. De vocalista se mantuvo Eduardo Araya. Estos fueron *Los Chefs* que marcaron un referente en la época en la ciudad y la región.

<sup>33</sup> Pueden oírse en los siguientes links <https://youtu.be/5rWwvb3uBvo> y <https://youtu.be/paxs0S9oqVs> respectivamente.

<sup>34</sup> “*Vai in silenzio*” (“Vete en silencio”) y “*El toro se fue de cumbia*”, por Gino Sitty, Bélgica sello Waterloo WRL 301 lados A y B, respectivamente. Esta cumbia, última, también grabada en España por el conjunto *Los Quandos* para el sello Marter S.A., M 685 en Madrid. Ambos aproximadamente del año 1967.

<sup>35</sup> El autor del texto es Manuel Pozuelos Caravantes y no logré establecer esa relación.

<sup>36</sup> La evidencia señala que el medio percibía y distinguía muy bien el estilo y repertorioailable de Rivas y los conjuntos que lideraba y que cuando se quería contar con su presencia musical, se contrataba además un grupo “tropical”.

marca *Elka* (Italia) modelo *Panther* (probablemente un modelo 300, también llamado *Capri*) que corresponde a un *combo organ* portátil, transistorizado de un solo teclado, tres octavas de registro (más una extensión de bajo y otra de bajo propiamente tal) y una pedalera de una octava. A partir de su llegada a Linares en mayo de 1968, Rivas incorpora el órgano electrónico a su práctica de tecladista solista y en conjunto<sup>37</sup>. Fue este el primer sonido de teclado electrónico que llegaba a Linares y evidentemente causó sensación en los oídos provincianos<sup>38</sup>. Cuando tocaba a la hora de cena en cualquier comedor hotelero siempre lo hacía en este órgano, mientras que cuando ofrecía recitales como solista, solía compartir con el piano, si este estaba disponible y en buenas condiciones.

Recordando conversaciones con el músico, siempre manifestó que su órgano ideal era el *Hammond* que había conocido ya en la década del 50 en los circuitos de espectáculo en Santiago y Valparaíso. Se refería entusiastamente a él ayudado por diversas onomatopeyas, describiendo sus posibilidades sonoras y su potencia expresiva, sin embargo, estuvo siempre lejos de sus posibilidades económicas adquirir alguno de sus modelos. Seguramente por esto, es que en la primera oportunidad que tuvo y gracias a la mediación de su amigo, el productor Jorge Oñate, grabó un álbum en órgano Hammond (que pertenecía al estudio Odeon) el año 1974, acompañado de Sergio Delgado en guitarra, Felipe Bunster en bajo eléctrico y Carlos Raggi en batería<sup>39</sup>.

Este último, recuerda que la grabación se hizo en precarias condiciones de ensayo y tiempo, puesto que tuvieron que hacerlo en menos de dos días, lo que para un LP de doce temas es realmente exiguo. Por si fuera poco, la elección del repertorio fue en base a una preselección hecha por el productor que recurrió a un material ya probado en los rankings de entonces. Quizás esto explique la distancia interpretativa que se advierte entre Rivas y un repertorio que evidentemente no era el suyo, y que su interpretación se escuche algo empaquetada y tibia alcanzando una modesta mención en los comentarios discográficos de una importante revista musical de la época; “Una correcta interpretación en órgano Hammond de este músico chileno, que además ha tenido varios aciertos como compositor”<sup>40</sup>. Con estos conceptos pasó a la

---

<sup>37</sup> Desde su llegada y hasta enero de 1970 constituyó un trío con Renato Mitchel en batería y Víctor Rondón en bajo eléctrico.

<sup>38</sup> La prensa local adelantaba que “a las 19:30 horas se iniciará el acto en el que Ramón Rivas ejecutará interpretaciones en órgano electrónico, instrumento adquirido personalmente por el artista en su viaje por Europa, de donde regresó el mes pasado. El programa consultará obras del género internacional, abarcando tanto temas de última actualidad como aquellas obras que han permanecido en el gusto del público a través de muchos años”. *El Heraldo*, 27 de junio de 1968. Luego del evento comentaba; “Al final de su concierto debió ofrecer una nueva pieza, fuera de programa, ocasión en que interpretó “*Vereda tropical*”, en que se lució tanto el intérprete como el instrumento, ya que el órgano electrónico se presta para obtener de él infinidad de matices”. *El Heraldo*, 1º de julio de 1968.

<sup>39</sup> Ramón Rivas. *Órgano Hammond*, Santiago, Odeon LDC 36874.

<sup>40</sup> “Que hay de nuevo en discos”, *Ritmo*, 22 de octubre de 1974. El recorte que tuve a la vista no señala ni número ni página de la publicación.

historia de nuestra música popular el primer LP dedicado por íntegro a este instrumento, y cuya audición evidencia que no utilizó el tradicional parlante rotatorio tipo *Leslie*, empleando una registratura y vibrato que no se apartan de los referentes del “órgano melódico”, cultivado en otras latitudes de nuestro continente y que el mismo practicaba en su combo órgano, estilo muy lejano de los recursos expresivos del órgano de jazz de influencia afronorteamericana, cuyos estilo y exponente sí conocía Rivas (más de alguna vez le oí referirse a Jimmy Smith, por ejemplo).

Alrededor de 1980 adquiere otro instrumento que lo acompañará por el resto de sus días; un Yamaha Electone D 85 de tres manuales (de 4, 4 y 3 octavas respectivamente) más una pedalera de una octava. Este instrumento comenzó a fabricarse en 1977 y fue el último modelo de sonido analógico que elaboró esa empresa nipona y es más propiamente un sintetizador de emulación de instrumentos acústicos que un órgano. Posee ritmo incorporado y otras prestaciones que automatiza acordes y arpeggios y una gran variedad de timbres y combinaciones.

Con este instrumento Rivas pudo contar con todos los elementos que precisaba para amenizar por sí mismo tanto cenas como bailables, aunque para esto último siempre prefirió organizar conjuntos con 3 ó 4 músicos más, incluyendo un cantante<sup>41</sup>. Con este instrumento realizó en los años 80 un par de registros de tirada limitada en productoras regionales, que siguen su propuesta melódica y romántica de la que jamás se apartó y que por entonces ya comenzaba a quedar paulatinamente desactualizada del consumo masivo<sup>42</sup>. Igualmente, en un tercer registro es posible escucharlo tocando tanto el piano como el órgano, obviamente gracias a las posibilidades de edición en estudio. En esa propuesta es el piano el protagonista mientras el órgano asume un rol próximo a una orquesta acompañante<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Sus acompañantes más recurrentes en esta década fueron algunos integrantes de los Best Sellers talquinos, así como de los *Cheflin*arenses. Entre los primeros se contaban Sergio Delgado en guitarra eléctrica y Mario Lobos en clarinete y saxo. Mientras que de los segundos, figuran Felipe Bunster en bajo eléctrico y Carlos Raggi en batería. Su vocalista más asiduo en esta etapa fue el talquino Willi Mestre, quien se convirtiera en uno de sus amigos más cercanos. Recientemente también he recibido el testimonio del guitarrista Roberto “Toty” Díaz Mallabrán, quien recuerda haber tocado con Rivas alrededor del año 1970.

<sup>42</sup> Por cuanto los fonogramas no señalan año de registro, no es posible determinar su orden de precedencia, pero me parece que el primero fue el casete titulado “*Para tu intimidad. Ramón Rivas en órgano Yamaha modelo D-85*”, cuya ficha técnica señala; Técnico de sonido, César Garnica; Productor artístico, Jorge Oñate; y estudio de grabación *Nacofon Producciones*, actuando como sello *Coiron*. Contiene diez temas de diversas épocas y precedencia, en que incluye su composición “*Vete en silencio*”. El segundo se titula; “*Ramón Rivas. Órgano para enamorar*” y esta vez contiene solo temas originales, la escueta ficha técnica señala que en la asesoría técnica contó con Salvador Saieh y la foto de portada es de Luis Padilla.

<sup>43</sup> Desconozco el soporte original de este álbum, cuyo título es “*A solas*”, pues lo he escuchado en una copia casera a CD, por lo mismo ignoro su ficha técnica, aunque presumo que debe ser de esta misma década de los 80. Incluye temas de diversos compositores que, sin duda, constituían sus referentes.

Aunque Ramón Rivas tocó en cada ciudad donde vivió con los mismos músicos que conocía por décadas, no obstó para que se asociara ocasionalmente con generaciones más jóvenes y músicos que llevaban otros proyectos muy diferentes. Tenía un especial don para reconocer el talento de un músico a la primera audición y recurrir a este cuando lo precisaba. Es el caso de su producción de 1976 apoyada por la Secretaría de la Juventud de Parral que contiene los temas; “*Traigo una canción en primavera*” y “*Tengo celos*”<sup>44</sup> en que tocó con el *Grupo Pastizal*, cuyo primer guitarrista, el músico José Escanilla, se convertiría en su colaborador en proyectos posteriores y aún póstumos<sup>45</sup>.

En este caso, como en el referido disco con órgano Hammond, los ensayos fueron escasos y la grabación hecha en breve tiempo, lo que constituye una constante, según recuerdan los músicos que actuaron junto a él y lo mismo sucedía en la preparación de presentaciones y recitales en vivo. Tal vez esta dinámica provenía de sus años de experiencia en el trabajo de radio y en espectáculos en vivo, de los 50 y 60, cuestión que extrañaba especialmente a los músicos de generaciones posteriores, que ya tenía otros estándares y esperaban resultados menos azarosos.

Hacia fines de los años 70 y comienzos de los 80 su práctica interpretativa afronta dos desafíos que merecen algún comentario. El primero de ellos fue su ya referida participación en una velada que tuvo lugar en agosto de 1979 en conmemoración del bicentenario del natalicio de O’Higgins. La temática del evento, anunciaba música de la época del prócer, acompañada de una charla que caracterizaba ese contexto. El repertorio consistió en obras para piano y alguna obra para canto y piano de compositores chilenos decimonónicos<sup>46</sup> que Rivas debió de aprender necesariamente a través de partituras.

Habiendo antes señalado sus limitadas capacidades en la lecto escritura musical, me imagino que debió haber significado todo un desafío para él tocar música escrita. Mas, este repertorio corresponde a lo que podríamos llamar *música de salón* del siglo XIX, y en tal caso también son piezas breves y de carácter, como las que Rivas podía haber escuchado tocar a su madre y que sin

---

<sup>44</sup> Se trata de un disco single sin sello, con la cifra 7YGP 82, grabado en los estudios de Odeon pero distribuido regionalmente por la organización que lo apoyó.

<sup>45</sup> Escanilla recuerda que, probablemente, Rivas lo escuchó por primera vez cuando en el año nuevo de 1972, coincidieron con sus respectivos conjuntos a la animación del baile que organizaba el *Hotel Termas de Panimávida*. Años más tarde al cruzarse en el centro de Linares, Rivas le hubiera pedido que grabase con él en este proyecto y horas más tarde ese mismo día, ya viajaban con rumbo a Santiago donde fue registrado en los estudios de Odeon. Pocos años después de la muerte de Rivas, en una presentación de la comedia musical infantil “*Preguntas en Navidad*” (con texto de Dora Ulloa y música de Ramón Rivas), Escanilla figura como autor de los arreglos musicales y de las pistas sonoras que apoyaban el canto. (Presentado por el Colegio San Miguel Arcángel en el Teatro de Ensayo de Linares el 20 de diciembre de 2007).

<sup>46</sup> Entre ellos; José Antonio González (+1840), Eustaquio Guzmán Molina (1806-1839) y Federico Guzmán Frías (1836-1885), Telésforo Cabero (1831-1871) y Augusto Casanovas (s/f).

duda le sirvieron de referente. Sin haberse conservado registro de este recital, solo puedo imaginar que las posibles falencias de lectura pueden haberse resuelto en el transcurso de la interpretación gracias a su talento musical. En todo caso, es probable que eso sea lo que debe haber advertido la crítica de prensa, al señalar tibiamente que la música escuchada en la oportunidad “fue ejecutada con esmero por el profesor Ramón Rivas”<sup>47</sup>. Pienso que de no haber sido impulsado por su esposa -desde la organización del evento, que por lo demás tuvo gran éxito de audiencia-, el músico difícilmente habría escogido este repertorio, en el que al parecer, no volvió a reincidir.

Un segundo universo musical que Rivas no abordó frecuentemente, fue el jazz, pero en 1982 participa al menos en un par de conciertos en Talca, que se presentaron con esta etiqueta<sup>48</sup>. En ambos eventos los grupos e integrantes se repiten; de Santiago provenía *Little Jazz Quartet*, que compartió espacio con el quinteto talquino *The Old Golden Group*, en el que Ramón Rivas fue el pianista<sup>49</sup>. Ambas agrupaciones -amateurs respecto del oficio musical y del idioma jazzístico- estaban relacionadas a los Clubes de Jazz de Santiago y Talca, respectivamente.

Precisamente este último, fundado en 1980, parece haber sido el animador y promotor principal de esta actividad jazzística. Alvaro Menanteau da cuenta de ello<sup>50</sup>, y gracias a él constatamos que Rivas fue miembro fundador de esta institución, cuyo actividad posterior no he logrado establecer.

Al revisar el repertorio incluido en una de esas ocasiones, se puede observar que tanto el grupo capitalino como el regional, constituyen sus repertorios en base a temas estándares de jazz norteamericanos, derivado la mayoría de la veces de canciones muy populares de las décadas del 20 y del 30, de diversa proveniencia (comedias musicales, cine, tradición religiosa, etc.)<sup>51</sup>. Este repertorio -que se puede aprender incluso de oído- constituye el primer

---

<sup>47</sup> Delpino, Héctor (1979). “Ravanal y Rivas hablan de O’Higgins en el arte”, *La Mañana*, Talca, 6 de agosto.

<sup>48</sup> El primero fue realizado el 3 de julio de 1982, organizado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Talca; el segundo tuvo lugar el 27 de noviembre del mismo año, organizado por la Secretaría Ministerial de Educación de la Región del Maule.

<sup>49</sup> La agrupación santiaguina liderada por el baterista Jorge Carvallo, la componían además Boris Castillo (trombón), Ernesto Pérez de Arce (saxo), Adolfo Selman (piano) y Sergio Godoy (contrabajo). El conjunto talquino lo formaban, además de Rivas en piano, Sergio Delgado (guitarra), Mario Lobos (saxo y clarinete), Jaime Urzúa (batería) y Vicente Gómez (contrabajo) más la vocalista Lucy Page.

<sup>50</sup> Menanteau, Alvaro (2006). *Historia del Jazz en Chile*. Santiago: Ocholibros Editores, p. 80. Allí se da cuenta de un tercer concierto de parecidas características realizado en octubre del mismo año 1982, organizado por el Club de Jazz de Talca (presidido y animado por la *singer* Lucy Page) y las Damas de Lila a beneficio de la Corporación para la Nutrición Infantil local.

<sup>51</sup> Por ejemplo, en el primer concierto señalado, el grupo talquino interpreta; “*I can’t give you anything but love*” (Jimmy McHugh / Dorothy Fields, 1928), “*Blue moon*” (Richard Rodgers / Lorenz Hart, 1934), “*Summertime*” (George Gershwin, 1935), “*It had to be you*” (Isham Jones / Gus Kahn, 1924), “*Bye, bye blackbird*” (Ray Henderson / Mort Dixon, 1926), “*When the saints go marching in*” (gospel tradicional c. 1927).

material con el que músicos de diversos niveles se inician en el idioma jazzístico para improvisar variaciones, ya sea sobre la melodía o la armonía que las sostiene. Tal habilidad no representaba mayor dificultad para Rivas, por cuanto era parte del oficio de todo pianista que trabajara en los espacios y funciones que él asumió a lo largo de la década del 50 y 60. Por otra parte, se trata de un grupo de piezas que sin duda, él escucho y aprendió a través de la radio y el disco en su juventud e incorporara posteriormente a su repertorio solista como “pianista de hotel” o “piano bar” antes comentado.

Según varios testimonios de músicos y auditores que escucharon al músico en tal contexto, ya sea tocando piano u órgano, era esta su expresión más auténtica y la que mejor reflejaba su sensibilidad y virtuosismo musical. Un registro no profesional que puede dar cuenta de ello es el CD que con el título de *Fantasia Americana*, fue editado en 1999 en tirada limitada y que recoge interpretaciones al piano en vivo, de carácter íntimo y doméstico, realizadas varios años antes. Según el autor del proyecto, la idea surgió “después de varios años escuchando a mi amigo, el maestro Ramón Rivas, durante sus participaciones en tertulias musicales y *Jam Sessions* celebradas en las distintas casas de quienes entre otros hemos conformado el Club de Jazz de Talca”<sup>52</sup>.

Este repertorio está constituido fundamentalmente por canciones incluidas en los estándares de jazz, como los referidos más arriba, aunque se ha incluido algún interesante material de su autoría: la canción “*A solas*”, “*Esbozo de un concierto*” y “*Variaciones del Esbozo de un concierto*”. Sin contar éstas de su autoría, resulta revelador examinar el resto de las 14 piezas que componían su repertorio, cuando tocaba en círculos de amigos de manera espontánea, pues nos da una idea de sus preferencias y referentes que constituían su universo musical y de la época en que surgieron.

Hay que 3 corresponden a la década del veinte, 5 a la del treinta, otras 3 a la del cuarenta, 2 a la del cincuenta, ninguna del sesenta, y excepcionalmente 1 del setenta<sup>53</sup>. Esta simple constatación revela que fue la música popular

---

<sup>52</sup> Texto de presentación del disco producido por Carlos Schorr C., presentado en ceremonia organizada por la Universidad de Talca, el 9 de septiembre de 1999. Allí, Schorr cuenta que; “El proceso de grabación tardó más de tres meses, después de los cuales guardé la mezcla en cinta de video stereo con la que algún día haría la grabación definitiva. Así, y aprovechando la tecnología que fui teniendo disponible en mi estudio, es que finalmente pude hacer esta masterización para estamparla como había soñado en este CD que hoy les presento”.

<sup>53</sup> Son las siguientes “*The man I love*” (1927), “*Embraceable you*” (1928) ambas de George Gershwin, y “*With a song in my hearth*” de Richard Rodgers (1929); cinco piezas más corresponden a la siguiente década: “*As time goes by*” de Dooley Wilson (1931), “*Deep Purple*” de Peter de Rose (1933), “*I’m in the mood for love*” de Jimmy McHugh (1935), “*Smile*” de Charlie Chaplin (1936) y “*I though about you*” de Jimmy Van Heusen (1939); tres más son de la década del 40: “*Bewitched, bothered and bewildered*” de Richard Rodgers (1941), “*Laura*” de David Raksin (1944) y “*I’ll walk alone*” de Jule Styne (1944); la década del 50 está representada por dos piezas: “*Misty*” de Erroll Garner (1954) y “*Love is a many splendored thing*” de Sammy Fain (1955); la década de los 60 no está representada y excepcionalmente aparece una pieza de 1971 “*The summer knows*” de Michel Legrand. (En el

norteamericana de su período de infancia y juventud, más o menos hasta sus 24 años, la que dejó una impronta indeleble en este tipo de repertorio, especialmente la etapa del *swing* (1930-40) y con algo menos de presencia, el *bebop* (1940-1950).

Para cerrar estas consideraciones sobre el Rivas intérprete, resulta ineludible señalar algunos aspectos básicos de su pianismo. Sus referentes a nivel nacional pueden establecerse en una línea que puede partir con Armando Carrera (1899-1949), seguir con Vicente Bianchi (1920-2018) y concluir con Valentín Trujillo (1933), que fue prácticamente su contemporáneo, pues era apenas dos años más joven. Trujillo, en la entrevista más arriba referida, lo consideraba un par con sus mismas condiciones y posibilidades<sup>54</sup>. Un posible elemento de comparación resulta la audición del álbum *Un piano con alma* (Odeon 1958) de Trujillo, con el de Rivas *Piano Romántico* (London 1972). Los recursos armónicos de Trujillo se escuchan algo más complejos y actualizados que los de Rivas, pero en lo demás son muy próximos.



*Ramón Rivas posando junto a un piano.  
(fotografía sin datos de lugar y fecha, probablemente en los 70s.*

Sin embargo, la diferencia de logros laborales musicales entre ambos radicó al menos en tres aspectos; la formación académica sistemática, la permanencia

---

CD la mayoría de estas piezas aparecen con su nombre en español y a veces defectuosamente consignados en inglés. Ninguna de ellas incluye el nombre de sus creadores, ni menos los años asociados a ellos o a la composición, por lo que he debido identificarlos uno a uno a través de la audición).

<sup>54</sup> Otros pianistas más o menos de la época que recuerda Trujillo fueron Pedro Mesías (1926-2007), Manuel Contardo (s.f.), Federico Ojeda, (s.f.) Luis Barragán (s.f.), Jorge Abril (s.f.) y Hugo Ramírez (s.f.), solo de estos dos últimos he encontrado registro como pianistas, mientras que los primeros solo es posible escucharlos como directores de orquestas.

en un medio competitivo y la profesionalización del oficio. Respecto de lo primero, se puede considerar la cuestión de la lecto escritura, la teoría armónica y el conocimiento de un cierto repertorio de referencia más elaborado. Trujillo a menudo en su conversación podía, por ejemplo, comparar características estilísticas entre Debussy y Gershwin, tanto a través de la interpretación como del discurso hablado. En cuanto a lo segundo, la decisión de Rivas de vivir en provincia lo remitió a un medio en que naturalmente descolló siempre por sus condiciones excepcionales, pero que no le significó desafío alguno que lo impulsara a superarse, mientras Trujillo nunca dejó de laborar en los espacios profesionales más exigente (radio, televisión, sellos grabadores), en donde pudo incursionar incluso en la dirección orquestal y los arreglos. En relación a lo tercero, mientras Trujillo -siendo profesor también- finalmente se dedicó solamente a la música, mientras Rivas constituyó su oficio musical en una actividad complementaria a su labor de pedagogo liceano próxima a un hobby que, como tal, enfrentaba con pasión y alegría, pero sin mayor disciplina laboral.

Una posibilidad de distinguir sus estilos interpretativos resulta de la audición comparada del álbum *Un piano con alma* (Odeon 1958) de Trujillo, con el de Rivas *Piano Romántico* (London 1972). En ambos está latente el referente común del pianista George Shearing (1919-2011) que constituyó un modelo para los pianistas de aquella generación y que popularizó el estilo *locked hands* consistente en acompañar cada nota de la melodía con un paquete armónico en la misma mano derecha, mientras la izquierda replicaba la melodía en un registro más bajo.

Volviendo a su labor de compositor, se puede constatar que su mayor figuración nacional la tiene en la década que corre de mediados de los 60 hasta mediados de los 70. En poco más de diez años, graban sus temas solistas y conjuntos de diversa trayectoria; *Marco Aurelio*<sup>55</sup>, *Cecilia*<sup>56</sup>, *Los Huasos Quincheros*<sup>57</sup>, *Jaime Soval*<sup>58</sup>, *Nena y Yeya*<sup>59</sup>, *Los Cristales*<sup>60</sup>, *Los Trianeros*<sup>61</sup>, *Zalo Reyes*<sup>62</sup> y *Los Ángeles Negros*<sup>63</sup>. La estadía de Rivas en España y Bélgica, produjo la grabación circunstancial de dos temas que ya he comentado antes, pero cuyo

---

<sup>55</sup> Marco Aurelio "Gracias" (Odeon 1963) y "Cierra la puerta y olvida" (Odeon 1975). Los links de este artista y los siguientes cuatro, están en los Recursos Digitales al final de la primera parte de este trabajo, publicado en el número anterior.

<sup>56</sup> Cecilia "Si tu no estás" y "Por qué" (Odeon 1965).

<sup>57</sup> Los Huasos Quincheros "Si nada quieres" y "Tu nunca me has querido" (Odeon 1965).

<sup>58</sup> Jaime Soval "Yo vivo feliz" (Odeon 1965).

<sup>59</sup> Nena y Yeya "Feliz tú" y "Si fueras para mí" (Odeon 1965) donde probablemente se escucha a Rivas al órgano.

<sup>60</sup> Los Cristales "¿Y que me queda de ti?" (Odeon 1974) [https://www.youtube.com/watch?v=mkkpwdsT\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=mkkpwdsT_s).

<sup>61</sup> Los Trianeros "Vete en silencio" (Odeon 1974) en el álbum Los Trianeros de Punta Arenas, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BnztXuBPgiA>, (la versión instrumental en 9:44').

<sup>62</sup> Nahum (Zalo Reyes) "Esa mujer" (Odeon 1977) oír en <https://www.youtube.com/watch?v=GKwrJ4nxcw>

<sup>63</sup> Los Ángeles Negros "Hoy" y "Solo amigos" (Odeon 1971), "Vete en silencio" (Odeon 1972) este último disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Gxf9FEnTc>

impacto y circulación no he podido determinar, pero al parecer fue poco significativa<sup>64</sup>. En cambio, la exitosa proyección de Los Ángeles Negros a Centroamérica y México a mediados de los 70, parece haber proyectado internacionalmente la creación de Rivas a intérpretes cubanos (*Pepe Reyes*<sup>65</sup>), portorriqueños (*Santos Colón*<sup>66</sup>), venezolanos (*Estelita del Llano*<sup>67</sup>) y mexicanos (las cantantes *Rosenda Bernal*,<sup>68</sup> los grupos nortños *Los Invasores de Nueva León*<sup>69</sup>, *The Liberty Band*<sup>70</sup>, de Texas y *La Tropa Chicana*<sup>71</sup>) que en adelante seguirán versionando los éxitos de Rivas (popularizados por *Los Ángeles Negros*) casi hasta la misma fecha de la muerte de Rivas, aunque éste probablemente nunca se enteró.

Considerada en su conjunto, la circulación e internacionalización de las composiciones de Rivas en las tres últimas décadas del siglo XX, constituye un ejemplo de cómo ciertos repertorios se deslocalizan y transforman, adoptando nuevas características estilísticas (géneros, medios y expresividades) en las voces e instrumentos de artistas de diversas nacionalidades y culturas del hemisferio norte de nuestro continente, especialmente en el Caribe, México y los Estados Unidos, específicamente las áreas de presencia chicana<sup>72</sup>. Es posible pensar tal fenómeno como una evidencia de la destreza compositiva de Rivas que, habiendo adoptado en su juventud códigos musicales provenientes de estas latitudes, logra finalmente que sus canciones pasen a formar parte de ese mismo universo expresivo a través de los propios músicos caribeños y mexicanos que reconocen su cancionística como propia.

Resulta revelador considerar un género que (a la luz de unánimes testimonios de quienes aportaron noticias sobre Ramón Rivas), define de mejor manera su personalidad y sensibilidad creativa; el bolero. Para esto conviene relacionar su producción discográfica con el universo total de sus composiciones,

---

<sup>64</sup> Me refiero a los temas "*El toro se fue de cumbia*" grabada en 1967 por el grupo Los Quandos para el sello Columbia (se puede oír en Spotify) y "*Vai in silenzio*", "*Pour toi*" y "*Je suis très hereux*" (versiones de "*Vete en silencio*", "*Por ti*" y "*Feliz tu*", respectivamente), registradas en 1966 por Gino Sitty para el sello belga Waterloo.

<sup>65</sup> Pepe Reyes "*Vete en silencio*", "*Puedes hacerlo*", "*Tengo celos*" y "*Nunca me has querido*" (Odeon 1975), este último disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ko3OdBroxHE>

<sup>66</sup> Santos Colón "*Nunca me has querido*", "*Vete en silencio*" (Fania Records, 1979), este último disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SOPyHDqBwGI>

<sup>67</sup> Estelita del Llano "*No digas nada*" (que es en realidad "*Vete en silencio*"), (EMI 1995) <https://www.youtube.com/watch?v=HS-WMACYoNc>

<sup>68</sup> Rosenda Bernal "*Vete en silencio*" (Latin International, 1974), disponible en el siguiente link [https://www.youtube.com/watch?v=NzaiZMX\\_dEo](https://www.youtube.com/watch?v=NzaiZMX_dEo)

<sup>69</sup> Los Invasores de Nueva León "*Vete en silencio*" (EMI, 1997), se puede oír en su versión tipo corrido en el link <https://www.youtube.com/watch?v=oyjvrCN45zU>

<sup>70</sup> The Liberty Band "*Vete en silencio*" (Libertad Records, 1982), disponible en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=bCjcu3sP1nc>

<sup>71</sup> La Tropa Chicana "*Tu nunca me has querido*" (Mar International Records, 2002), disponible en el link [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_bzXXD2K6Y](https://www.youtube.com/watch?v=K_bzXXD2K6Y)

<sup>72</sup> El neologismo refiere a personas de origen mexicano establecidos en los Estados Unidos, llegando a constituir un dispositivo de identidad cultural.

para determinar no solo qué género es el más recurrente, sino que, además, aproximarnos al fenómeno de recepción que implican aquellas composiciones más versionadas tanto en Chile como en el extranjero.

Entre los papeles que dejó el músico pude encontrar siete versiones de su biografía y currículum que reseñan su producción musical y dan cuenta de la relación antes señalada, pero, en realidad todos son de redacción póstuma<sup>73</sup>. Esto implica que los datos allí consignados no pudieron ser confirmados por él y en consecuencia, debemos considerarlos con cautela, pues si naturalmente este tipo de documento suele exagerar aspectos cuantitativos y cualitativos, cuando son redactados por familiares o amigos que lo apreciaron esta tendencia se ve subrayada.

Así, en algunos de ellos se habla de “más de 400 composiciones”, que más que triplica las 125 que he logrado numerar en base a las diversas fuentes que he tenido a mi disposición<sup>74</sup>. De ellas, estimo que al menos dos tercios son boleros o baladas, que es posible considerar en un mismo grupo por cuanto recurrentemente una misma canción es designada en las fuentes revisadas como bolero, pero editada en partitura o grabada en fonogramas como balada, y viceversa. Tal posibilidad de reconversión, de bolero en balada, es la que permitió la vigencia y proyección de Rivas como creador desde los 60 a los 70, pues, al menos en Chile, el período de oro del bolero tuvo lugar en la década de los 50 y ya a “finales de los años sesenta la balada es el género romántico que predomina en las radios. Es así como las temáticas, el carácter y esa cosa sentimental propia del bolero se infiltran en la balada”<sup>75</sup>. Y quienes hicieron en nuestro medio tal transición fueron precisamente grupos como *Los Angeles Negros*, al combinar el bolero y la balada con matices del rock aportado por la instrumentación en base a batería, teclados, guitarra y bajo eléctrico.

El bolero, ha sido considerado desde la academia como un elemento fundamental para la comprensión de la cultura Latinoamericana en el siglo XX, desde la modernidad expresada en nuevas temáticas literarias en el ámbito de la cultura popular, hasta la identidad nacional y regional, pasando por los roles de género, etnicidad, identidad sexual y pulsión erótica. Una de sus analistas, la escritora e intelectual portorriqueña Iris María Zavala ha señalado;

---

<sup>73</sup> Esto se ve confirmado, por ejemplo, en el hecho que toda esta documentación señala su fecha de muerte, que obviamente el no pudo consignar.

<sup>74</sup> Estas fuentes incluyen listado de canciones en documentos biográficos y curriculares, cuadernos con letras de canciones, discografía, partituras, artículos de diarios y revistas. En mi listado no incluí piezas de tipo académica que alcanzan a 9, de las que sólo una tiene partitura, otra una grabación, mientras que las restantes 7 sólo constituyen menciones.

<sup>75</sup> Cerda C., Sebastián F. y Fernanda Marambio O. (2012). *Contigo al fin del mundo. Una historia del bolero en Chile*. Memoria conducente el título profesional de periodista, Universidad de Chile, Instituto de Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, pp. 73-74.

El juego de seducción entre lírica y música alimenta al bolero; temas, tpos, imágenes, léxico, sintaxis, símbolos, rebuscamientos verbales. Existe una profunda afinidad entre el bolero y el modernismo que abre sorprendentes posibilidades de comparación (no descanso en decirlo). Incluso comparte la rica gama de textualidades y envíos a otros textos que caracteriza el virtuosismo moderno en sus excesos de sentido, donde no deja de inscribirse un discurso ‘abierto’, que remite a diferentes sujetos y diferentes ‘saberes’. El modernismo pasa a la canción popular, se democratiza<sup>76</sup>.

Y en cuanto al sentido y función de su lírica, agrega que el bolero posee “la doble función de comunicar y persuadir/seducir, con promesas eternas, acto performativo por excelencia; ‘júrame’, ‘quíreme’, ‘ódíame’, ‘espérame en el cielo’, ‘no me abandones’. En el proceso de transmisión del mensaje, todas las capacidades emotivas (en las cuales el género sexual no es de las menores), se despliegan, se disponen sin lugar real en lugares privilegiados de la imaginación”<sup>77</sup>. Y concluye afirmando que “en cuanto cuerpo discursivo, el bolero es una institución perversa que pone en escena una contra sociedad regida por Eros. Ese es, sin duda, su enigma de seducción”<sup>78</sup>.

Para el caso de Chile la sección dedicada al bolero de los antes mencionado autores González y Rolle, constituye el mejor resumen de su desarrollo, referentes internacionales y artistas locales, que abre sintetizando en los siguientes términos;

Transformado en el género latinoamericano por excelencia, el bolero encontrará sus compositores, letristas, músicos, cantantes y bailarines en casi todos los países del continente y en los distintos sectores sociales que los conforman. Poco a poco el bolero perderá su asociación con sus países matrices –Cuba y México- y circulará por el mundo como un género latinoamericano, sin una identidad nacional definida. Contribuye a ello su lenguaje universal, desprovisto de jergas, localismo y de referencias a lugares específicos, como sucede con el tango o la canción ranchera, por ejemplo. Además el bolero apela al amor y al desamor tal como es vivido por el latinoamericano en general, sin abundar en referencias a dimensiones sociales ni a circunstancias específicas de la historia del continente<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Zavala, Iris María (2000). **El bolero. Historia de un amor**. Madrid, Celeste Ediciones, p. 62. La autora se refiere al modernismo literario hispanoamericano que surge a fines del siglo XIX y se proyectó a inicios del siguiente. Un artículo local que sigue sin complejos estos mismo planteamientos, que glosa y resume, es Muñoz Hidalgo, Mariano (2007) “Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”, *Literatura y lingüística*, 18, pp. 101-120. Otro aporte más original desde una disciplina afín, lo constituye Rodríguez, Mario (2011). “Dos metonimias de Neruda y Parra: el bolero y la cueca”, *Revista Chilena de Literatura*, 79, pp. 145-154.

<sup>77</sup> Zavala (2000). **El bolero...**, p. 96.

<sup>78</sup> Zavala (2000). **El bolero...**, p. 136.

<sup>79</sup> González y Rolle (2005), **Historia...**, p. 488.

Todas estas dimensiones y condicionantes parecen contribuir, entonces, a la figura de Rivas como un compositor de boleros cabal que dominó este género hasta el punto que proyectó internacionalmente su creación, ahora interpretada y adoptada por intérpretes de los mismos países que lo originaron: Cuba y México. Si el texto de los boleros de Rivas responden en todo a lo que caracteriza el género, su contenido musical hace otro tanto. La tradición formal del bolero mexicano, según la recoge Zavala, distingue dos variantes, ambas de estructura binaria y 32 compases. La primera se despliega en dos secciones de 16 compases cada una, mientras que la segunda divide esa misma cantidad de compases en cuatro secciones de 8 y en ambas se verifica un cambio tonal en la mitad de ambas estructuras<sup>80</sup>. Su bolero más versionado, “*Vete en silencio*”, puede servir de ejemplo en el manejo formal de este género.

### Vete en silencio

A (8 comp.)

*No digas nada por favor  
quiero sentir en el silencio nuestro adiós  
y que esta pena que me quita la razón  
muera conmigo.*

A (8 comp.)

*Y que ese beso que me das  
sea el recuerdo de una noche junto a tí  
si has de partir para no verte ya jamás  
te llevas mi dolor contigo.*

B (8 comp.)

*Sé que tu también  
sientes como yo esta despedida  
y que con dolor  
en este besar me das la vida*

A (8 comp.)

*No digas nada por favor  
quiero creer que es solo un sueño que te vas  
si te encontré para perderte me da igual  
si al fin llevo de ti tu vida.*

Aquí, el planteamiento armónico simplificado -sin considerar acordes de paso- se traduce en el siguiente y simple esquema IM – IIm – VM – IM, repetido

---

<sup>80</sup> Zavala (2000). *El bolero...*, p. 90

en ambos versos A. En el verso B esa misma relación se repite abreviada dos veces sobre el IIIM y VM grado respectivamente, que actúan como tónicas transitorias en un ritmo armónico a la mitad de duración que las anteriores, antes de volver a la tónica original. Y cada vez que se va a establecer una nueva tónica transitoria es antecedido por su V7 (que es VII7 de la tónica abandona en cada caso).

Finalmente, insoslayable resulta abordar el tema de las características psicológicas de todo bolerista cabal. La memoria oral, recogida por medio de diversas entrevistas que realicé, a menudo tocaba el tema que la vida afectiva de nuestro músico en relación con sus composiciones románticas, cuyo texto atribuían muchas veces a vivencias personales. Este tema desde siempre ha sido abordado por la prensa musical como un recurso para interesar al público lector, a través de infidencias sobre la vida privada de artistas mediáticos en distintas épocas, desde Agustín Lara (quien compuso y cantó boleros) a Luis Miguel (quien los seleccionó y recreó a través de nuevas versiones).

Frente al importante universo de textos de canciones originales de Rivas que leí, claramente una de las primeras constataciones es que el ámbito amoroso constituye su temática esencial. Desde sus títulos, están allí todas las temáticas clásicas del género. Obviamente, no resulta sostenible concluir que cada una de ellas haya sido parte de su crónica personal, como tampoco lo es afirmar que ninguna lo fuese, por lo demás no es tarea de una investigación musicológica el determinarlo. Más bien, y coincidiendo con lo señalado por diversos estudiosos del género, como los citados más arriba, constato en ello un signo de época específica, en cierto tipo de sociedades y contextos culturales en que lo vivido y lo imaginado se confunden en una misma expresión tal como lo sugiere Zavala en una de sus más felices definiciones: “el bolero es un pensamiento erótico que se sueña a si mismo”<sup>81</sup>.

La narrativa del bolerista es egocéntrica y narcisista: no le interesa retratar dimensiones sociales, ni empatizar con el otro, poniendo, consecuentemente, todo el valor en sus propias vivencias afectivas que lo convierten en un sujeto excepcional, actor central que se auto confiere el derecho a ser amado, nunca olvidado, a cobrar revancha u otorgar perdón. Pero estas mismas fuentes que he revisado contienen una canción, fuera del propio catálogo del músico, y que me fue proporcionada en las últimas instancias de esta investigación por su viuda, señalándome que se la dedicó en los últimos tiempos de su vida.

---

<sup>81</sup> Zavala (2000). *El bolero...*, p. 136.

### ¿Qué sería de mí?

*¿Qué sería de mí si me faltaras?  
me sentiría como pájaro sin nido,  
sería pena incomparable sin sentido  
Si me faltaras, cariño mío.*

*¿Qué sería de mí si te me fueras?,  
después de tanto caminar siempre contigo,  
de haber nacido nuestro amor, de haber sufrido  
y seguir juntos, cariño mío.*

*No puedo imaginarme, saberte tan distante  
perdida en un abismo y no poder mirarte,  
y sentirme tan solo por haberte perdido.*

*¿Qué sería de mí si me dejaras?  
quiero partir antes que tú o bien contigo,  
si fui dichoso compartiendo tu destino  
jamás me dejes, cariño mío.*

Probablemente fue su último bolero.

Algunos de sus temas más grabados, tales como “*Tu nunca me has querido*” y sobre todo “*Vete en silencio*” (también registrado como “*No digas nada*”) alcanzaron estéticas y auditores que, probablemente, nunca imaginó nuestro músico. Especialmente interesantes desde el punto de vista de nuevos circuitos, audiencias y contextos sociales, son aquellas versiones de artistas mexicanos, solistas y especialmente grupos nortños cuyo público y auditores siguieron la diáspora chicana en los Estados Unidos.

Es el caso de *La Tropa Chicana* y *Los Invasores de Nueva León* con presentaciones, conciertos y públicos a ambos lados del Río Grande cuyas versiones, que adoptan estilos y sonoridades cercanas al corrido, hacen convivir las románticas composiciones de Rivas con otras con contenido social y político. Tal resignificación musical incluye -respondiendo a un nuevo contexto-, cambios de métrica, estilo e instrumentación, en que sólo se mantiene el contenido lírico y melódico-armónico, que al parecer, constituyen los aportes de nuestro músico que han venido y seguirán proyectándose en el tiempo.

### Algunas consideraciones finales

Al concluir, constato que toda mi labor me lleva de vuelta al mismo punto con la que cerraba la presentación de este trabajo y que ahora veo, constituyó

una hipótesis no declarada del mismo, en el sentido que Ramón Rivas (1931-2004) fue un hombre de su tiempo y lugar, que hizo de la música su expresión más significativa.

En su dimensión hominal, comparte todas las características de la especie en sus pulsiones fundamentales y nada tiene de excepcional. Las variables tiempo y lugar lo ubican en un contexto específico como lo es el Chile del siglo XX, con todos sus procesos sociales y condicionantes materiales y culturales que lo definieron, en su espacio provinciano. Es cierto que llegó a ser un apreciado profesor de francés en diversos liceos y escuelas y que su figuración cívica, lo elevó hasta la respetada dignidad de presidente del *Club de Leones* linarense. Desde tales condiciones desarrolló redes y relaciones que lo ubican en aquella clase media ilustrada, que tanto se valoró en provincia y que le valieron el común trato de *Don*, común al resto de sus pares en aquella discreta elite provinciana de mediados de siglo pasado.

Es, sin embargo, su naturaleza de artista, de creador musical, el que en tal contexto lo distingue y lo hace excepcional. Este ámbito parece haber sido favorecido por la presencia e influencia de su madre (así como el primero lo fuera, tal vez, por su padre). Aunque desde temprana edad, destacó en su medio como un talentoso músico y en su juventud como promisorio pianista y compositor, resulta revelador comprobar que esto no fue suficiente para decidirlo a abrazar profesionalmente tal oficio, como sí lo hizo una de sus hermanas, Marta.

Sólo podemos suponer que en la sociedad provinciana chilena de mediados de siglo pasado, especialmente para aquella clase media ascendiente, la profesión musical no era del todo valorada como una posibilidad laboral. Sin embargo, -y esto me recuerda de cierta manera tanto la situación de la aristocracia del *Ancien Régime* europeo, como de la oligarquía decimonónica chilena- la práctica musical era considerada como un atributo que adornaba a toda persona distinguida. Esto nos lleva al campo de un *dilettante*, *amateur* o aficionado, que connota un doble, cuanto opuesto significado; aquel que se dedica a una actividad superficialmente, sin compromiso profesional, o aquel que se entrega a un arte de manera tan desinteresada, que no espera retribución más que su propio solaz y el de sus pares.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cerda C., Sebastián F. y Fernanda Marambio O. (2012). *Contigo al fin del mundo. Una historia del bolero en Chile*. Memoria conducente el título profesional de periodista, Universidad de Chile, Instituto de Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo.
- Claro V., Samuel y Jorge Urrutia Blondel (1973). **Historia de la Música en Chile**. Santiago: Orbe.

- Balduzzi, Soledad, (2013). "Últimos acordes del piano bar", **Revista Capital**, 9 septiembre, <https://www.capital.cl/ultimos-acordes-del-piano-bar/> Consultado el 06 de agosto del 2020.
- Delpino, Héctor (1979). "Ravanal y Rivas hablan de O'Higgins en el arte", *La Mañana*, Talca, 6 de agosto.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004). **Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950**. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 645 págs.
- González, Juan Pablo (2017). "Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX", *Revista Argentina de Musicología*, 18, pp. 27-38.
- González, Juan Pablo (2003). "El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile 1930-1960". **Boletín Casa de Las Américas**, 11-12, pp. 3-19.
- Martínez Viguera, Sergio (2019) "Grupos musicales de Angol" [www.historiadeangol.blogspot.com](http://www.historiadeangol.blogspot.com) (consultado 7 de enero del 2020)
- "Que hay de nuevo en discos" (1974). *Ritmo*, 22 de octubre.
- "Ramón Rivas, un virtuoso de la música" (1975). *La Prensa*, Parral, 25 de mayo de 1975.
- Rivas Valdebenito, Ramón (s.f.). "El más bello legado", manuscrito.
- "Reportaje [sobre acto homenaje a Ramón Rivas Valdebenito]" (2006). *El Lector*, Linares, domingo 18 de junio.
- Rodríguez, Mario (2011). "Dos metonimias de Neruda y Parra: el bolero y la cueca", *Revista Chilena de Literatura*, 79, pp. 145-154.
- Ross, Fanny (2004). "El piano silencioso", *Acanthus*, Talca, año 9, 82, p. 7.
- Sandoval B., Luis (1911). **Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música. 1849 a 1911**. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Zapiola, José (1974). **Recuerdos de Treinta años**. Edición de Guillermo Blanco. Santiago: Editora Zig-Zag.
- Zavala, Iris María (2000). **El bolero. Historia de un amor**. Madrid: Celeste Ediciones.