

**CLAUDIO GAJARDO CORNEJO**

***"SÓLO TU NOMBRE PUEDE CORTAR LAS FLORES:  
LA BIOGRAFÍA DE LOS SICODÉLICOS"***

No. de Inscripción de Propiedad de Registro Intelectual: 0126978



**BIOGRAFÍA AUTORIZADA**



**CLAUDIO GAJARDO CORNEJO**

**NACIÓ EL 25 DE JULIO DE 1973 EN SANTIAGO DE CHILE. ES MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN MUSICOLOGÍA; PROFESOR DE ARTES MUSICALES; LICENCIADO EN EDUCACIÓN Y BACHILLER EN MÚSICA. HA CONDUCIDO PROGRAMAS MUSICALES PARA CANAL 29 (2007-2010), ASÍ COMO HA REDACTADO MÁS DE 100 ARTÍCULOS MUSICALES PARA EL PERIÓDICO REGIONAL, "PUENTE ALTO AL DÍA" (2005-2008), Y PARA CIERTAS REVISTAS ACADÉMICAS.**

**DENTRO DE SUS 13 AÑOS EN LA PEDAGOGÍA MUSICAL, HA DICTADO CONFERENCIAS SOBRE PROBLEMÁTICAS CONCERNIENTES A LA MÚSICA ACTUAL Y HA SIDO ACADÉMICO DE UNIVERSIDADES DE LA REGIÓN METROPOLITANA. ASIMISMO, ES COMPOSITOR, INTÉRPRETE Y PRODUCTOR DE 6 REGISTROS FONOGRAFICOS (Y UN SINGLE) DE SU PROYECTO DE MÚSICA POPULAR, CLAUDIO GAJARDO & THE ROCKET BLUES (1993-2010).**

**ACTUALMENTE, CREÓ EL FORMATO TEÓRICO-MUSICAL "MEMORIAL" PARA SU UTILIZACIÓN DENTRO DE LAS ORQUESTAS DE CÁMARA JUVENILES CHILENAS QUE SE CONVIERTE EN EL PRÓXIMO TRABAJO DE SU SEGUNDO POST-GRADO: EL MAGÍSTER EN EDUCACIÓN Y FORMACIÓN UNIVERSITARIA.**

**2010**

## Palabras

*“Los que ostentan el poder, le gusta conducir la historia a través de las guerras, sin embargo, la música debería ser el conductor de la historia”.*  
(Tomás De Rementería, 21 de noviembre de 2006).

Aquí se presenta, en formato digital, *“Sólo tu nombre puede cortar las flores: La biografía de Los Sicodélicos”* que es la profundización del Capítulo III de la Tesis de Magíster en Artes con mención en Musicología, *“El Beat Chileno, El Beat Progresivo-Psicodélico Chileno y Los Sicodélicos (1964-1968)”* del autor Claudio Gajardo Cornejo.

¿Cómo emergió la idea de que fuese profundizada y publicada la historia del extinto grupo musical de Quilpué? El 6 de abril de 2009, el referido musicólogo defendió su mencionada tesis en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y aceptó, de muy buena manera, en la posterior celebración, cuando los académicos Jorge Martínez Ulloa, Víctor Rondón Sepúlveda y, sobretodo, su profesor guía, Cristián Guerra Rojas, se lo sugirieran. ¿Alguna otra motivación? Claro, estaba presente, en la posterior celebración, su amigo, Waldo Morales, ex-integrante de Los Sicodélicos, que persuadió, a dichos musicólogos, con los sabrosos detalles históricos que experimentó, junto al resto de sus adolescentes amigos, entre 1966 y 1968.

El desaparecido conjunto musical de Quilpué, a pesar de haber constituido un grupo de adolescentes que se disolvieron como muchas bandas musicales chilenas de los años '60, dejaron un legado y una memoria hermosa, digna de contar, puesto que nunca olvidarán que, cuando fueron muy jóvenes, actuaron en televisión, aparecieron en medios escritos, se presentaron en distintos escenarios, grabaron en estudios, otorgaron conferencias de prensa y exhibieron una obra musical como la *Misa para Gente Joven (1968)* con el fin de que algún día fuera incluida en el repertorio de la Iglesia Católica.

En los últimos cuatro años, el autor conoció y compartió con sus integrantes, así como con gente que les colaboró. De este modo, se permite en dar las gracias, en nombre de todos los que aman la música chilena, a Leslie, Waldo, Francisco, Juan Carlos, Don Charles, Mario, Tomás y Luciano por haber ayudado a construir una historia musical breve, pero llena de enseñanzas para muchos músicos adolescentes de la actualidad. De la misma manera, el referido investigador está, en eterna gratitud, con Soledad Minio quien fuera el nexo que lo contactó con Leslie George Needham y Waldo Morales. Sinceramente, sin ella, nunca hubiese podido terminar este largo trabajo de investigación.

Para ordenar, de manera legal, todos aquellos contratos que nunca se pudieron materializar entre los protagonistas de este libro y el Sello ORPAL, el autor convenció a Los Sicodélicos y -especialmente al propio Morales- para que legalizaran, a partir de marzo de 2010, sus registros fonográficos con Pedro Valdebenito, propietario de ARCI MUSIC, quien es el actual dueño de dichos materiales. Nota aparte merece, sin duda, esta última persona, quien, desde siempre apoya, desinteresadamente, toda gestión cultural que apunta a querer rescatar y difundir la música popular chilena.

Por otro lado, el musicólogo se tomó la molestia de transcribir, en partitura, 3 canciones de Los Sicodélicos para el posterior análisis de otros investigadores musicales, así como para la interpretación de músicos populares que estudian en todas las academias del mundo.

Finalmente, el 5 de junio de 2010, quien redacta estas líneas, fue a visitar por última vez, a Quilpué, a los padres de Leslie George Needham, para solicitarles un par de fotografías que faltaban para la inserción de esta publicación. Nunca olvidará el musicólogo que Doña Any le manifestó al despedirse: “¿Usted sabía que él mismo (señalando a su marido) ayudó a los muchachos [Lelo y Frankie] a componer la *misa*?”. Del mismo modo, cuando el investigador se despidió de Don Charles, este último le expresó con cierta curiosidad, incertidumbre y con un tono melancólico: “¿Usted cree que Los Sicodélicos pudieron ser importantes?...”.

Aquí, le respondo Don Charles: Le dejo, sin lugar a dudas, la historia más especial y fructífera que un grupo musical chileno, y de corta vida, haya construido. Sin duda, el destino de la música popular chilena no fue el mismo sin ellos. ¿Por qué? Porque, aquí, se explican los orígenes del hibridismo instrumental que influenciaron a la discografía de Congreso, Los Jaivas y Los Blops por medio de *Sicodelirium*. ¿Y además? Porque, conjuntamente, con las misas de Vianchi y de Los De Ramón, la *Misa para Gente Joven* empujó, a la iglesia católica chilena, en la incorporación de instrumentos musicales populares en su liturgia.

**Claudio Gajardo Cornejo**

Magíster en Artes con mención en Musicología  
Universidad de Chile

Santiago, Chile, Diciembre de 2010

## **DEDICADO A:**

A DIOS; a LOS SICODÉLICOS (Waldo, Lelo, Frankie, Johnny, Choche, Sergio y Alfonso), Don Charles, Doña Any, Mario Marín, Luciano Tarifeño, Orlando Walter Muñoz y a Tomás De Rementería; a mi difunto padre, Manuel Gajardo; a mi madre, Ena Cornejo; a mi esposa, Mariana Zamorano; a mi hija que viene en camino; a mis hermanos, Carlos, Juan y Jeannette; al profesor guía de mi aludida tesis, Dr. Cristián Guerra; a Claudio Suárez (Suárez Project) y a Fabio Salas, quien es el escritor más importante de la literatura *Rock Chilena*.

## **EL AUTOR EXIGE:**

Respetar su trabajo investigativo por medio de su nombre y sus dos apellidos cuando los lectores, periodistas, musicólogos u otros investigadores reproduzcan texto e imágenes en cualquier medio de difusión.

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2010. *Sólo tu nombre puede cortar las flores: La biografía de Los Sicodélicos*. Santiago, Chile. pp. 230.

# ÍNDICE

|  |            |
|--|------------|
| <b>PALABRAS</b> .....  | <b>2</b>   |
| <b>ÍNDICE</b> .....  | <b>5</b>   |
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | <b>7</b>   |
| Los Sicodélicos, referentes del Beat Progresivo-Psicodélico Chileno .....  | <b>9</b>   |
| <br><b>CAPÍTULO I</b>  |            |
| <b>ANTECEDENTES DE QUILPUÉ: LA CUNA DE LOS SICODÉLICOS</b> .....   | <b>10</b>  |
| Quilpué, etimología y breve historia.....  | <b>10</b>  |
| Los Sicodélicos y Quilpué .....  | <b>10</b>  |
| Quilpué bajo la mirada de 1968 .....   | <b>11</b>  |
| <br><b>CAPÍTULO II</b>   |            |
| <b>SUS INICIOS, HISTORIA MUSICAL, ÉXITO MEDIÁTICO Y DISOLUCIÓN</b> ....  | <b>15</b>  |
| The Growlings, el inicio de Los Sicodélicos .....  | <b>15</b>  |
| Don Charles Needham, lutier de The Growlings.....  | <b>20</b>  |
| El proceso y fórmula de composición.....   | <b>26</b>  |
| Los Sicodélicos graban para el Sello ORPAL.....  | <b>28</b>  |
| Los Sicodélicos se presentan en todos los escenarios .....   | <b>57</b>  |
| La Relación de la Industria Cultural con Los Sicodélicos .....   | <b>65</b>  |
| Los Sicodélicos y su relación con la contracultura .....   | <b>78</b>  |
| La Renuncia de Mario Marín y el camino a la disolución .....   | <b>82</b>  |
| La definitiva disolución de Los Sicodélicos .....  | <b>85</b>  |
| <br><b>CAPÍTULO III</b>  |            |
| <b>LA MISA PARA GENTE JOVEN</b> .....  | <b>89</b>  |
| <i>Misa para Gente Joven, la primera misa rock-beat latinoamericana</i> .....  | <b>89</b>  |
| <i>Misa para Gente Joven, recortes de su texto literario</i> .....   | <b>129</b> |
| <i>Misa para Gente Joven, fragmentos de la letra de ciertas piezas que la conforman</i> .....  | <b>133</b> |
| Problemática del registro de las obras musicales: el caso de la ausencia del registro fonográfico de la <i>Misa para Gente Joven</i> . ..... | <b>134</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CONCLUSIONES</b> .....  | <b>138</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | <b>162</b> |
| <b>GLOSARIO</b> .....  | <b>169</b> |
| <b>ANEXO I</b> .....   | <b>182</b> |
| <i>Sicodelirium</i> , comentario de sus canciones.....                   | <b>183</b> |
| Análisis de letras de Los Sicodélicos.....                               | <b>190</b> |
| Ficha Técnica de <i>Sicodelirium</i> .....                               | <b>192</b> |
| Comentario de letras inéditas de Los Sicodélicos.....                    | <b>196</b> |
| <b>ANEXO II (Partituras de 3 canciones de <i>Sicodelirium</i>)</b> ..... | <b>197</b> |
| <i>¿Cuál es el nombre de esto? (What is the name of this?)</i> .....     | <b>198</b> |
| <i>Estoy decaído (I'm feeling down)</i> .....                            | <b>205</b> |
| <i>Tren a Dover (Train to Dover)</i> .....                               | <b>216</b> |

# INTRODUCCIÓN

La influencia del *rock* no tan sólo se ha plasmado en la música popular, sino que, además, en la sociedad urbana, pues ha ejercido un gran dominio en la juventud. Por ende, su evolución, por medio de todas sus expresiones ideológicas, permitió su desarrollo, gracias a una industria cultural y musical que vigiló y controló su difusión y masificación. En los años '60, su explosión se manifestó en la *música beat* y *psicodélica*.



Figura 1: “Los famosos Beatles: Se discute en estos momentos si los chascones son snobs o unos genios de la música”. (La Tercera de la Hora, Suplemento. 5 de marzo de 1967: 6-B).

En nuestra sociedad urbana criolla, muchos *coléricos* se convirtieron, en consumidores de la discografía de The Beatles y se transformaron en fieles seguidores de *disc-jockeys* famosos como *Cucho* Fernández que le rogaron, insistentemente, por la promoción de sus éxitos en el programa de *Radio Santiago, El Club de Los Beatles*. En 1965, fue tan grande la popularidad del grupo de Liverpool que, en nuestro país, se generó la formación de un exclusivo *club de fans*. De este modo, tal proyecto, que se centró en Santiago y Valparaíso, fue formalizado por dos medios de comunicación: *Rincón Juvenil*, en manos de María de la Luz Marmentini y *Radio Santiago*, en la gestión, del indicado locutor beatlemaníaco.

Pese a que los intérpretes juveniles estadounidenses sucumbieron frente a la *Invasión Británica*, el único *conjunto beat americano*<sup>1</sup> que atesoró una gran respuesta desenfadada de las *coléricas* fue The Monkees. La industria musical que tuvo detrás de sus planes y estrategias de *marketing* fue el *Sello Colgems* que, inteligentemente, los presentó como *Los Beatles Americanos*. ¿Cómo alcanzaron su éxito? Un programa televisivo como *The Monkees TV Show (El Show de Los Monkees)* recreaba historias que emulaban el humor de las dos primeras películas del grupo de Liverpool: un gran acierto mediático que se masificó para todo el mundo. Aquí, en Chile, se transmitió durante 1967 por Canal 13.

Nos parece útil añadir que, entre 1967 y 1968, mientras The Beatles sólo se encerraron, en los estudios de grabación, para registrar *música psicodélica, baladas o folk-rock*, la banda de David Jones cubrió el espacio dejado para satisfacer a la enorme demanda de miles de adolescentes del mundo que pedían *música a go-gó*: un sucedáneo de la *música beat*. En nuestro país, The Monkees adquirieron mucha popularidad y su referida casa disquera difundió sus registros fonográficos, por medio del *Sello RCA Víctor*, permitiendo que llegaran de inmediato a nuestras emisoras, así como a las disquerías.

Pese a que la producción discográfica de la *Invasión Británica*, así como del *beat americano* y de la *psicodelia angloamericana* no arribó, completamente, a nuestro territorio geográfico, los *fans nacionales* se las ingeniaron para obtener sus discos. Si bien hubo problemas de propagación de la música juvenil anglo en Chile, ésta se corregiría con los materiales fonográficos que foráneos y coterráneos trajeron, desde Inglaterra y Estados Unidos, para que las mismas bandas del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* las interpretaran en sus actuaciones<sup>2</sup>. (*Rincón Juvenil*. No. 68, 6 de abril de 1966: 48).

---

<sup>1</sup> Pese a que aparecen como estadounidenses, lo cierto es que es una banda anglo-americana, pues su ex-líder, David Jones, es inglés.

<sup>2</sup> Los resultados reflejados, en movimientos musicales y sociales criollos como el *Beat Chileno* y el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*, demostraron que ciertos conjuntos presentaron problemáticas de aculturación, mientras que otros se inclinaron por una senda creadora que les permitió generar un hibridismo musical.

## LOS SICODÉLICOS, REFERENTES DEL BEAT PROGRESIVO-PSICODÉLICO CHILENO

Como resultado de las influencias extranjeras, nacieron Los Sicodélicos. Este conjunto *beat progresivo-psicodélico* realizó un real aporte a la cultura nacional mediante su producción discográfica, *Sicodelirium* (1967), donde plasmó, tímidamente, la dirección de un hibridismo instrumental que se proyectó en las producciones musicales del *Rock Progresivo Chileno del '70*. De igual modo, su *Misa para Gente Joven* (1968) se transformó en el primer intento de introducción de elementos de *rock-beat* y de temáticas contingentes como la *Guerra de Vietnam* dentro de la liturgia religiosa católica, después del Concilio Vaticano II.

El presente libro pretende plasmar el estudio de la vida de la mencionada banda, así como sus obras conceptuales que nos ayudan a descifrar su real importancia no tan sólo para el *Rock Chileno*, sino que, además, para la música popular criolla. En la primera de ellas, ostenta la realización de un tímido hibridismo instrumental que se selló en un trabajo discográfico. La última, en cambio, expone; tanto la empatía con los conflictos internacionales, en un formato especial de *Ordinario de la Misa*; como exterioriza el empleo de *instrumentos rockeros* para que fuesen insertos dentro del ritual católico.

A pesar que el resto de los conjuntos del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* establecieron diferentes estrategias de *marketing* para llamar la atención, Los Sicodélicos se propusieron un único objetivo: componer *música beat-psicodélica* que fuera más vanguardista que la editada en el extranjero.

# Capítulo I

## *Antecedentes de Quilpué: La cuna de Los Sicodélicos*

“Nosotros vivíamos en un ‘pueblecito’ llamado Quilpué, que era una ‘ciudad dormitorio’, pues toda la gente que trabajaba, en Viña y en Valparaíso, volvía a Quilpué sólo a dormir. Te diré que acá, además, de tener una industria de *fideos Carozzi* no tenía nada más. Incluso, para una persona de Quilpué que quería comprarse un par de zapatos tenía que viajar a Viña [del Mar] o a Valparaíso, pese a que, en nuestra ciudad, había un par de zapaterías”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

### Los Sicodélicos y Quilpué

Hasta antes de los años '60, Quilpué era conocido por ser la zona donde pereció el prócer de la *Guerra del Pacífico*, Carlos Condell (1843-1887). No obstante, a fines de la mencionada década, obtendrá mayor reconocimiento cuando ilustres artistas como el escritor, Daniel de la Vega (1892-1971); o bien, grupos musicales como Los Sicodélicos y Congreso emergerán de su tierra para proponer un discurso creativo que llamará la atención no tan sólo de la industria cultural de Viña del Mar o Valparaíso, sino que también de nuestra capital, Santiago<sup>3</sup>.

Los protagonistas de este libro, con pocos meses arriba de las tarimas (1966-1968) y con una vida adolescente muy vinculada con la música, lograron la admiración de una urbe como Quilpué que parecía revolucionada con su *explosión beat y progresiva-psicodélica* y que los ubicó como representantes y embajadores ilustres hacia otros puntos geográficos. Los Sicodélicos nacieron, aquí, en la ciudad de Quilpué, conocida, internacionalmente, como la “Ciudad del Sol”.

### Quilpué, etimología y breve historia

El Dr. Juan Grau nos manifiesta; en su publicación, “*Voces indígenas de uso común en Chile*”; que el nombre de Quilpué procede,

---

<sup>3</sup> Los Masters será una banda musical también nacida en Quilpué, aunque menos conocida que Los Sicodélicos o Congreso.

etimológicamente, en lengua mapuche, de külpu= tórtola y we= lugar<sup>4</sup>. Vale decir, “Lugar de Tórtolas” (Grau, 1998: 294). La historia de Quilpué comienza cuando, el 26 de abril de 1547, el Cabildo de Santiago dona a Don Rodrigo de Araya la Hacienda de Quilpué. Tres siglos después, el 14 de octubre de 1893, dicha Hacienda se constituye en Ilustre Municipalidad de la Villa de Quilpué y, más tarde, el 25 de abril de 1898, por disposición legal, recibe el Título de Ciudad.



**Figura 2:** Estación Quilpué  
([www.vregion-miregioncecitec.blogspot.com](http://www.vregion-miregioncecitec.blogspot.com))

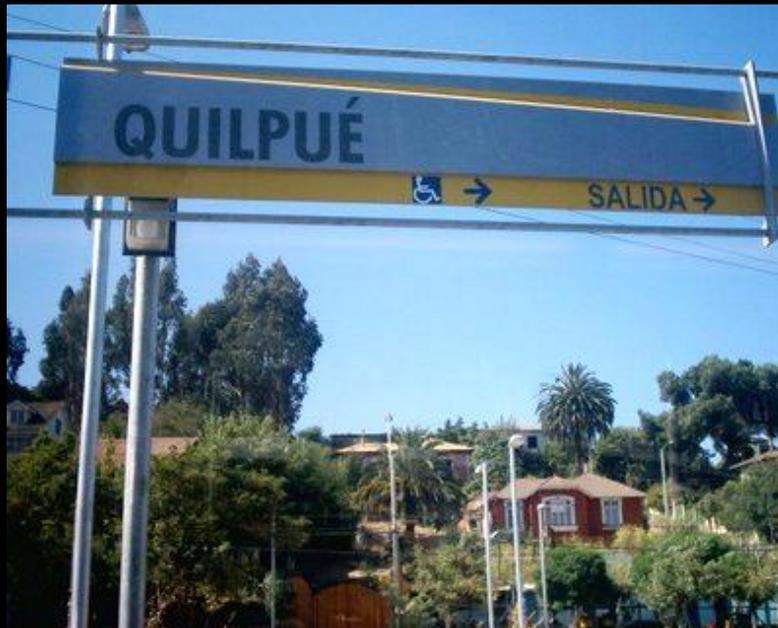
## Quilpué bajo la mirada de 1968

En enero de 1968, *La Unión [de Valparaíso]* publicó la columna, “*Quilpué: de Villa a Urbe*”, para mencionarnos el progreso que experimentó dicha ciudad, gracias al esfuerzo de las autoridades y de los vecinos, desde el siglo XIX hasta el indicado año. Del mismo modo, el aludido artículo caracteriza a la referida localidad de múltiples bondades, tanto por su desarrollo como por su clima: particularidades que han sido reconocidas por los extranjeros:

---

<sup>4</sup> Grau agrega: “Zenaida auriculata u otra especie de tórtola. Proponemos otro étimo (del quechua: quipo= buenaventura, la dicha en cosas superiores. La é final podría haber sido agregada con el significado de: hue o we=lugar. ‘Lugar dichoso’”. (Grau, 1998: 294).

“Nuestra ciudad tiene un tremendo significado histórico para los que en ella viven. De una simple villa ha pasado a transformarse en una gran y moderna ciudad y en este esfuerzo ha estado unido el de las autoridades y de los vecinos en todo sentido. Si grande ha sido la obra municipal y gubernativa más grande e importante es el trabajo cumplido por sus hijos, comercio e industrias, los que con un solo espíritu de superación, con un pensamiento grande y sublime, han luchado sin cesar para llevar su progreso siempre adelante, por mucho que sea su valor en el aspecto económico. Hoy es Quilpué una ciudad moderna, tranquila, acogedora, con un clima magnífico para el descanso, que se ha hecho famosa a través de todo el país por las privilegiadas condiciones de su clima. Su fama ha pasado sus límites de la frontera y en muchos países está considerada como una fuente prodigiosa de salud. No es esto una frase rebuscada, son hechos concretos que a través de muchos años han podido comprobarse por los que han encontrado aquí el descanso, la salud y el bienestar, no sólo para ellos sino que también para sus familiares”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 23 de enero de 1968: 49).



**Figura 3:** Estación de Quilpué  
([www.vregion-miregioncecitec.blogspot.com](http://www.vregion-miregioncecitec.blogspot.com))

Si bien, en la actualidad, Quilpué integra a 150.578 habitantes, según los datos del SUBDERE (Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo), el censo; en 1968, parecía ser de 80.000 habitantes. Asimismo, la mencionada ciudad se enorgullecía por contar con una industria nacional tan poderosa como *Alimentos y Fideos Carozzi* que proporcionaba empleos a centenares de residentes. De la misma manera, la enunciada crónica presagiaba muy buenos augurios, en cuanto a un futuro barrio industrial y, por ello, contaba con que *Chilectra* le ayudara en el abastecimiento de energía eléctrica:

“La ciudad está considerada en censo con una población superior a los 40.000 habitantes. Sin embargo, su verdadera población llega a la actualidad a más de 80.000 habitantes. Es este hecho comprobado y basta con hacer un recorrido por sus calles principales y sus innumerables poblaciones construidas por el esfuerzo particular, fiscal y municipal para ratificarlo y con creces. La ciudad tiene un amplio comercio, muchas industrias y un afán de trabajo y de progreso. Sus industrias son muy prósperas y están catalogadas dentro de las mejores del país y entre ellas figuran con grandes méritos, Alimentos y Fideos Carozzi, cuyo prestigio es bastante halagador y su desarrollo e importancia está reconocido por toda la comunidad. Carozzi, además, en forma indiscutible es en gran parte la vida misma de la ciudad, ya que en ella trabajan centenares de obreros y empleados, los que con sus salarios y sueldos impulsan el comercio y contribuyen a su desarrollo y crecimiento. Si la industria quilpuéña ha dejado importancia a la comuna, las nuevas que se establecerán en el barrio industrial, mucho más le darán todavía, por cuanto ocuparán en sus actividades mucho personal de obreros y empleados. Es necesario impulsar el pronto movimiento de este nuevo pulmón de Quilpué, ya que él será fundamentalmente de gran importancia para su futuro. Chilectra, en atención a los numerosos pedidos de energía para las nuevas industrias, ha estado en plena actividad para el abastecimiento de energía al nuevo sector industrial. Ha estado instalando Chilectra, nuevos transformadores y una subestación para estar en condiciones de poder atender como corresponde toda clase de pedidos para permitir que las nuevas industrias no tengan obstáculo para su desarrollo y funcionamiento”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 23 de enero de 1968: 49).

Igualmente, los centros de madres y centros comunitarios gozaban de una sólida participación entre los vecinos que empujaban hacia una buena convivencia que solucionara sus demandas y problemas sociales:

“Alrededor de la comuna, en todos sus barrios y poblaciones existe gran número de Centros de Madres, Centros Comunitarios que con su labor, con su esfuerzo y entusiasmo contribuyen en forma efectiva al progreso de la comuna y la solución de sus propios problemas. Existe en la comuna una Federación de Centros de Madres, que cobija a todos los Centros y está atenta a sus necesidades y con ayuda de las autoridades respectivas ha realizado una gran obra, ofreciendo la oportunidad a muchas personas para que se especialicen en diversas ramas y sean útiles a sus hogares y a la ciudad. Ha sido y es, sin lugar a dudas, una hermosa y gran obra comunitaria que merece el estímulo y la colaboración siempre permanente de aquellos organismos encargados de protegerlos y darles los recursos necesarios para proseguir con sus obras”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 23 de enero de 1968: 49).

Del mismo modo, el trabajo deportivo de Quilpué fue intenso y muy competitivo, pese a que, en la pronunciada ciudad, escaseaban recursos económicos para implementar un gimnasio. Por ende, dicha apertura se estaba transformando en un anhelo:

“La labor deportiva de Quilpué ha sido siempre muy intensa desde sus primeros años. Fue en sus albores cuna de grandes deportistas y sigue conservando este prestigio a través de todas las ramas. Existe Consejo Local de Deportes, que mantiene la Casa del Deporte, Asociaciones de Fútbol, Básquetbol Femenino y Masculino, Tiro al Blanco, Atletismo y Ciclismo. No hay aquí campo deportivo fiscal ni municipal, pero la actividad es intensa y efectiva y nuestra ciudad figura con prestigio propio dentro del concierto provincial y nacional. La cancha de básquetbol del Ferroviario ha sido la única que ha servido para la práctica de este deporte. Mucho es lo que se ha invertido y debe invertirse todavía en esta obra y una vez terminada será indudablemente un gran aporte para un mayor desarrollo en muchos deportes que hoy no se practican ni prosperan precisamente por falta de lugares adecuados. La Municipalidad está empeñada desde hace muchos años en terminar el gimnasio cerrado, pero lamentablemente por motivos ajenos a su voluntad, y más que nada a la falta de recursos económicos, no ha podido darle término. Es de esperar que este año sea más propicio para satisfacer este anhelo”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 23 de enero de 1968: 49).

En el aspecto educacional, resulta relevante comprender que para 1968 ciudades como Quilpué experimentaban una dicotomía educacional, en cuanto a su estructura. Vale decir, por un lado, ciertos establecimientos lucían de hermosas y espaciosas instalaciones, mientras que otras carecían de estas dos características. ¿El problema? Muchos niños se quedaban sin matrícula para estudiar. Por ende, se pedía que tal conflicto fuera solucionado, urgentemente, por las autoridades quilpuéñas:

“En lo educacional, la ciudad dispone de buenos establecimientos educacionales particulares y fiscales, tanto primarios y secundarios. Algunos funcionan en hermosos locales, pero otros lo hacen en sitios inadecuados, como por ejemplo la Escuela 95, la decana de la comuna, ubicada en un sitio que constituye una verdadera aberración ante el progreso comunal. Tenemos aquí el Liceo Coeducacional. Funciona en un buen local, pero es tanto el alumnado que acude a él, que se hacen sus dependencias estrechas y deben ser rechazados centenares de niños todos los años. Lo mismo sucede con las escuelas primarias. Para solucionar el problema educacional faltan en la ciudad más establecimientos educacionales, Liceo y aún escuela industrial, cuyos terrenos han sido donados por el prestigioso vecino don Reinaldo Knop. Hay que preocuparse más de llegar a la práctica muchas obras en el aspecto educacional, a fin de entregar juventud con todos los conocimientos para la lucha por la vida. La ciudad por su importancia, su progreso y estar catalogada dentro del tercer lugar de la provincia, por su población, factor electoral y entradas que proporciona al presupuesto nacional, precisa ayuda urgente de las autoridades gubernativas para solucionar muchos de sus problemas habitacionales, educacionales, policiales y deportivos y esperamos que en este aspecto no se olvide a la comunidad y no se piense en ella sólo cuando se aproximan las elecciones y precisan de sus electores”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 23 de enero de 1968: 49).

## Capítulo II

### *Sus inicios, historia musical, éxito mediático y disolución*

“Siempre mirábamos con el ‘ceño fruncido’ lo que hacían los capitalinos, pues siempre creímos que la ‘papa’ no estaba sólo allá como ellos la daban a entender”. (Needham, 19 de julio de 2006).

#### **THE GROWLINGS, EL INICIO DE LOS SICODÉLICOS**

La historia de Los Sicodélicos comienza, en Quilpué, a fines de los años ‘50, cuando Leslie George Needham ingresa, junto a Waldo Morales, a los tiernos años del colegio. Más tarde, su amistad se consolidará, fuertemente, para prolongarse durante la adolescencia. A ambos muchachos los unirá la pasión por la música de la *Invasión Británica*:

“La amistad con Leslie data desde nuestra primera preparatoria, puesto que, a los cuatro o cinco años, ya éramos compañeros de colegio y, durante todo aquel tiempo, nos estuvimos vinculando, a través de distintas actividades como los *boy-scout* y cosas de ese tipo”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 4:** Leslie George (derecha) junto a su hermana, Filis.  
(Archivo personal de la Familia Needham Pinochet).

Morales agrega que, tanto él mismo como Needham, escuchaban la música de The Beatles, así como de The Rolling Stones y que, su amigo, se preocupó de analizar “por oído” las canciones que conformarían su futuro repertorio. Asimismo, reconoce que el ex-compositor y guitarrista solista tuvo el propósito de formar una agrupación de *música beat*:

“Años después, comenzamos a tocar guitarra y a cantar, en su casa, formando, primero, un dúo. [...]. En esa época, nosotros escuchamos mucha música, además de Los Beatles y de Los Rolling Stones. Obviamente, que nosotros estábamos escuchando, permanentemente, toda la música, puesto que Leslie era muy crítico, en este sentido, y se preocupaba de ‘sacar lo mejor’ de algunos grupos anglosajones. Él era muy técnico, muy cuidadoso y muy perfeccionista. [...] Fue, así, que les dimos serenata a las chicas de nuestra preferencia porque, en ese tiempo, ninguno de los dos pololeaba. Ya, en esa época, Leslie compuso algunos temas originales y, de pronto, se le ocurrió la idea de formar un cuarteto tipo *beatle*”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 5:** Morales, a la izquierda; Needham, al centro tocando la armónica, cuando ambos (11 años) eran *boys scouts*. El de la derecha es Adrian Otárola, un amigo de ambos.

Poco después, un muchacho de nombre Francisco Sazo que estudió en el Colegio Sagrados Corazones de Viña del Mar será contactado por Needham. Así, este último le propondrá la idea de unirse a un proyecto de *música beat*, junto a Morales. El ex-compositor y guitarrista solista nos immortaliza sus memorias:

“Francisco vivía a tres cuadras de mi morada. Él llegó al barrio porque acompañaba a un muchacho que estaba enamorado de una chica que vivía frente a mi casa, y con su carácter sociable, fue muy fácil entablar amistad, más, aún, teniendo gustos, en común, por el mismo tipo de música. Sus tíos, la familia Nicolini Barison, vivían detrás de mi hogar, así es que era bien ‘aclanado’ el asunto. [...] En fin, Pancho pasó, gran parte de su juventud, literalmente, más en mi casa que en la suya y siempre andábamos juntos, o sentados horas y horas en el *living*, tocando a los Beatles e inventando lo nuestro. En cierta ocasión, mi padre, le cedió una pared del comedor para que pintara un mural y lo hizo, a veces, pintando hasta de madrugada. Era muy bueno para el dibujo. Aunque estudiaba en Viña [del Mar], llegaba a su vivienda, se cambiaba de ropa y se venía a la mía<sup>5</sup>”. (Needham, 19 de julio de 2006).



**Figura 6:** The Growlings ganadores del *Festival del Cantar Liceano*. (Santiago, ex-Parque Cousiño). (Archivo personal de la Familia Needham Pinochet<sup>6</sup>).

---

<sup>5</sup> El ex-vocalista y guitarrista rítmico nos enuncia recuerdos anecdóticos sobre la persona de Sazo: “Francisco estudiaba en los Sagrados Corazones de Viña del Mar, pero te prometo cómo fue que Leslie lo llegó a conocer. Este Frankie es muy especial, puesto que es un gran artista innato: tiene una gran voz, llegó a tocar muy bien su contrabajo electrónico, es un gran pintor y, además, todo un ‘teatrero’. Recuerdo historias que, por lo menos, él mismo, era hermano de Paul Mc Cartney y que éste le iba a regalar un contrabajo electrónico. Siempre fue un ‘fantasioso’ y creo que la autora de *Harry Potter* es una ‘alpargata’ al lado de Frankie. No obstante, Frankie tiene una veta artística innata: una sensibilidad para lo que es el arte musical y para la pintura”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

<sup>6</sup> De izquierda a derecha, Morales, Fernández, Sazo y Needham.

Pese a lo, anteriormente, expuesto, Morales, Needham y Sazo se sintieron desamparados a falta de un baterista, y por tanto, contactaron a un joven de nombre Jorge *Choche* Fernández: un vecino que, pese a que carecía de mayor experiencia con el referido instrumento de percusión, tenía los mismos gustos, deseos y aspiraciones de ser exitoso dentro de la *escena beat chilena*. De esta manera, con Fernández, el trío de cuerdas, constituyó su primer grupo musical: The Growlings (Los Gruñones)<sup>7</sup>:

“Buscamos a las personas indicadas como Jorge *Choche* Fernández, quien fuera vecino nuestro y el cual nunca había tocado la batería. No obstante, nosotros necesitábamos de un baterista. Así que lo inducimos a meterse en el campo de la música y se consiguió con una tía, que tenía ‘billete’, para que se la comprara. De repente, Leslie ubicó a Frankie y le planteó la misma idea, logrando que se formara este grupo que se denominó The Growlings. La formación era con Waldo Morales, en voz y guitarra rítmica; Frankie Sazo, en voz y bajo eléctrico; Leslie Needham, en voz y guitarra solista y Jorge Fernández, en batería”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).



**Figura 7:** The Growlings ganadores del *Festival del Cantar Liceano*. (Santiago, ex-Parque Cousiño). (Archivo personal de Waldo Morales).

<sup>7</sup> The Growlers sería el nombre más cercano a Los Gruñones y no The Growlings. Sin embargo, escogieron este último.

Sus primeros reconocimientos lo obtuvieron ejecutando, inicialmente, en residencias de amigos, en su ciudad natal, y, más tarde, cuando decidieron participar, en el *Festival del Cantar Liceano*, concurso capitalino de bandas escolares, representando, al Liceo de Quilpué<sup>8</sup>. Así, uno de sus primeros logros artísticos lo consiguieron cuando ganaron el primer lugar con la composición, *What's your name* que, más tarde, sería titulada por su futuro representante, Mario Marín, como *Sólo tu nombre puede cortar las flores* (1967)<sup>9</sup>. Morales rememora la referida situación cuando, aún, carecían de un *manager*:

“Fuimos a concursar a Santiago en un festival de música, por nuestra cuenta. Me acuerdo que nos llegó una convocatoria o invitación para conjuntos musicales estudiantiles secundarios. Por lo tanto, decidimos inscribirnos y, luego, ganamos. Y el premio, todavía, está en la casa del papá de Leslie. No olvido que el anfiteatro, donde se realizó dicho concurso, estaría, hoy, en algún lugar del Parque O’Higgins<sup>10</sup>. Por otro lado, recuerdo que una de las situaciones que llegaron a ser anecdóticas corresponde a que nos quedamos los cuatro abandonados a la 1 de la mañana, con todos los instrumentos y muertos de frío, puesto que se olvidaron de ir a buscarnos. Más aún, el Parque O’Higgins tenía mucho más bosque que en la actualidad. Por eso, tuvimos miedo a que nos asaltaran y nos robaran todo”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

La citada aventura narrada por el ex-vocalista y guitarrista rítmico no estuvo exenta de insospechadas sorpresas que bien pudo transformarse en una desgracia. Ante la carencia de un representante, Needham culpó a la desorganización de los productores del mencionado festival de la canción, puesto que quedaron abandonados por muchas horas en el Parque Cousiño:

“Había terminado nuestra participación en el primer festival estudiantil, organizado por algún organismo dependiente del Ministerio de Educación, en el cual logramos el primer premio, en la categoría composición original con el tema

---

<sup>8</sup> Needham evoca la relación de Los Sicodélicos que guardaban con respecto al Liceo de Quilpué: “La verdad es que nunca fuimos tan, tan representantes del colegio [Liceo de Quilpué] porque Pancho [Francisco Sazo] era de otro colegio [Sagrados Corazones de Viña del Mar] y con Waldo Morales fuimos compañeros hasta del mismo curso. Sin embargo, sí recuerdo que cuando éramos The Growlings quisimos representar al Liceo de Quilpué y ganamos un festival de música, en Santiago. Nosotros éramos el Waldo [Morales], el Pancho [Sazo], Jorge Fernández y yo”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

<sup>9</sup> ¿Por qué Marín se impuso ante Los Sicodélicos para cambiar el nombre original de esta canción cuando la insertaron en *Sicodelirium*? Morales nos indicó que el ‘poder de las flores’, el *hippismo*, la *psicodelia*, el *pacifismo*, y todo lo demás, habían influenciado y convencido, a su ex-representante, de que era el mejor título que merecía dicho tema musical.

<sup>10</sup> En aquella época, se llamaba Parque Cousiño.

*What's your name.* Recibimos nuestro premio, terminó la función y alguien nos dijo que esperaríamos en cierto lugar, fuera del recinto, puesto que nos vendrían a buscar para llevarnos con todos los equipos, al alojamiento que nos habían asignado, del cual no teníamos la más mínima idea dónde quedaba. Pasaron las horas, nadie aparecía, estábamos entumecidos, con hambre y, para más remate, totalmente, solos, en algún lugar de ese tremendo parque. Creo que eran, entre la 2 o las 3 de la mañana, cuando nos llevaron, y eso que nos habíamos ganado el primer premio. Luego de vuelta a Quilpué, fuimos recibidos, prácticamente, como 'héroes en el Liceo' en un acto que organizó la dirección para felicitarnos y agradecer el haber dejado bien puesto a dicho Liceo y a Quilpué. Con el tiempo aquellos 'sinsabores' se fueron transformando en anécdotas chistosas". (Needham, 19 de julio de 2006).

## **DON CHARLES NEEDHAM, LUTIER DE THE GROWLINGS.**

El responsable de la construcción de las guitarras y del bajo eléctrico de The Growlings y de Los Sicodélicos fue Don Charles Needham, el padre de Leslie. Este señor se convirtió no tan sólo en el *lutier* del grupo de Quilpué, sino que, además, de futuros conjuntos musicales académicos de la V Región. Sazo nos señala sus memorias hacia el progenitor de Leslie y de su habilidad para confeccionar instrumentos eléctricos:

"En ese tiempo, nosotros no teníamos acceso a comprar guitarras. Entonces, teníamos que fabricarlas. El papá de uno de nosotros hacía las guitarras eléctricas en su casa". (Sazo, 9 de noviembre de 2002).

Don Charles nos manifestó que su talento con las manos se debió a su afición, desde pequeño, por la carpintería y tornería lo que le permitió construir guitarras eléctricas cuando su hijo, junto a Morales y Sazo ambicionaban tener las suyas. Asimismo, recuerda que un libro de mecánica popular; que lleva escrito, en su portada, "*Hágase una guitarra eléctrica*"; lo fue orientando en la fabricación de este cordófono y, posteriormente, del bajo eléctrico:

"Además de estudiar mecánica, a mí, siempre me ha gustado, de niño, la carpintería y la tornería. Desde allí, me nació la pasión. Me recuerdo que los niños se andaban consiguiendo guitarras para hacerlas sonar, pero era difícil que se las consiguieran porque era muy complicado tenerlas por su alto valor o precio. Pero, una vez, leyendo una revista de mecánica popular, encontré una que decía "*Hágase una guitarra eléctrica*" y fue el comienzo de la idea, sobretodo en la fabricación de los imanes y de las bobinas de éstas. Todavía, tengo la carretilla de hilos que me compré y que, de sólo soplarlas, se cortaba el hilo por lo delgado que era. Recuerdo que había que raspar con la *gillete* para poder soldar y no olvido que me inventé una maquinita para enrollar el hilo, a fin de que la misma máquina fuera más rápida que la mano, así como fuera más pareja. Me parece que, a la

guitarra eléctrica, le coloqué cuerdas de metal de guitarra española, puesto que tenían el alma de acero. Piensa que, en una guitarra española de sólo 6 cuerdas, hay 18 kilos de presión que se hacen al mismo tiempo. Entonces, imagínate, en una guitarra eléctrica y de 12 cuerdas. Recuerdo que me costó hacer esa guitarra eléctrica porque, como importaba el peso, lo hice de una madera bien dura para que resistiera el mango, donde iban las clavijas. Por eso, que las guitarras eléctricas eran más duras porque, apenas, se tocaban... sonaban. De esta forma, lograba la vibración y la amplificación que pescaban las bobinas, y así eran mandadas al amplificador". (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).



**Figura 8:** Doña Any y Don Charles, padres de Leslie George Needham.  
(Archivo personal de la Familia Needham Pinochet).

El padre de Leslie nos otorga detalles y anécdotas del diseño de una de las guitarras eléctricas de The Growlings, o bien, de Los Sicodélicos:

"En una oportunidad, me estaba quedando casi dormido cuando se me cortó el hilo y después tuve que comenzar de nuevo. En cada bobinita había que darle dos mil vueltas y eran tres bobinas. Cada una de éstas impulsaba dos cuerdas. Había que seguir de una bobina para pasar a la otra, al tiro, pero sin cortar el alambrito y, luego, a la tercera. La fabricación de las guitarras era para mí, sin duda, algo muy entretenido, sobretodo la de 12 cuerdas eléctrica. Esta tenía dos conmutadores que servían para disminuir los altos y los bajos y, haciendo una mezcla de los dos, se lograba un sonido que se parecía a un órgano. Tú sabes que

la guitarra eléctrica, suena, sigue sonando y sigue sonando y cuesta que se apague la nota, y, por lo tanto, no vibra más<sup>11</sup>". (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

El mismo Don Charles asume que lo más dificultoso para haber mantenido una guitarra y un bajo eléctrico fueron los imanes pequeños, así como las cuerdas que no se encontraban por ningún lado:

"Recuerdo que los imanes pequeños era lo más difícil de comprar, puesto que no encontrábamos en ninguna parte. Una vez llegó un imán grande y recuerdo que lo partí, dentro del tornillo mecánico, en tres pedacitos, que me sirvieron para dos bobinas. No olvido que era muy difícil para aquella época encontrar imanes pequeños, en Chile. Lo mismo pasaba con las cuerdas: otra cosa difícil, puesto que eran carísimas y estaban recién empezando a entrar<sup>12</sup>". (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

El aludido *lutier* de Los Sicodélicos nos ilustra que se le ocurrió confeccionar el bajo eléctrico de Sazo mediante ciertas piezas de antiguas *renoletas*:

"En esos años, estaba de moda las *renoletas* o esos cacharros franceses y, un día, se me ocurrió pasar a un *garage* para preguntar qué es lo que se debía hacer para

---

<sup>11</sup> Needham recuerda que, a falta de 'distorsionador', Los Sicodélicos aplicaron artimañas para reemplazar el mencionado sonido. Asimismo, comprende que todo grupo musical que se consideraba *rockero*, el mencionado 'distorsionador' era un elemento muy deseado para la época: "Respecto a los 'temas fuertes' que teníamos que tocar, suplíamos la falta del 'distorsionador' con otras cosas más domésticas. Por ejemplo, durante un tiempo estuve tocando una de las tantas guitarras eléctricas que hizo mi padre: una con caja delgada, tipo *Gretsch*, a la cual le adaptó una cápsula de tocadiscos, adicional, a las otras dos normales. Esta cápsula de *pick up* no 'distorsionaba', pero le daba un sonido especial a la cuerda, más metálico, pero casi sin nada de *fuzz*. No sé si me entiendes. El asunto es que sonaba diferente y con ello nos batíamos, sabedores de que la gente que nos escuchaba conocía tan bien el tema *Satisfaction*, que ellos, mentalmente, compensaban el sonido que le entregábamos. Igualmente, se volvían locos bailando y nunca nadie nos menospreció por no tener 'distorsionador', aunque lo anhelábamos. En cuanto al 'distorsionador' de Los Jockers, personalmente, nunca lo conocí, pues nunca nos topamos con ellos en algún recital, pero sí conocía uno que tenían Los Masters, más tarde, Congreso. A veces, ensayábamos con ellos, en su casa, y era una cajita metálica que se usaba, en el suelo, y con el pie accionabas un 'interruptor metálico', muy parecido a algunos actuales. Era casi imposible encontrar aquellos elementos en Chile, y si llegaban, el precio era 'fuera del alcance' de la gran mayoría. Normalmente, los grupos musicales que tenían estos artículos los encargaban al extranjero, sobretodo, por medio de marinos mercantes. Lo mismo sucedía con los *jeans*". (Needham, 1 de diciembre de 2006).

<sup>12</sup> El ex-compositor y guitarrista melódico evoca cómo consiguió con Morales las cuerdas eléctricas para sus respectivas guitarras: "Yo recuerdo haber comprado varias veces cuerdas eléctricas marca *Pyramid* y la encontrábamos en la *Casa Amarilla* de Valparaíso. Muchas veces también adquiríamos cuerdas por contactos con otros grupos". (Needham, 1 de diciembre de 2006).

que se abriera no se qué parte o algo de la *renoleta*. Me respondieron que era un flexible que daba un montón de vueltas dentro del motor. Luego, me lo mostraron y era como un alambre o resorte bien largo. Entonces, me compré tres de aquellos y lo fui probando en el bajo. En el centro del resorte había un alambre de acero común y corriente, pero el peso se lo daban con resortes en distintos sentidos para que no se deformara dicho resorte. Finalmente, sonaba muy bien el bajo y estos 'cabros' querían hacerle una forma muy estrafalaria, pero muy acorde, a aquellos años, a las revistas americanas. Waldo [Morales] se acuerda que tenía una forma bien convencional y era de color rojo. El mástil era grueso para que tuviera peso al controlar las cuerdas<sup>13</sup>". (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).



**Figura 9:** Casa de la Familia Needham Pinochet (Quilpué), lugar de ensayo de The Growlings y Los Sicodélicos. (Foto registrada por el autor el 5 de junio de 2010).

---

<sup>13</sup> Needham rememora cómo su ex-conjunto musical utilizó ciertas maniobras para fabricar las cuerdas del bajo eléctrico de Sazo: "Por bastante tiempo usamos 'cuentakilómetros' de auto como cuerdas para el bajo. Tensaban muy bien. El único problema es que daban un sonido muy 'gordo' y por más *treble* que le pusieras, esto no hacía variar, notoriamente, el sonido, pero fue una alternativa que tuvimos a nuestro alcance. Este dato también lo recogimos por contactos con otros grupos y bajistas. Todo lo que grabamos lo hicimos con aquellas cuerdas. Casi al final de nuestra existencia, apareció un juego de cuerdas de no sé dónde y Pancho las cambió, quedando los 'cuentakilómetros' relegados en la historia". (Needham, 1 de diciembre de 2006).

Además de la carpintería, Don Charles admite que también se obsesionó por la electrónica, a tal punto de crear radios. Bajo la exigencia de Morales, Sazo y de su hijo, este *lutier* construyó los primeros amplificadores para el cuarteto de Quilpué, guiándose por una revista de equipos para guitarra eléctrica. No olvidemos que, en los años '60, los medios para crear dichos aparatos fueron a base de tubos grandes y gordos. El papá de Leslie nos detalla:

“A mí me encantaba fabricar radios y una vez encontré, en una revista de equipos para guitarra, cómo se podían construir amplificadores. Recuerdo que aquel modelo que aparecía, en la revista, era hecho a base de tubos guatones y grandes que, cuando se prendían, se colocaban azules y como seis tubos más chicos. En aquel tiempo, no aparecían los transistores y menos los *chips*. Entonces, armé el primer equipo y se lo mandé a un tipo arreglador de radios para que me lo calibrara y él mismo lo encontró re-bueno. Por lo tanto, él fue quien lo construyó y lo hizo para tres entradas: dos guitarras eléctricas y un bajo. Pero los muchachos decían: ¡No suenan bien las guitarras!, pero yo no notaba las diferencias porque no tenía mayor idea de cómo tendría que sonar una guitarra eléctrica. Sin embargo, insistían en que no sonaban secas las guitarras, mientras que el Pancho [Sazo] alegaba que su bajo no lo lograba apagar. Entonces, él mismo, debía apagar con su mano el resto de las cuerdas para que sonara una. En definitiva, se lo llevé a otro técnico, de apellido Leiva, que vivía, en Quilpué, y me señaló que, revisando el amplificador, encontró un error garrafal. Me explicó que los dos tubos grandotes, que producían la potencia para los demás tubos, tenían dos conexiones mal hechas y no sé cómo no se percató el técnico que lo hizo. Entonces, lo corrigió y lo probamos. Eran dos equipos: uno, el amplificador y el otro correspondía a los controles. Y, claro que, ahora, sonaban bien, las guitarras”. (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

Don Charles rememora que Sazo, Morales y Needham anhelaban amplificadores de marca, *fender*, debido a su altura y extensión lo que provocó que el padre de este último desarmara dos equipos para construir uno solo. Él mismo otorga más antecedentes:

“No obstante, los *cabros* andaban con revistas de la *fender* y se decían: ¡pucha!, ¿una guitarra y equipos *fender*, cuándo? Lo que ellos visualizaban, correspondían a amplificadores bien largos, pero anchos. Entonces, lo que hice, posteriormente, fue desarmar los dos equipos para hacerlos, en un solo armario, porque, antes, no tenía mueble. Anteriormente a que yo armara los dos aparatos en uno, Los Sicodélicos andaban con los tubos sueltos. Era algo chistoso verlos. Waldo se recuerda que, antes, amplificaban los instrumentos, en una radio, y, una vez, tocaron para un beneficio de los bomberos. La cosa es que Pancho llevó su bajo y su radio debajo. Yo, realmente, gozaba con esa ‘payasada de amplificación’ porque era joven, pero, ahora, las pinzas (risas)”. (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

Con respecto a lo anterior, el ex-vocalista y guitarrista rítmico añade que Don Charles había elaborado amplificadores que parecían grandes muebles, lo que dificultaba el traslado de equipos para sus presentaciones. Más aún, el mismo no olvida que la buena voluntad del padre de Leslie permitió que Los Sicodélicos y, anteriormente, The Growlings difundieran su música. ¿La razón? La familia Needham Pinochet apoyó, económicamente, la gestión del grupo:

“Todo lo que no tenía Don Charles, lo fabricaba. Por ejemplo, todas las herramientas como cepilladoras, él mismo las construía. Por tal razón, es que, a él, lo encuentro notable. [...] Me acuerdo que los muebles que construyó, una vez, Don Charles eran muy grandes y, de madera de pino, de una pulgada y muy bien hechos. Costaba levantarlos porque era un ropero y recuerdo que cuando íbamos a tocar a *Radio Porteña*, algunas veces, Tomás de Rementería traía algún vehículo y echábamos esa tremenda cosa arriba, pero había que llevarlos entre dos personas. En cuanto a los amplificadores, guitarras, plata para la bencina y otras cosas fueron financiados por Don Charles. No olvido que nosotros, en cada presentación, escribíamos en un cartel: Equipos de Los Sicodélicos, gentileza: Familia Needham, vestuario, gentileza: Familia Needham, apoyo logístico y cocavit: Familia Needham. Entonces, todo al final, fue auspiciado por la Familia Needham”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

#### Don Charles comparte los dichos de Morales:

“En cuanto a los amplificadores, guitarras, plata para la bencina, y otras cosas, fue financiado por este pecho (risas)”. (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

Pese a que este *lutier* construyó los cordófonos eléctricos y los equipos electrónicos, finalmente, adquirió un amplificador *fender* para el cuarteto que lo pagó en cómodas cuotas:

“Yo trabajé 40 años, en un banco y, en una oportunidad, llegaron dos tipos que siempre pasaban a vender curiosidades como *medias nylon* o *whisky*: cosas que no se veían en el comercio común. Recuerdo que, uno de ellos, andaba con una maleta negra y el otro con un paquete, entonces, yo quedo mirando la maleta y el tipo me dice que era un amplificador *fender*, pero que era caro. Recuerdo que, en el banco, yo les contaba, a mis colegas, acerca de todas las ‘payasadas’ que pasaba con Los Sicodélicos, puesto que eran famosos y aparecían en televisión. Al final, la historia del *fender* tuvo un final feliz porque el presidente del sindicato del Banco me preguntó sobre el amplificador *fender* que yo quería comprar y yo le respondí que era el mejor que había, en el mercado, pero que era muy caro. Y luego me preguntó: ¿Y cuánto vale? Yo le dije ¡1500 pesos! Entonces, él me contestó: ¡cómpralo, yo te consigo la plata! Recuerdo que él se dio una vuelta, por ahí, y sacó plata del sindicato y me dijo: ¡Toma y págale al señor los 1500! No obstante, antes de comprarlo, yo quería probarlo, pero no se podía, en el banco, en ese instante, porque no andaba con ningún instrumento. No olvido que aquel amplificador era

para 150 volts y todo aquello era por 1500 pesos. Me la jugué y lo pagué, al final, en cómodas cuotas”. (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

## EL PROCESO Y FÓRMULA DE COMPOSICIÓN

La genialidad de Needham gravitó en la prolija dedicación que le otorgó al escuchar y escuchar el *material discográfico beat* que fue acumulando en su casa: aquel recurso se convirtió en su mejor escuela musical para crear las propias piezas musicales que arreglaría con el resto de sus amigos de banda. De este modo, el propio joven compositor antes de juntarse con Sazo, improvisaba diferentes acordes, en su guitarra, que conformarían la estructura rítmica-melódica, al que sólo el descrito bajista agregaría, posteriormente, su letra. Cabe destacar que, en aquellos años, no fue fácil conseguirse una grabadora para registrar las inspiraciones creativas de nuestros protagonistas:

“Para ‘fabricar’ las canciones, lo usual era que yo sólo, en las noches, tocaba y tocaba la guitarra, hacía un par de vueltas con tonos y un esbozo de la melodía que pensaba que sonaría bien, como para que alguien entendido dijera ‘¿ah?’. Al día siguiente, cuando aparecía Pancho [Sazo], le presentaba lo que tenía, la agarraba de inmediato e improvisaba sobre lo que ya tenía, haciendo él la primera voz y yo la segunda. Como no usábamos grabadora, (no teníamos), era preciso que memorizáramos, rápidamente, la melodía completa. Como último paso, Pancho hacía las letras, a las cuales yo le hacía algunas sugerencias para que cuadraran con la música”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

La inspiración se fue convirtiendo en el resultado o producto de la alta motivación que fue emanando de este entretenido proyecto artístico. Por ello; Needham, junto a Sazo y Morales; escribieron el primer tema musical para su repertorio, el citado *What’s your name*. Una bella *canCIÓN beat* que el ex-compositor y guitarrista solista rememora:

“La primera canción que compusimos fue *What’s your name*. El título nació de la nada y quisimos llamarla, así, sólo para romper marcos, esquemas, etc. Algo que aún me pregunto (y que todavía no encuentro la respuesta) es ¿por qué la empecé en un tono menor? Siendo nosotros tan alegres parece que no tenía mucho que ver un tono triste o melancólico. Puede ser que también fue para llevar la contra. Lo que me gusta de este tema es que, como fue el primero, no era muy predecible en la vuelta que da con las posturas. De hecho, tú, en el bus, lo empezabas en otro tono. Con todo, ganamos un premio con ella”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).



**Figura 10:** Los Sicodélicos dentro de un ensayo<sup>14</sup>  
(*Ercilla*, No. 1735. 18-24 de Septiembre de 1968: 16).

Needham añade que las letras de Sazo se amoldaron a las melodías de las piezas musicales y que éstas tenían la función de que sonaran, rítmicamente, bien. Como anécdota, se fue haciendo costumbre que el enunciado bajista se demorara mucho en entregar dichos textos a su amigo:

“Nunca hicimos la música en función de una letra, sino todo lo contrario. Tampoco las letras representaron vivencias o experiencias de nuestras vidas. Lo que queríamos era que la fonética de las palabras usadas se acoplara bien con la música, y, así, poder sentir y decir ‘suena bien’. Siempre tuvimos problemas con las letras en el sentido de que Pancho se demoraba, excesivamente, en terminarlas y lo pasábamos retando por ello”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

---

<sup>14</sup> De izquierda a derecha: Morales, Sazo y Needham.

## LOS SICODÉLICOS GRABAN PARA EL SELLO ORPAL

Si bien después que The Growlings vencieron en el indicado festival capitalino, su empuje hacia una carrera competitiva no sería tan real hasta el momento en que, Mario Marín, un locutor que laboraba en *Radio Presidente Prieto* de la V Región, quedaría complacido con una presentación del cuarteto, en el Sindicato de Estibadores de Valparaíso, durante 1967<sup>15</sup>. Marín explica:

“En una oportunidad, me enviaron a un festival estudiantil como jurado y pude observar que, dentro de los conjuntos que se presentaron de la zona de Quilpué y Villa Alemana, estaba el grupo The Growlings. Luego, tuve un *feeling* con Waldo Morales y Frankie Sazo y decidimos avanzar con su proyecto<sup>16</sup>”. (Marín, 27 de octubre de 2006).



**Figura 11:** Mario Marín (en la actualidad)

(Foto registrada por el autor, en la oficina de Marín (Providencia), el 20 de julio de 2010).

<sup>15</sup> Morales nos enuncia que: “Según nos confesó Mario, los movimientos de cabeza de Frankie fueron los que lo cautivaron para fijarse en Los Sicodélicos”. (Marín, 1 de noviembre de 2006).

<sup>16</sup> Conforme a lo, anteriormente, expuesto, Juan Carlos Saphores, ex-baterista de Los Sicodélicos, nos entrega su opinión que converge en que la difusión de la *música beat y progresiva-psicodélica chilena* pasaba por la decisión de las casas fonográficas: “Yo creo que no era fácil llegar y grabar un *long play* porque había que tener ciertos contactos para llevarlo acabo. Por otro lado, si tenías la posibilidad de grabar un disco tenías que ser amigo de un periodista para que te entrevistara, así como de un amigo locutor para que te ayudara a difundir tu canción”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Por ende, después de haber presenciado el aludido *show*, el ex-locutor propuso a The Growlings un contrato de grabación para el pequeño *Sello ORPAL* (Ortiz y Patiño Limitada)<sup>17</sup>, pero con la condición de obligarlos a mutar su nombre original por el de uno nuevo: Los Sicodélicos. Así, en el momento en que Marín mantiene relaciones con los protagonistas, éstos tendrán una nueva forma de relacionarse con la música: el profesionalismo. De esta manera, el ex-locutor pondrá serias y estrictas normas dentro del grupo: ensayo, ensayo y más ensayos.



Figura 12 y 13: *For your love / Train to Dover* (1967) (single).  
(Sello ORPAL S-520).

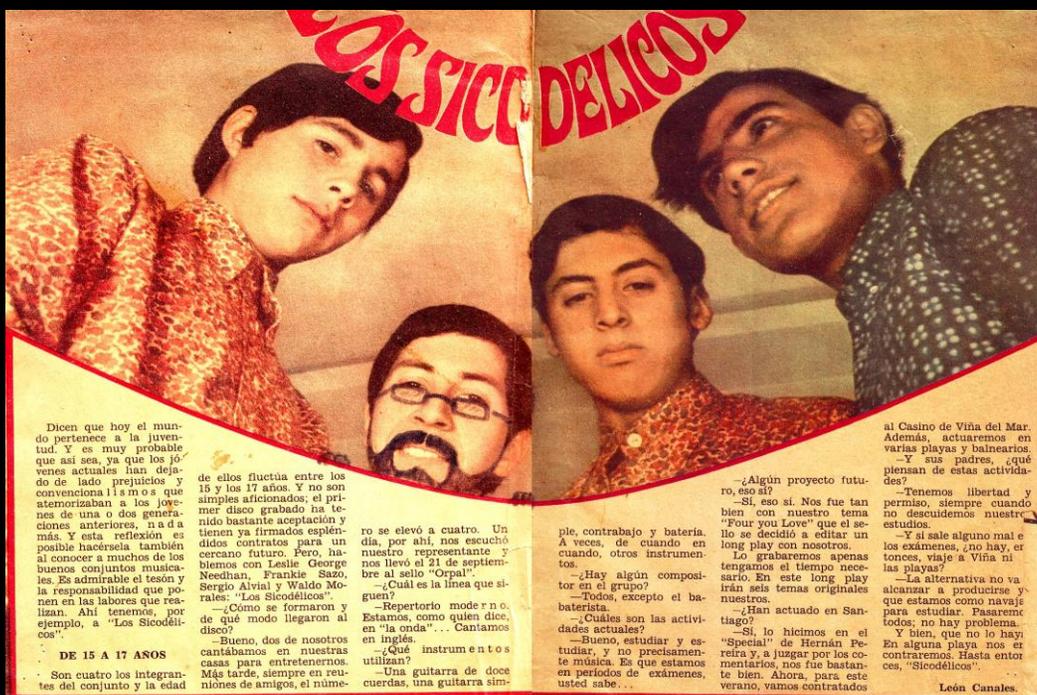
Marín consiguió, para fines de 1967, que sus pupilos plasmaran sus primeras ejecuciones para la nombrada casa discográfica, en una época repleta de grandes cambios sociales. La elección correspondió a una versión de *For your love* (1967), una exitosa pieza musical compuesta por Graham Gouldman e interpretada por The Yardbirds en 1965<sup>18</sup>, así como una canción de la dupla Needham/Sazo, *Train to Dover* (1967). Si bien Marín promocionó a otros artistas como Los Mendigos o Franco Príamo, sólo con el grupo de Quilpué obtuvo mayores frutos<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> Sazo, en su entrevista de noviembre de 2002, nos manifestó que la sigla ORPAL significa Ortiz y Patiño Limitada.

<sup>18</sup> Como información anecdótica, Eric Clapton, abandona a este referido conjunto, en 1965, luego que esta pieza sonara a un grupo de *música beat*: situación que lo enfadó, puesto que siempre estuvo ligado, en su carrera profesional, al *rhythm & blues* y al posterior *hard rock*.

<sup>19</sup> Needham rememora su experiencia musical cuando presencié la grabación de Los Mendigos y Franco Príamo en el mismo estudio que Los Sicodélicos: “Efectivamente, ese cantante

“En aquella época, como en todas las que hubo, era muy difícil poder ingresar a los sellos musicales, si es que no se pagaban algunos precios de cualquier tipo, como de amistad, por ejemplo. Sin embargo, en el conocimiento del mundo de las casas discográficas de Santiago, tuve la experiencia de conocer a la gente de *ORPAL*, logrando presentarles algunos números artísticos. Por lo tanto, con los artistas que mejor resultado merecido tuve fue con Los Sicodélicos, [...] puesto que yo tenía varios contactos radiales, veía la posibilidad de conseguir una grabación que, finalmente, fue *Train to Dover* y *For Your Love*<sup>20</sup>”. (Marín, 27 de octubre de 2006).



Dicen que hoy el mundo pertenece a la juventud. Y es muy probable que así sea, ya que los jóvenes actuales han dejado de lado prejuicios y convenciones...  
 de ellos fluctúa entre los 15 y los 17 años. Y no son simples aficionados; el primer disco grabado ha tenido bastante aceptación y tienen ya firmados espléndidos contratos para un cercano futuro. Pero, habiemos con Leslie George Needham, Frankie Sazo, Sergio Alvial y Waldo Morales: “Los Sicodélicos”.  
 —¿Cómo se formaron y de qué modo llegaron al disco?  
 —Bueno, dos de nosotros cantábamos en nuestras casas para entretenernos. Más tarde, siempre en reuniones de amigos, el número se elevó a cuatro. Un día, por ahí, nos escuchó nuestro representante y nos llevó el 21 de septiembre al sello “Orpal”.  
 —¿Cuál es la línea que siguen?  
 —Repertorio moderno, en inglés.  
 —¿Qué instrumentos utilizan?  
 —Una guitarra de doce cuerdas, una guitarra sim-

ple, contrabajo y batería. A veces, de cuando en cuando, otros instrumentos.  
 —¿Hay algún compositor en el grupo?  
 —Todos, excepto el baterista.  
 —¿Cuáles son las actividades actuales?  
 —Bueno, estudiar y estudiar, y no precisamente música. Es que estamos en períodos de exámenes, usted sabe...  
 —¿Algún proyecto futuro, eso sí?  
 —Sí, eso sí. Nos fue tan bien con nuestro tema “Four you Love” que el sello se decidió a editar un long play con nosotros. Lo grabaremos apenas tengamos el tiempo necesario. En este long play irán seis temas originales nuestros.  
 —¿Han actuado en Santiago?  
 —Sí, lo hicimos en el “Special” de Hernán Pereira y, a juzgar por los comentarios, nos fue bastante bien. Ahora, para este verano, vamos contratados

al Casino de Viña del Mar. Además, actuaremos en varias playas y balnearios.  
 —Y sus padres, ¿qué piensan de estas actividades?  
 —Tenemos libertad y permiso, siempre cuando no descuidemos nuestros estudios.  
 —Y si sale algún mal en los exámenes, ¿no hay, entonces, viaje a Viña ni las playas?  
 —La alternativa no va alcanzar a producirse y que estamos como navajo para estudiar. Pasaremos todos, no hay problema.  
 —Y bien, que no lo hay en alguna playa nos contratamos. Hasta entonces, “Sicodélicos”.  
 León Canales.

Figura 14: “Los Sicodélicos<sup>21</sup>”

(Ritmo de la Juventud. No. 122, 2 de enero de 1968: 60-61).

[Franco Príamo] era otro representado por Mario Marín, al igual que el grupo [Los Mendigos], del cual no estoy muy seguro que aquel sea el nombre. De lo que sí me acuerdo es que Franco grabó, en español, un 45’ que, en su lado A, llevaba un tema que se llamaba *Superman* (1967). El grupo también grabó un 45’, en inglés, y su lado A llevaba el tema, *Mss. Appelbee* (1967). Lo hicieron muy bien, pues eran buenos ejecutantes de los instrumentos, a diferencia nuestra de que nunca fuimos instrumentistas”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

<sup>20</sup> Needham rememora que: “Marín fue un hombre que tenía muchos contactos en el mundo artístico y en el mundo musical. De hecho, gracias a él mismo pudimos grabar en el *Sello ORPAL* porque hizo las gestiones correspondientes y todo lo demás. El actuó como representante nuestro”. (Needham, 19 de julio de 2006).

<sup>21</sup> De izquierda a derecha, Needham, Morales, Alvial y Sazo. Cabe señalar que Morales, se pinta, a sí mismo, con barbas y lentes.

El mismo *ex-manager* manifestó que el proyecto musical que propuso, al flamante cuarteto, confluía con todos los acontecimientos y cambios sociales que estaba experimentando el mundo:

“Recuerdo que nosotros teníamos un proyecto que encajaba muy bien con el momento que vivía Chile y, por eso, había que aprovecharlo. En el contexto que nos rodeaba para el año 1968 apuntaba a los problemas que se venían, en Francia y en Alemania, en que la juventud estaba tan rebelde. Entonces, había que aprovechar esta fuerza que venía por detrás como para poder instalarse con cosas nuevas, con música nueva y con instrumentos nuevos y todo el avance que trajeron Los Beatles. Esto explica que nosotros golpeamos puertas, en los sellos, para contratar a grupos nuevos como Los Sicodélicos”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Juan Carlos Saphores, posterior baterista oficial de Los Sicodélicos, imagina que en la casa del compositor y guitarrista solista del conjunto de Quilpué, tanto él mismo como su padre, debieron haber estado mucho tiempo transcribiendo la letra de *For your love* para registrarla, de la mejor manera, en el estudio de grabación:

“Estoy seguro que, tanto el Lelo [Needham] como su papá, tuvieron que haber escuchado *For your love* unas cincuenta veces para poder escribir la letra al papel. Entonces, la forma de aprenderse las canciones, en aquella época, era todo por ‘oído’ y, eso, grafica todo un esfuerzo por parte de Los Sicodélicos”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

No obstante, no todo sería felicidad para los protagonistas, puesto que *Choche* Fernández fue obligado a cesar su participación debido a presiones de sus padres para optar por un futuro más seguro. Así, lo estimó Needham:

“Jorge Fernández fue el primer baterista que participó en Los Sicodélicos. Sin embargo, lamentablemente, no nos acompañó a grabar *For Your Love* porque su padre le había impuesto una meta: los estudios. Entonces, obediente a su familia, Fernández dejó de tocar con nosotros<sup>22</sup>”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Pese a las declaraciones del *ex-compositor* y guitarrista solista, Morales nos revela que Sergio Alvial reemplazó a *Choche* Fernández por órdenes de Marín:

---

<sup>22</sup> Morales reconoce, actualmente, algún cierto tipo de contacto con el hermano de *Choche* Fernández: “Soy muy amigo de un hermano de él, Mauricio, con el que, habitualmente, tengo contacto, puesto que vive muy cerca de mi casa. Actualmente, trabaja, en el sur, dentro de una empresa ganadera o algo por el estilo”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

“Cuando Sergio Alvial llegó a Los Sicodélicos sólo lo conocía Mario Marín. Por lo tanto, nosotros no sabíamos la existencia de Sergio. Nuestro representante consideró que tenía necesidad de tener a un mejor baterista porque, pese a que él se inició con nosotros, Jorge Fernández, no renunció por obligación de sus padres, si no porque, quizás, no respondía a las expectativas de Marín. Por tanto, Jorge sólo era un ‘aprendiz de batería’. Y cuando Mario tomó al conjunto lo estimó, seguramente, así. La cosa es que un día llega Mario con un tipo y nos lo presenta de la siguiente manera: ¡Este va a ser el nuevo baterista de Los Sicodélicos!”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 15:** Los Sicodélicos<sup>23</sup>  
(Archivo personal de Waldo Morales de Morales).

Por otro lado, el mismo ex-vocalista y guitarrista rítmico evoca que la incorporación de Alvial, a su grupo, no estuvo exenta de anécdotas, pues

---

<sup>23</sup> De izquierda a derecha: Alvial, Needham, Sazo y Morales.

este baterista logró mantener un romance con Filis, una de las hermanas de Needham:

“Recuerdo que Sergio tocaba en un conjunto de la Universidad Santa María que se llamaba Los Sansanitos. No te olvides que a los ‘mechones’ de esta universidad se les sigue llamando ‘Los Sansanos’. Entonces, Mario trajo a Sergio Alvia y grabó el *single* con nosotros. Creo que tengo la impresión de que Sergio estuvo un poco antes de la grabación de *For your love*, puesto que tuvo un romance con una de las hermanas de Leslie, la Filis, que era como ‘la guinda de la torta’ en toda esta historia. Él, por supuesto, tuvo la suerte de ‘pololear’ con ella y lo digo porque tenía muchos admiradores. Así que lamento no haber sido baterista”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

De cualquier forma, la historia escribió que Alvia fue quien grabó el único *single* del conjunto de Quilpué. Para tal efecto, tuvieron que desplazarse, en tren, desde esta ciudad a Santiago para plasmar sus registros fonográficos:

“En aquel tiempo, lo más cómodo y lo más tradicional, para viajar a Santiago, desde Quilpué, era hacerlo en tren. El *expresso* que partía, desde Valparaíso y llegaba hasta Estación Mapocho, era el medio en el que, por lo general, nosotros utilizábamos para viajar a la capital. Se demoraba 3 horas, puesto que hacía una parada, en Calera, para comprar ‘sanguchitos’ o pastelitos por 15 minutos y, luego, paraba, en Curacaví, para comprar las famosas tortas. Entonces, había mucho tiempo para compartir, para conversar, para reírse, para otras cosas y para todo lo que se podía hacer durante un viaje. En realidad, viajar a Santiago era una aventura, pero cuando nos bajábamos teníamos que volver a lo nuestro, así que se acababan las conquistas con las niñas”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

A pesar de los “instrumentos eléctricos hechizos” que dispusieron los cuatro muchachos de Quilpué, su ex-representante prefirió arrendar los equipos *fender* a Pat Henry y Los Diablos Azules para insertar el mejor sonido de grabación en el estudio *Splendid*. Por lo tanto, Morales certifica que el aludido *número artístico nuevaolero* ostentó con el mejor sistema de amplificación de la época:

“Recuerdo muy bien la llegada al estudio, los preparativos, así como las pruebas de sonido. No olvido la gente que estaba ahí como Pat Henry o la Gloria Benavides porque él mismo nos arrendó los equipos de sonido de Los Diablos Azules. En ese tiempo, este grupo de la *Nueva Ola* era el mejor que sonaba, en Chile, porque tenía equipos *fender* y, tener equipos *fender* de sonido, era muy extraordinario. Por lo tanto, su grupo podía lucirse con decir que tenían los mejores amplificadores del medio chileno. Por supuesto, Mario Marín consiguió que Pat Henry nos arrendara aquellos equipos. No olvido que; además, de Gloria Benavides; estaba presente su hija chiquitita, una niña de ojos azules, muy preciosa que miraba todo, mientras su padre, Pat Henry, nos ayudaba a adecuar los equipos para la grabación.

Imagínate, grabar un disco, a los 15 años de edad, resultaba ser una aventura extraordinaria porque con los audífonos tú escuchabas el sonido y, después, hacías las pruebas<sup>24</sup>". (Morales, 6 de octubre de 2006).

Aunque compartieron horas, en el *estudio Splendid*, con los mencionados Mendigos y Príamo, no fueron muchas las horas de grabación que dispusieron Los Sicodélicos para terminar de registrar su indicado *single*. El ex-vocalista y guitarrista rítmico recuerda que si bien la música de su grupo fue difundida por emisoras radiales, otros intérpretes contratados por el *Sello ORPAL*, como los referidos, no alcanzaron la misma suerte:

"*For your love*, fue uno de los temas que mejor estuvieron ensayados y creo que se logró muy bien su grabación, así como *Train to Dover*. Yo creo que no fueron muchas horas de estudio en esa grabación. Recuerdo que entramos, a dicho lugar, cerca de las 4 o 5 de la tarde y a las 10 de la noche ya estábamos saliendo. Al momento de grabar *For your love* nos enteramos que Mario dirigía a otros grupos que, en ese mismo momento, iban a hacer sus grabaciones. Me refiero a Los Mendigos y a Franco Príamo. Tengo la impresión de que Los Mendigos hicieron la mayor parte instrumental para ayudar la grabación de Franco Príamo, aunque creo que yo toqué algo. En cuanto a las canciones de Los Mendigos, recuerdo que fueron interpretadas, en inglés, en cambio, los temas de Franco Príamo fueron en castellano. Todas estas canciones nunca más las volví a escuchar, así que no sé si las de Príamo fueron originales o versiones de temas extranjeros<sup>25</sup>". (Morales, 6 de octubre de 2006).

La citada canción, *For your love*, recibió una excelente acogida por parte del público, puesto que, en la capital, así como en la V Región, se escuchó con mucha frecuencia en las radios. Concursos de *rankings musicales*, como los que realizaba *Radio Santiago*, hizo mucho más populares a Los Sicodélicos. Lo último explica que Marín consiguió que

---

<sup>24</sup> Don Charles siempre se lamentó de que el ex-conjunto de su hijo tuviera que arrendar aparatos de amplificación a Pat Henry y Los Diablos Azules cuando plasmaron *Sicodelirium*: "Lo que lamento es que Los Sicodélicos siempre estuvieron consiguiéndose equipos para grabar, sobretodo, en los discos". (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

<sup>25</sup> Los antecedentes entregados por el mismo Morales, así como el hallazgo de dicho *single* de Los Mendigos, nos confirman de que, en los años '60, se plasmó mucha música popular criolla, pero no todo lo registrado, fonográficamente, fue difundido por las emisoras: algo, que los *disc-jockeys* de la época reclamaban con justa razón debido al exagerado volumen de discos que publicaban las compañías disqueras: "¿Te das cuenta? En definitiva, eso explica que aquellos artistas que permanecieron durante un tiempo, eran los que tenían una mejor calidad, y los otros que nunca fueron escuchados, sencillamente, no tuvieron la misma suerte. [...] Si vamos más al fondo, tú podrías hacer una lista de los *conjuntos rockeros* que registraron algo y de los que se tocaron alguna vez, en alguna radio". (Morales, 6 de octubre de 2006).

medios escritos como *Ritmo de la Juventud* los entrevistaran. Dicha crónica, redactada por León Canales, llevó, por título, el mismo nombre artístico que los protagonistas:

“Son cuatro los integrantes del conjunto y la edad de ellos fluctúa entre los 15 y los 17 años. Y no son simples aficionados; el primer disco grabado ha tenido bastante aceptación y tienen ya firmados espléndidos contratos para un cercano futuro”.  
(*Ritmo de la Juventud*. No. 122, 2 de enero de 1968: 60).

En aquel artículo, Los Sicodélicos afirmaron que plasmaron su *single* el 21 de septiembre de 1967:

“Bueno, dos de nosotros cantábamos en nuestras casas para entretenernos. Más tarde, siempre en reuniones de amigos, el número se elevó a cuatro. Un día, por ahí, nos escuchó nuestro representante y nos llevó el 21 de septiembre al *Sello ORPAL*”.  
(*Ritmo de la Juventud*. No. 122, 2 de enero de 1968: 60).

Frente a la interrogante de la línea o corriente con que ellos mismos apostaron, en su carrera musical, nos llama la atención que la agrupación de Quilpué respondiera que cantaban, en inglés, sólo porque era algo moderno, o bien de moda. En otras palabras, no porque sintieran la *música beat* como sí lo defendieron Los Vidrios Quebrados, Los Jockers, así como otras bandas identificadas con la *música beat angloamericana*. Por consiguiente, los pronunciados adolescentes respondieron que ejecutaban:

“Repertorio moderno. Estamos, como quien dice en la onda... Cantamos en inglés<sup>26</sup>”.  
(*Ritmo de la Juventud*. No. 122, 2 de enero de 1968: 60).

Si bien la aludida banda estuvo bien definida en sus roles instrumentales, no debería impresionarnos que, en los años '60, manifestaran que tocaban con un contrabajo en vez de un bajo eléctrico. ¿El motivo? En aquella época, se señalaba, de mala manera, el nombre del anterior por el último:

---

<sup>26</sup> Personajes como Hernán Serrano (*Sello RCA Víctor*), Alberto Maturana (*Sello UES*) o Carlos Guzmán (*Sello ORPAL*) fueron directores artísticos que protegieron y defendieron al *Beat Chileno*, así como al *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*. En la siguiente cita, comprenderemos que Serrano consideró al *movimiento beat*, no tan sólo como una forma de música, sino que, además, como todo un contexto que reunía una manera de pensar, de vestir o trabajar. El reportaje, “*La Nueva Ola es inmortal*”, fue redactado por León Canales: “Estamos viendo de dos años a esta parte que está tomando cada vez más fuerza el go-go. A go-go no es tan sólo un baile, sino una manera de vestir, jugar, trabajar, pensar, etc...”. (*Ritmo de la Juventud*. No. 103, 22 de agosto de 1967: 13).

“Una guitarra de doce cuerdas, una guitarra simple, contrabajo y batería. A veces, de cuando en cuando, otros instrumentos”. (*Ritmo de la Juventud*, No. 122, 2 de enero de 1968: 60).

Needham reafirma nuestra sorpresa, indicando que no era real que Sazo ejecutara el contrabajo, puesto que lo interpretaba por medio de un bajo eléctrico hechizo. Lo cierto es que el compositor y guitarrista solista había olvidado que, en su época de adolescente, se denominaba contrabajo al bajo eléctrico:

“¿Sazo, tocando el contrabajo? Me parece extraña esa afirmación”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Pese a la mala memoria de Needham, Morales nos reafirma lo referido:

“En esa época, el bajo eléctrico se le decía al contrabajo electrónico. Tú sabes bien que las orquestas de *jazz* sólo usan el contrabajo que todo el mundo conoce<sup>27</sup>”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Canales notificó, en su determinada crónica, que el cuarteto de Quilpué logró ser muy famoso dentro de Santiago mediante el programa, *Special*, que conducía el popular locutor, Hernán Pereira. Igualmente, la indicada agrupación declaró que sus planes contemporáneos se basarían en ejecutar su repertorio al interior de algunos balnearios de la V Región:

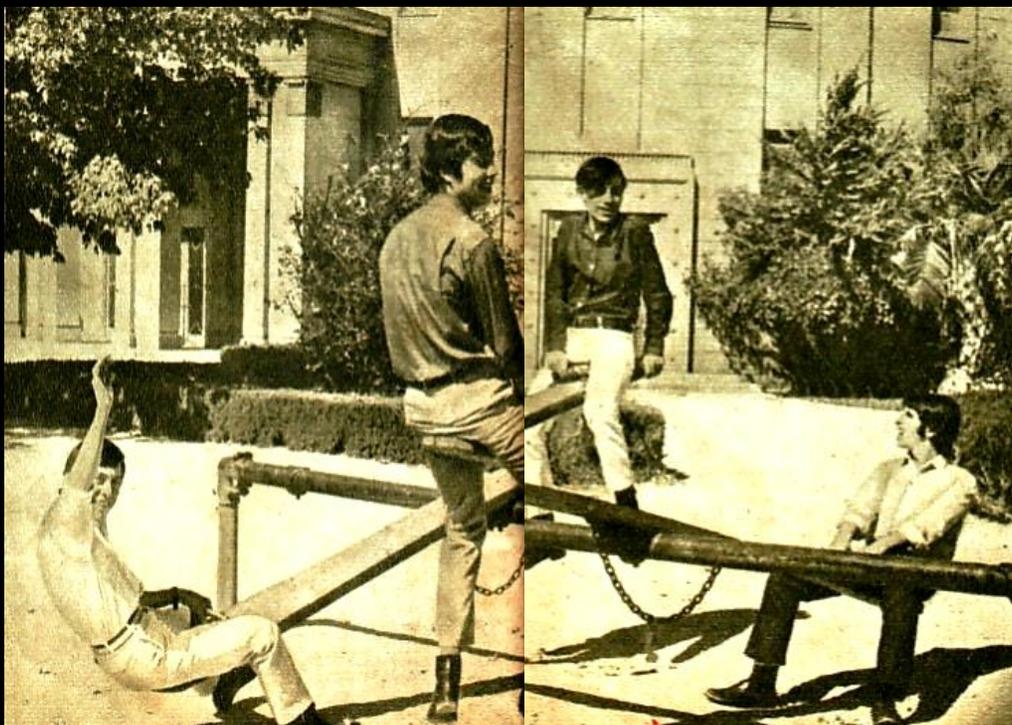
“Sí, lo hicimos en el *Special* de Hernán Pereira y, a juzgar por los comentarios, nos fue bastante bien. Ahora, para este verano, vamos contratados al Casino de Viña del Mar. Además, actuaremos en varias playas y balnearios”. (*Ritmo de la Juventud*. No. 122, 2 de enero de 1968: 60).

Después de su exitoso *single*, los protagonistas se adjudicaron el derecho de registrar un nuevo proyecto que prosiguiera al descrito *sencillo*. De este modo, los cuatro jóvenes le puntualizaron a Canales que el *Sello ORPAL* les tentó con la idea de plasmar un *larga duración*. Ellos mismos especificaron que incluirían seis canciones originales:

---

<sup>27</sup> Antes de entrevistar a Needham y Morales sosteníamos que, de haber sido cierto el hecho que Sazo tocara el contrabajo, lo convertiría en algo bien admirable. No obstante, no dejaba de ser misterioso para un joven de sólo 15 años que carecía de estudios formales musicales, así como de dinero para comprar un instrumento mucho más caro y difícil de ejecutar.

“Sí, eso sí. Nos fue tan bien con nuestro tema *For Your Love* que el sello se decidió a editar un long play con nosotros. Lo grabaremos apenas tengamos el tiempo necesario. En este Long Play irán seis temas originales nuestros<sup>28</sup>”. (*Ritmo de la Juventud*. No. 122, 2 de enero de 1968: 60).



**Figura 16:** Los Sicodélicos<sup>29</sup>  
(*Ecran*, No, 1928, 6 de febrero de 1968: 44-45).

En el momento del registro del álbum, *Sicodelirium*, el baterista, Sergio Alvial, habría dejado la flamante banda por razones que desconocemos. Su reemplazante fue Alfonso Valdés. No obstante, la inclusión de *For your Love* y *Train to Dover*, en el descrito álbum fonográfico, nos genera la curiosidad del por qué Alvial no fue aludido en la contra-carátula de este *long play* si, precisamente, ambas piezas musicales del citado *single* fueron ejecutadas por este último. Morales se refiere a la salida de Alvial:

“Tengo la impresión de que Sergio Alvial estuvo más tiempo en el grupo. La permanencia de Sergio, en Los Sicodélicos, fue breve, pero no creo que haya sido tres

<sup>28</sup> Al preguntarle, 40 años después, a Needham sobre la cantidad de canciones originales (5) que se incluyeron en *Sicodelirium*, él mismo nos señala, de manera anecdótica, que estaba seguro que eran seis ¿La razón? La introducción a *Hi-Ho silver lining!* (1966) era una pieza original aparte que debió llamarse *Clavicordio, Mechas de*. Por tal razón, el mismo responde: “Pensé que eran seis”. (Needham, 19 de julio de 2006).

<sup>29</sup> De izquierda a derecha: Morales, Needham, Sazo y Valdés.

meses, sino que un poco más. [...] Sin embargo, no recuerdo qué fue lo que ocurrió con él mismo cuando se separa porque sólo Mario sabía las razones. A lo mejor pienso que fue por una decisión técnica. Mario trajo a Sergio y Mario trajo, también, a Alfonso. Tengo la impresión de que los bateristas no iban a acorde con lo que requería el conjunto". (Morales, 6 de octubre de 2006).

El ex-vocalista y guitarrista rítmico revela el ingreso de Valdés, en reemplazo de Alvial. Morales inmortaliza que fue un gran baterista que, más tarde, se lució en Katunga<sup>30</sup>. La historia vuelve a repetirse, puesto que Marín lo traería a la agrupación:

"El tercer baterista, Alfonso Valdés, grabó con nosotros el álbum y fue todo lo que hizo. Mario Marín le llamaba, a Alfonso, el 'niño grande', en cambio, a mí, me llamaba el 'niño chico'. Aunque tenía un buen humor, no era el de los que andaba 'payaseando' porque tenía dos o tres años más que nosotros. Tenía una formación cultural distinta y eso se notaba en el grupo. Alfonso era de los bateristas que le gustaba escuchar los temas originales para lograr sacarle mejor partido. Yo creo que era un muy buen instrumentista". (Morales, 6 de octubre de 2006).

El ex-representante tendría una explicación que no nos debería causar sorpresa, para una época, en que los padres de familia aconsejaban a sus hijos adolescentes sobre qué destino se debía seguir en la vida. Por tanto, la situación de Alvial no sería muy lejana a la de *Choche* Fernández:

"Los horarios de estos dos bateristas no coincidieron con las prácticas de Los Sicodélicos para poder tocar música. Entonces, lamentablemente, se produjo una tensión que no debería haber existido con sus familiares para que ellos siguieran en nuestro conjunto. Sencillamente, Fernández y Alvial prefirieron estudiar. A pesar que la familia de Waldo y Frankie sólo veían entrar y salir a los niños, los padres de Leslie George, tuvieron mucha más fe, pues sólo vieron los buenos resultados que nos habíamos proyectado. La familia de este músico se sacrificó por nosotros, logrando que nos atendieran muy bien". (Marín, 27 de octubre de 2006).

Un poco más tarde, otro medio escrito, *La Estrella [de Valparaíso]* decidió presentar, a los cuatro muchachos de Quilpué, en la crónica, "*Sicodélicos fuera de serie*". Para estas alturas, los protagonistas ya contaban con el baterista Valdés:

"Waldo Morales, 17 años de edad, vocalista, primera guitarra rítmica. Estudia 6º Año de Humanidades en el Liceo de Quilpué. De temperamento muy nervioso y medio hippie. Leslie George Needham, 17 años de edad, guitarra líder. Es compañero de curso de Waldo. Fuera de guitarra sabe tocar armónica, charango y

---

<sup>30</sup> Conjunto argentino de los años '70 que basó su repertorio en canciones muy livianas y de corte comercial. Fueron artistas invitados al *Festival de la Canción de Viña del Mar*, en 1978, y uno de sus mayores éxitos fue *Por una negrita*.

piano. Usa el pelo bastante largo, porque 'así es la moda', pero no se considera colérico sin remedio. Frankie [Francisco] Sazo, 15 'terribles años', según sus compañeros, estudia en los Sagrados Corazones de Viña, pero 'por lo risueño debiera estar en las monjas', dice Leslie. Alfonso Valdés, 19 años de edad, baterista, también toca bongó. Es la oveja negra del conjunto, el único que no está en el colegio. No tiene mucho entusiasmo por los libros, pero sí por la música. Este año estudiará percusión: 'Soy mal genio' -le dicen el ogro- (además de ser) muy introvertido". (*La Estrella [de Valparaíso], Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).

*La Unión [de Valparaíso]* publicó el reportaje, "*Los Sicodélicos' parecen coléricos, pero no lo son*", para notificarnos que el cuarteto de Quilpué cargaba con una corta vida artística, que su nombre estaba muy acorde a los tiempos que estaba viviendo y que *Sicodelirium* llevaba muy pocas semanas a la venta:

"Aunque se formaron en julio del año [pasado], ya cuentan con un long play recientemente grabado. Se trata del conjunto colérico 'Los Sicodélicos'. Ya formaban un grupo de amigos que iniciaron 'guitarreando' para ver si tenían condiciones para tocar. Luego las reuniones se fueron haciendo más periódicas y se inició la gestación del conjunto. Así es como Leslie George Needham, 17 años; Waldo Morales, 17 años; Alfonso Valdés, 19 años; y Frankie [Sazo], se decidieron y formaron un conjunto que denominaron 'Los Sicodélicos', nombre muy a [doc a] la época hippie que estamos viviendo". (*La Unión [de Valparaíso], Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

Del mismo modo, dicho periódico señala que el referido álbum discográfico contiene *canciones protestas*, en inglés, y que están arregladas, originalmente, con instrumentos autóctonos. Referente a lo anterior, Sazo manifestó sus ansias y esperanzas de que su enunciado *larga duración* fuera un suceso:

"Sicodelirium' es el long play que recientemente grabaron para el sello ORPAL, y salió a la venta en la primera semana de este mes<sup>31</sup>. La grabación trae una serie de canciones protestas en inglés. Varias de ellas pertenecen a los integrantes del conjunto. La originalidad de éste es que en la orquestación se han incluido diversos instrumentos típicos de nuestro país, el trompe, la quena, el charango, etc y da una tonalidad nueva a las canciones. [...] Manifestó Frankie [que] espera que el long play sea un acierto por su musicalización original y también por las nuevas composiciones que él ha incluido en el álbum". (*La Unión [de Valparaíso], Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

Con respecto a la promoción de *Sicodelirium*, una de las maniobras de *marketing* de las compañías disqueras para promocionar la

---

<sup>31</sup> Pese a la anunciada fecha, Needham, Sazo y Marín sostienen que fue, a fines de diciembre de 1967, la publicación de *Sicodelirium*.

comercialización de *long plays* de *rockeros* se sostuvo en la elección de ciertos representantes de la industria musical para que redactaran una buena reseña en la contra-carátula. Así, *disc-jockeys*, *managers* o productores se tomaron la palabra para definir la línea del conjunto musical en cuestión. Los Sicodélicos no fueron una excepción cuando Marín patentó; en la contra-portada del indicado álbum; un discurso estético que validó sus propósitos comerciales, por medio del talento creativo de dos integrantes como Needham y Sazo:

“Frankie [15 años] y Leslie George Needham (17 años) poseen una gran cantidad de temas originales y tanto sus canciones como sus guitarras ya funden en una expresión poética de gran sugestión”. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

A pesar de estas halagadoras palabras del *ex-manager*, lo cierto es que, en tal *larga duración*, sólo aparecieron cuatro canciones firmadas por esta dupla, junto a una quinta que fue, en compañía, de Morales. Por lo tanto, existen sólo cinco temas originales grabados de un total de doce y el resto lo constituye sólo versiones de *hits* de la *Invasión Británica*, así como del *beat americano*<sup>32</sup>. Conforme a lo expuesto, anteriormente, ¿Por qué razón Los Sicodélicos registraron tan pocas piezas originales, si su guitarrista solista y bajista ejecutaban el oficio de la composición?

De las palabras de Needham tenemos un testimonio que guarda relación con la insistencia de su agrupación hacia su *ex-representante* para incluir más temas originales en *Sicodelirium*. Sin embargo, el trato sería favorable cuando el resto de sus compañeros aceptaran, previamente, la condición de plasmar éxitos desconocidos de *grupos beat angloamericanos* en su primer *long play*. El *ex-guitarrista melódico* nos fundamenta que Marín fue un *manager* que tomaba decisiones parciales sobre cuáles piezas musicales merecían grabarse:

“La verdad es que Mario Marín era un productor bastante serio, muy recto y, como era diez años mayor que nosotros, no tenía ‘buena onda’. Aquellas siete versiones que cantamos como; por ejemplo, *Anillos de Diamantes* (1967) [*Diamond Ring*]; fue interpretada por un *grupo beat americano* como Gary Lewis & The Playboys. El clima dentro de la elección del repertorio de grabación de *Sicodelirium* fue muy ‘dictatorial’ porque él mismo decidía qué canciones entraban en el álbum y cuales, sencillamente, quedaban fuera”. (Needham, 19 de julio de 2006).

---

<sup>32</sup> Ya veremos, más adelante, en la Ficha Técnica de *Sicodelirium*, que serán 6 piezas de 13 canciones.

El mismo *músico beat progresivo–psicodélico* arguye que había mucho material fresco de su grupo, incluso para haber registrado muchas más producciones musicales. Sin embargo, la postura dictatorial de Marín los obligaría a plasmar siete temas musicales que, en la mayoría de las situaciones, ni siquiera conocían:

“Teníamos más canciones, incluso, para haber grabado otro álbum. Pero los *covers*, en el álbum, fueron de la sola decisión de Mario Marín. Él nos señalaba ¡Tóquense esto porque debe ir en el disco! Él mismo nos obligó a grabar *For Your Love*“. (Needham, 19 de julio de 2006).

En respuesta, el ex-representante nos confirma que su imperioso dictamen estuvo pensado sobre una base comercial estudiada que obligaba a que el indicado *larga duración* debía recoger una mayor inclusión de versiones de *hits* probados en vez de temas originales. ¿El motivo? Comprender la visión del negocio de la música grabada, en Chile, de aquella época. La experiencia como *disc-jockey* de música juvenil, en *Radio Presidente Prieto* (Valparaíso), le otorgó el conocimiento musical para analizar la *Invasión Británica*, así como el *beat americano*: práctica que valió para aplicarla, posteriormente, en la elección del repertorio de *Sicodelirium*:

“Cuando yo termino las relaciones con Los Mac’s vuelvo a Valparaíso y me voy a la *Radio Presidente Prieto* que era la misma *Radio Cooperativa Vitalicia*. Al lado de esta emisora, funcionaba la estación *Presidente Prieto*, donde a su director, don Mario Herrera, le pido trabajo como locutor. El mismo me responde que ‘caía de perilla lo que le pedía’, puesto que tenía una enfermedad, a la garganta, y que no vendría por unos meses. Fue así, entonces, que trabajé como locutor de música joven y tuve la posibilidad de acceder a la discoteca de la radio, para luego, encontrar el material que pudiera servir de armonizaciones, en el futuro, para Frankie y Waldo”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Pese a que la dupla Needham/Sazo y a veces un trío, con Morales, tenía muy buenas composiciones, Marín nos fundamenta las razones que lo obligaron a no dejar que el mencionado álbum fuera una completa producción de canciones originales:

“Había momentos y momentos para hacer lo de uno mismo cuando se es ‘dueño del campo’, pero cuando no se es, se tiene que hacer. Sin embargo, para hacerse ‘dueño de este campo’, Los Sicodélicos tenían que grabar temas musicales ya probados, en otra parte, como *For your love*. Por lo tanto, veía que no era momento para que ellos grabaran el álbum con todas sus canciones, puesto que pensaba que, como eran ‘lolitos’, tenían todo el tiempo para hacerlo, posteriormente. De esta manera, Los

Sicodélicos tenían que probar estos temas de afuera porque alguna seguridad nos podía dar. Esta situación fue muy determinante por la asesoría que podíamos tener nosotros, musicalmente, porque la creación es muy bonita, pero si tenemos esta otra canción conocida, sólo había que darle un poco de adaptación y, por último, si fuera necesario, cambiarle la letra. Esto daba mejor resultado ante la opción de que todo el álbum fuera escrito por doce canciones originales”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Conforme a lo anterior, el único *larga duración* del cuarteto de Quilpué que alcanzó a registrar en su carrera, tuvo que someterse a la política de estandarización que obligaba, al artista, a las arbitrariedades de la industria musical. Sin embargo, extrañamente, un director artístico de una casa disquera como fue Carlos Guzmán<sup>33</sup>, asesorado por Marín, impulsó la idea de lograr, por primera vez, en la música popular chilena, lo que nosotros denominamos como el hibridismo timbrístico-musical, que se llevaría a cabo cuando se cohesionaran instrumentos andino-mapuches con instrumentos eléctricos. Vale decir, una postura dictatorial, pero impuesta por la misma compañía discográfica que favorecía a la política de invención. Marín nos declara:

“Yo diría que, en aquella época, todo era conversado, puesto que había proposiciones. Pero nunca Carlos Guzmán, el director artístico de *ORPAL*, nos hizo una presión. Por el contrario, nos apoyó porque veía que la ‘mezcla’ o el ‘mestizaje’ era bueno”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

En otras palabras, aquellas decisiones impuestas por los asesores del *Sello ORPAL* permitieron que se materializara una producción musical original, comparada con todo lo que se había plasmado, antes, en la *música rock chilena*. En resumidas cuentas, una brillante gestión:

“La idea de la grabación ya estaba aceptada, pero con algunas condiciones: si hacíamos un Lp sería a la manera nuestra, sin publicidad grandilocuente<sup>34</sup>, sin batimientos de récords mundiales<sup>35</sup>, porque preferíamos ser siempre nosotros con nuestra manera de pensar, haciendo las cosas con sinceridad con honradez, sin camisas pintarrajeadas<sup>36</sup>, sin pelos largos de protesta, sin nada que no sintiéramos, sin pose de conjunto europeo<sup>37</sup>, y con nuestra manera de sentir y ejecutar los instrumentos. En resumen ser nosotros mismos. La mejor manera de

---

<sup>33</sup> Needham nos otorga su impresión sobre Guzmán: “Lo único que rememoro de él es que era bajo de estatura y buena persona. Se relacionó mucho más con Mario Marín que con nosotros. Nos infundía mucho respeto, sin llegar a ser una persona grave. Fue uno de los pocos a quien no ‘tuteábamos’”. (Needham, 19 de julio de 2006).

<sup>34</sup> En alusión a Los Larks.

<sup>35</sup> En alusión a Los Jockers

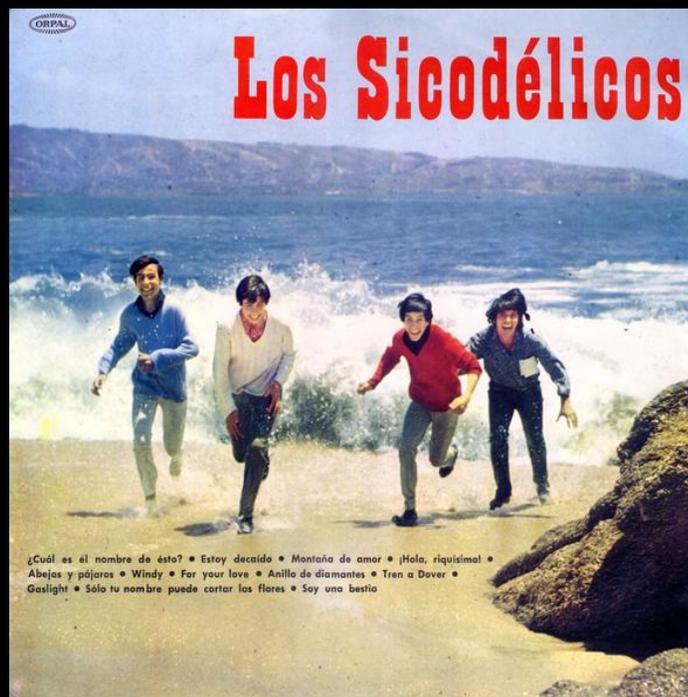
<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> En alusión a Los Jockers, Los Vidrios Quebrados y The Apparitions.

grabar era, igual que si fuera el ensayo de un día cualquiera, con los temas que nos gustan, donde podemos hablar y cantar al amor, a la paz y a la libertad para decidirnos por cualquier cosa de un mundo mejor...Dios quiera que oigan los sordos". (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

Dentro de la contra-portada de *Sicodelirium*, Marín escribió algunos párrafos que describieron la personalidad de Los Sicodélicos. En ella, comienza halagando las virtudes de Sazo, que, en su plena adolescencia, comenzaba a demostrar una madurez en lo personal, así como en lo artístico:

"La verdad que es muy grato dirigir a Los Sicodélicos porque en ellos no sólo he encontrado una calidad vocal e instrumental que asombra, sino que unos amigos sinceros, a veces, tan difícil de hallar. No siempre es fácil explicarse cómo Frankie Sazo que a sus quince años, tan respetuoso, tan juguetón e inquieto, puede estar a la vez, tan lleno de ideales claros y precisos y lograr un acertado dominio de su guitarra bajo [bajo eléctrico] o cantar con esa expresividad que entusiasma y deleita". (Marín, contraportada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).



**Figura 17:** Carátula del *Long play*, *Sicodelirium* (1967) de Los Sicodélicos<sup>38</sup> (Sello ORPAL, LP-142).

<sup>38</sup> De izquierda a derecha: Sazo, Needham, Morales y Valdés.

El *ex-manager* reivindica a Needham cuando lo define como un muchacho muy disciplinado frente a la ejecución de instrumentos como: guitarra, piano y armónica:

“Leslie George es el guitarra líder [guitarra eléctrica solista] la que ejecuta con gran simpleza en su mecanismo. Domina el piano y la armónica y no puede ser de otra manera, ya que es un estudioso de sus instrumentos a los cuales les dedica todo el tiempo libre que dispone”. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

Aunque Morales, fue presentado, por Marín como un joven inmaduro, lo definió como un gran cantante de proyección. Sin duda, llama la atención cómo describió sus piezas musicales:

“Escuchar cantar a Waldo Morales es interesante, como interesantes son sus 17 años. Siempre espontáneo<sup>39</sup>, preocupado de sacar lo mejor a su guitarra y a sus canciones “. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

Con respecto a lo anterior, quizás, Marín se referiría a *Sólo Tu Nombre Puede Cortar Las Flores*, tema musical compuesto en compañía de Sazo y Needham, porque no existen otras más de su autoría. En consecuencia, reflexionamos que de las palabras del ex-representante existen dos alternativas, o bien, los últimos fueron los dictadores de la composición, dejando de lado las creaciones del vocalista y ex-guitarrista rítmico, o bien, todos exageraron en que este músico escribió más canciones. De ser la primera opción, no tenemos por qué sorprendernos si Sazo y Needham hubieran tomado esta arbitraje egoísta dentro de Los Sicodélicos, puesto que, en el caso de The Beatles, ocurrió lo mismo. Recordemos que Mc Cartney y Lennon fueron una sociedad creativa (Lennon/Mc Cartney) que dejaron de lado a George Harrison.

Por otro lado, la segunda alternativa apuntaría a que, realmente, Morales fue un buen cantante de Los Sicodélicos, empeñoso ejecutante frente a la guitarra, pero no un activo creador. Quizás, por aquella razón, Marín, se halla referido sólo al empuje del ex-vocalista y guitarrista rítmico en aprenderse las piezas musicales, tanto de Needham y Sazo como las del resto del álbum: razón que, confirma que, realmente, no

---

<sup>39</sup> Needham se refiere a Morales en términos que era un buen relacionador público con la prensa: “En la época, lo tirábamos a él como relacionador público del conjunto, pues goza de un excelente ‘bla-blá’ que, aún, conserva”. (Needham, 19 de julio de 2006).

componía mucho. En otras palabras, quizás, sólo rescataba su función como ejecutor. El ex-*manager* agrega acerca de Morales:

“De verdad, constante en sus interpretaciones....y a veces tan niño chico”. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

No obstante, todo volvería a complicarse y a confundirse en la entrevista que los protagonistas le otorgaron a Canales, vale decir, antes de plasmar el mencionado *long play*. En ella, expresaron que todos Los Sicodélicos escribían sus temas musicales, excepto el baterista que, en ese entonces, era Alviál:

“Todos [componen], excepto, el baterista”. (*Ritmo de la Juventud*, No. 122, 2 de enero: 60).



Figura 18 y 19: *Long Play, Sicodelirium* (1967)  
Lado 1 y Lado 2 (Sello ORPAL LP-142)

En consecuencia, ¿podríamos determinar que el referido guitarrista rítmico fue el *Harrison* dentro de Los Sicodélicos? No nos olvidemos que los cuatro muchachos de Quilpué fueron fanáticos del grupo de Liverpool y, quizás, hasta, en esta postura, pudieron, tanto Sazo como Needham haber emulado a Mc Cartney y a Lennon. Es cosa de observar el parecido de la autoría de las piezas musicales de *Sicodelirium* en la que se firma como Needham/Sazo con la dupla Lennon/Mc Cartney. Asimismo, Morales declara su impresión sobre la estrategia del ex-*manager* cuando dictaminó cuáles canciones debían incluirse en los discos:

“Al momento de decidir qué y cuáles temas debían grabarse para nuestro álbum dependía de la visión comercial de nuestro representante y, también, claro, del gusto nuestro por los temas que nos gustaban más. No recuerdo que haya habido una discusión por sobre qué era lo que íbamos a incluir, en nuestro próximo disco, o de lo que se iba a ejecutar en el próximo concierto. Todo se decidía de común acuerdo”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Antes de nuestra entrevista, el rol del ex-vocalista y guitarrista rítmico, se conceptualizaba como un misterio y una cierta incertidumbre, puesto que presumíamos que Sazo, así como Needham lo habrían incluido, en la autoría de *Sólo tu nombre puede cortar las flores*, sólo para complacer el objetivo comercial del productor del Sello ORPAL. ¿Con qué objetivo? Con el fin de convencer al público que adquiriera *Sicodelirium* para justificar que casi la mitad de las canciones las compuso la mayoría de sus integrantes. Por tanto, este hecho sería la primera de las razones que legitimaría la compra de este registro discográfico.

A propósito, el propio músico nos libera de dudas e interrogantes y arremete con sus palabras para aclarar los hechos de cómo fue su participación en la creación de las obras inéditas de Los Sicodélicos:

“Aunque yo tenía mis propios temas y, de repente, ‘metía la cuchara’, en algunas canciones, el Leslie y el Frankie eran la dupla compositora de Los Sicodélicos. Sin embargo, no tan sólo Morales y la dupla Needham/Sazo compusieron las piezas que aparecieron en el *long play*, sino que podíamos, perfectamente, haber grabado 2 o 3 producciones más con todas las canciones que teníamos. Todos los días surgía una canción nueva y creo haber compuesto, por lo menos, cerca de una docena de canciones en que, actualmente, tomo la guitarra y se las interpreto a mis hijos. Recuerdo que compuse muchas, pero ellos muchas más”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Respectivamente, a las composiciones de Morales, el propio involucrado se encarga de detallarnos, posteriormente, que de haber escrito un repertorio más fructífero para su agrupación, cree que no le podría haber provocado conflictos con Needham y Sazo, pues la amistad siempre primó, entre ellos, y todo se llevó de común acuerdo:

“No había ningún tipo de ‘pugna’, pues todos éramos amigos, por excelencia. Con Leslie fuimos al *kindergarten* y, prácticamente, llevamos una relación que lleva un poco más de 50 años. Entre todos había un respeto por lo que hacía cada cual. Eso te quiere decir que ninguno del conjunto podía cantar *For your love*, sino que yo mismo. Pero, al mismo tiempo, había otros temas que no pudieron haberlos cantado otros sino que Frankie. Leslie era quien hacía la ‘guitarra líder’ y él mismo podía hasta tocar ocho instrumentos, entonces, cada cual tenía su lugar propio

dentro del grupo y cada cual respetaba la labor del otro. Por eso, es que formamos un buen grupo de amigos cantando y tocando lo que nos gustaba”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Luego de la entrevista a este último, él mismo nos añadió más detalles sobre su propio rol dentro de los cuatro muchachos de Quilpué. Según sus propios términos, su “buena voz” fue el mérito que justificó su permanencia dentro de Los Sicodélicos. No obstante, nos emite que, al interior del conjunto, no existieron dilemas para que algunas de sus canciones fueran incluidas en los posteriores álbumes, puesto que siempre fue muy amigo de Sazo y de Needham. Él mismo nos expresa que la cohesión grupal siempre evitó cualquier tipo de roces al interior del cuarteto:

“A veces, Leslie tomaba las decisiones y medía las normas para que el resto aceptara y yo prefería el ‘bien común’ por sobre los asuntos personales o particulares. Entre todos nosotros primaba la amistad. Pero quiero ser muy honesto contigo al decirte que el más ‘picantito’ de Los Sicodélicos era yo y creo que tuve la suerte de cantar el ‘gran éxito’ de Los Sicodélicos, pero estimo que nunca fui un gran guitarrista, así como tampoco era un buen compositor. Sólo creo que tuve una muy buena voz para interpretar, por eso pienso que si el conjunto podía deshacerse de alguien...ése era yo porque era muy fácil conseguirse a una segunda guitarra. Ahora, si Mario cree lo contrario es su opinión y merece mi más profundo respeto”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

El citado músico rememora una anécdota que guardó relación con el régimen dictatorial que logró imponer Marín dentro de Los Sicodélicos. Dicha política de mando no fue más que una férrea disciplina, o bien, una estrategia de profesionalismo para alcanzar el ansiado éxito. Por tanto, ¿quién hablaba por el cuarteto de Quilpué? El propio ex-compositor y guitarrista, luego de la aprobación unificada de sus amigos:

“Yo te podría contestar esto, diciéndote que Mario trataba de imponer un cierto régimen profesional que, muchas veces, nos incomodaba por el hecho de ser, aún, adolescentes. Entonces, Leslie era quien ‘sacaba la voz’ por el conjunto y lo enfrentaba, provocando una disensión. Una vez recuerdo que nosotros decidimos cortarnos el pelo y cuando llegó Mario se puso muy furioso y fue Leslie el que ‘levantó la voz’ y sacó toda su personalidad. Nosotros veíamos, en Leslie, al líder del grupo y era quien enfrentaba los problemas de Los Sicodélicos con Mario, pero más que eso, no”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Needham reconoce que, dentro del ámbito de la composición, encontró, en la persona de Sazo, a un buen escritor. Quizás, ésta fue la razón que explica una similar situación que ocurrió con Mc Cartney y Lennon, al interior de The Beatles. El referido compositor y guitarrista

solista sostuvo que el potencial de Morales no estuvo en la creación musical, sino, más bien, en su interpretación vocal: mérito que lo distinguió, incluso, por sobre Sazo<sup>40</sup>:

“Lo que pasa es que el Pancho era mi ‘yunta’, puesto que siempre estábamos juntos y, realmente, para nosotros Los Beatles eran la ‘marca’. No obstante, también, me gustaban otros grupos como: Los Kinks, Los Rolling [Stones], Los Animals. En Estados Unidos, Los Byrds. Así que nos pasábamos todo el día escuchando música y tocando guitarra. Entonces, él decía, ¡tengo esta letra! Así que Pancho [Sazo] siempre iba más por el lado de la lírica. Él es un artista porque dibuja muy bien, pinta muy bien. En cambio, a mí, siempre me gustó la parte más musical. En definitiva, siempre el Waldo cantó mejor que el Pancho y que yo porque tuvo siempre una gran voz”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Más adelante, el *ex-manager* se referirá, en la pronunciada contracarátula, a la ejecución técnica de Valdés. Pese a que sus palabras no dejan de ser halagadoras, caen en la exageración, puesto que nos relata dotes de un eximio baterista que no se aprecia del todo dentro de este registro fonográfico:

“Y, bueno, el niño grande es Alfonso Valdés, muy serio y callado, pero en la batería está en su salsa. En ella se le puede admirar su pulcritud técnica con que la ejecuta y el excelente partido que saca a los recursos percutorios de su instrumento”. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

Marín puntualiza su previa experiencia al registro de *Sicodelirium*, indicando los problemas de comunicación que tuvo, tanto él mismo y Los Sicodélicos ante Carlos Guzmán. En primer lugar, expone que después de un éxito de ventas como lo fue su primer *single*, Guzmán habría obligado al cuarteto de Quilpué a plasmar un *larga duración*. Sin embargo, la iniciativa de este director artístico sólo complicaría a los mismos Sicodélicos que se habrían negado a grabar. Previamente, a la entrevista de Needham, sostuvimos que esta paradoja dejaría de parecerlo si pensábamos que lo más probable fuese que el grupo de Quilpué no tuviera un gran repertorio para registrar un álbum, puesto que, de otra forma, ¿por qué habría tanta inseguridad dentro de Los Sicodélicos para plasmar un *long play*, si el objetivo a conseguir, por cualquier número

---

<sup>40</sup> En una anécdota, Needham nos manifestó que, en su infancia, las autoridades del colegio le pedían casi siempre que saliera a cantar junto a Morales. Sin embargo, él mismo prefería tocar la armónica, a fin de acompañarlo en un tema denominado *¡Oh, Susana!*: “No puedo olvidar las veces que, en el colegio, nos rogaban para que, tanto yo como el Waldo [Morales] cantáramos la canción *¡Oh, Susana!* Pero yo sólo lo acompañaba con la armónica”. (Needham, 19 de julio de 2006).

artístico, sigue siendo, precisamente, grabar un material fonográfico, sobretodo, después de haber obtenido un éxito comercial?

Además, sustentamos la siguiente incertidumbre: ¿quizás, el rápido ingreso de Valdés, en reemplazo de Alvial, sería lo que determinó esta negativa del resto de los integrantes?:

“Cuando el Director Artístico de ORPAL, don Carlos Guzmán me sugirió que Los Sicodélicos prepararan un LP, la idea no nos gustó ni a mí ni a los muchachos del conjunto porque recién habíamos editado un single y pese a que tuvo una excelente venta y una aceptación casi unánime por todos aquellos que la escucharon sentimos la indiferencia de algunos que debiendo escucharnos, nos ignoraron. No es que nos importaron tanto esas opiniones, sino que una actitud como esa desalienta y muestra la faceta desconocida del disco“. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).



**Figura 20:** Morales y Valdés.  
(Contra-portada del *long play*, *Sicodelirium*, Sello ORPAL LP 142, 1967).

Luego, las palabras del *ex-manager* aparecen como contrasentido, o bien, irónicas, si las interpretamos como si el grupo de Quilpué estuviera “sufriendo” en hacer música, o como si el estudiar para el colegio fuese más “gozoso” que el mismo hecho de plasmar discos. De todas maneras, estas palabras confunden:

“Por ello, habíamos sacado de nuestros planes el hacer nuevas grabaciones. Preferíamos seguir llevando nuestra vida tranquila, estudiando para los exámenes, ensayando casi diariamente para seguir perfeccionándonos antes que volver a algo que no siempre es agradable“. (Marín, contra-portada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 152: 1967).

Frente a lo, anteriormente, expuesto, resulta anecdótica esta posición si es que hubiese sido el mismo *ex-compositor* y guitarrista solista quien

hubiera declarado estas palabras. ¿El motivo? Este último se mostró tan de acuerdo ante el ahínco y el entusiasmo que le dedicó al proyecto musical de su banda que, francamente, ocasionó que repitiera los dos cursos finales de Humanidades, hoy, Enseñanza Media. Por lo tanto, nos detenemos a sostener que lo agradable fue para él ejecutar y registrar, mientras que lo obligatorio fue, sencillamente, dedicarse al estudio:

“Por el conjunto, yo quedé repitiendo varios años porque hice dos veces el 5º y el 6º de Humanidades. Todo fue por Los Sicodélicos”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Finalmente, dentro de la prensa de la época, en el verano de 1968, *La Estrella [de Valparaíso]* aprobó el debut discográfico del cuarteto de Quilpué. Dicho medio escrito notificó que *Sicodelirium* fue un *long play* que forjó brillantes características como innovación, creatividad y originalidad:

“En realidad, Los Sicodélicos, dentro de la órbita musical de los conjuntos coléricos y ‘a go-go’ resultan diferentes y originales. Ellos han introducido una nueva modalidad, el empleo de instrumentos folklóricos chilenos –como el charango, quena, cascahuilla, trompe– junto a los tradicionales instrumentos de la música colérica. Con sólo siete meses de vida ya tienen grabado un L.P, *Sicodelirium*, que tiene una línea protesta y varios temas originales de ellos”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, *Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).

El propósito de llevar a cabo el registro del primer álbum fue aceptado por Marín y Los Sicodélicos, aunque con algunas condiciones que se generaron, desde el silencio publicitario y mercadotécnico, hasta la imagen artística. El *ex-manager* pretendió “hacer revuelo”, tanto en los medios de comunicación como en la opinión pública, enunciando que la calidad artística de los protagonistas se basaba en proposiciones musicales, nunca antes grabada por otro conjunto: la inclusión de instrumentos autóctonos dentro de una *base rockera*.

Esta última situación se transformó en un buen “gancho publicitario”, manipulado por el mismo Marín, quien, así, se expresó, en la contraportada del enunciado *long play* para su adquisición. Por ende, la calidad de esta producción discográfica, según el discurso del ex-representante, tendría interacción con una cierta autenticidad que Los Sicodélicos intentaron plasmar con la inclusión de los mencionados instrumentos dentro de un formato *rock*. ¿Con qué objetivo? Para justificar una

legitimidad frente al resto del *Beat-Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*.



**Figura 21:** “Conjunto porteño cultiva característica del folklore del norte de Chile<sup>41</sup>”.  
(*La Estrella [de Valparaíso]*, 22 de mayo de 1966: 7).

Las horas de ensayo, anteriores al registro de dicho *larga duración*, se hicieron arduas y el mismo Marín determinaba cuándo sería conveniente proseguir, así como cuándo sería beneficioso detenerse. No obstante, todos, actualmente, reconocen que la labor del *ex-manager* fue de mucha perseverancia y de profesionalismo. Del mismo modo, Needham sostiene que Marín motivó, a su conjunto, a echar a andar el concepto de “fusión timbrística”-para nosotros, el concepto de hibridismo instrumental- en la grabación de *Sicodelirium*, puesto que era algo muy inédito, tanto para el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* como para el resto de las corrientes que integraron la música popular criolla de la época:

“Mario [Marín] nos contagió con la idea de la ‘fusión timbrística’ en *Sicodelirium*, con el fin de que fuera algo novedoso y que llamara la atención. Además, teníamos entendido que nadie lo había hecho, anteriormente, por lo tanto, queríamos hacer una ‘mescolanza’: cantar en inglés, con letra y música hecha por nosotros, pero metiéndole estos elementos autóctonos. Recuerdo que nosotros queríamos marcar

<sup>41</sup> Trío Kunza, grupo que integraba el músico estadounidense, Erich Bulling (izquierda).

una pauta porque teníamos muy buenas ideas. Asimismo, siempre creímos que, de todas las buenas imaginaciones que tuvimos, ésta, la ‘mezcla’, era la más practicable para todos nosotros”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Ante la opinión del anterior músico, el ex-representante rememora que el hibridismo instrumental lo ideó dentro de las conversaciones que había sostenido, años atrás, con Los Mac’s y, luego, con el propio cuarteto de Quilpué. Por tal razón, convenció al músico americano, Erich Bulling que integraba el grupo folklórico Trío Kunza para que los apoyara con la inserción de instrumentos andinos y mapuches:

“Yo creo que nadie iba a pensar en los cambios que iban a pasar con el disco *Sicodelirium* porque nunca fue programado, sino, más bien, fue hecho en el estudio de grabación. [...] [Claro que] de las conversaciones que sostuve con los hermanos Mc-Iver apareció mi gusto por los instrumentos autóctonos”. (Marín, 27 de octubre de 2006).



**Figura 22:** Sazo y Needham.  
(Contraportada de *Sicodelirium*, Sello ORPAL 142, 1967).

El ex-compositor y guitarrista solista mantiene, en su memoria, la presencia de Bulling, en el estudio de grabación, así como su colaboración en el señalado *long play*. Del mismo modo, añade detalles de la participación del músico estadounidense con la guitarra acústica en *Sólo tu nombre puede cortar las flores* y de su labor, posteriormente, como director de orquesta, en aquellas canciones de su país que concursaron, más de alguna vez, en el *Festival de la Canción de Viña del Mar*:

“Respecto a Erich Bulling, tengo entendido que fue contactado por Mario Marín. No sé si Mario lo hizo a través de un tercero o del sello, pero para mí siempre aparece él como el que lo llevó. Apareció, en los estudios de grabación, el mismo día que empezábamos a grabar. Nunca lo habíamos visto antes y desconocíamos su

existencia. [...] Resultó ser un tipo, sumamente, cordial, y nos impresionó con su excelente ejecución para diferentes instrumentos. Con sólo escuchar, una vez, los temas, a él, le alcanzó para poner su talento. Aunque era mayor que nosotros, hicimos sintonía de inmediato. Intervino con guitarra acústica en *Sólo tu nombre puede cortar las flores*. De ahí, que al escucharla, se percibe un acompañamiento más grueso. [...] Con el paso de los años, volví a verlo, pero cuando venía al *Festival de Viña* como director de la orquesta y/o compositor de los temas que representaban a EEUU. Yo lo vi las cuatro veces que vino”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Asimismo, humildemente, el *ex-manager* no desea mostrarse conforme con que él mismo fuese el único gestor intelectual del citado acierto musical para la música popular criolla:

“Se me ocurrió decirles a Los Sicodélicos, ¿qué les parece si le incluimos este instrumento o este otro? Sin embargo, aunque todo ocurrió en la conversación entre músicos quería incluir algo de nuestra tierra y sacarle el mejor partido dentro de un *resultado musical rockero* que fuera de afuera, pero, a la vez, de adentro. Pero, en definitiva, no quiero pensar, en mi autoría, porque sería demasiado presuntuoso. Yo creo que habría que decir que Mario Marín fue uno más de los que quiso poner una nota diferente, tomando los “aires nuevos”, pero sin proponerse una intención<sup>42</sup>”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Pese a las declaraciones de Marín, Morales reconoce, en el anterior, como el verdadero gestor de la inclusión de los timbres autóctonos dentro de algunas piezas de *Sicodelirium*:

“Lo que recuerdo es que el gestor de este cambio, en cuanto a la inclusión de los instrumentos autóctonos, fue Mario Marín. Él mismo fue quien hizo los contactos para conseguir a la persona precisa como Erich Bulling para que nos acompañara en la grabación de estas canciones. Recuerdo a Eric como a un ‘tremendo gringo’ que disfrutaba mucho tocando instrumentos autóctonos. En verdad, nosotros empezamos a conocer a estos instrumentos, un poco antes de la grabación. Actualmente, no tengo conciencia si, en aquella época, sabíamos lo que estábamos haciendo. Por lo tanto, creo que, más bien, no. No te olvides que, para nosotros, era el ‘sueño del pibe’, puesto que era tan serio, en algún sentido, pero tan chistoso, en otro, y tan ‘juego de niños’, en otro sentido. Recuerda que sólo éramos adolescentes, empinándonos a la juventud. Entonces, era algo espectacular. Así, cuando grabamos nuestro *long play*, fue otra historia, completamente, distinta por la introducción de instrumentos autóctonos y otras cosas más. En general, los temas musicales venían muy bien ensayados, puesto que trabajamos muchas horas todos los días de la semana. Por lo tanto, dentro del estudio teníamos que balancear muy bien los equipos y las voces. Con un par de tomas, y en otras tres o cuatro, ya se lograba lo que se quería. Pero, naturalmente, habían otras que, por historia,

---

<sup>42</sup> Ante todo, Marín, evoca que no hubo problemas para que, Guzmán, el director artístico del *Sello ORPAL*, los dejara ser libres en su cometido, puesto que siempre, en todas las decisiones dentro del sello, se dialogaba con fundamentos. (Marín, 27 de octubre de 2006).

tuvieron un tiempo de grabación mucho más largo”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

El aludido ex-vocalista no olvida una anécdota que confluyó cuando el ex-cantante, bajista y compositor de Los Sicodélicos provocó un ruido extraño dentro del estudio, lo cual ocasionó “risotadas”, por varios minutos, al resto de sus compañeros. ¿El problema? Marín estuvo a punto de abandonar la mencionada sesión y dejar todo por finalizado, puesto que él pedía mucha seriedad ante el registro de *Sicodelirium*:

“Nosotros hacíamos el intento de volver a grabar, pero, nuevamente, nos volvíamos a reír y resulta que el sello pagaba las horas de estudio, puesto que todo tenía un costo. Fue, justamente, en *Abejas y Pájaros* y creo que fue una cosa, tremendamente, simpática porque Frankie era el ‘payaso’ y él hizo un ruido extraño, en medio de la grabación, una ‘lesera’, una cosa media extraña que provocó que la grabación estuviera suspendida por mucho tiempo y con amenaza de perder el lanzamiento de la producción y todo<sup>43</sup>”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Needham nos enuncia, referentemente, a las inspiraciones que experimentó, junto a Sazo, para componer las cinco canciones<sup>44</sup>, junto a la sexta; *Clavecín, Mechas de*; (que no llevó título) y que fueron incluidas dentro de *Sicodelirium*. ¿La esencia? Dos políticas: la búsqueda de lo armonioso y de lo novedoso:

“Con Pancho [Sazo] queríamos registrar algo que sonara bien, que fuera agradable de escuchar y que fuera novedoso, también. Que fuera algo que causara un impacto, pero que fuera agradable. Entonces, yo ponía la música y él mismo las letras. Como, en ese entonces, estuvo muy de moda cantar, en inglés, fue por esta razón que *Sicodelirium*, así, lo hicimos”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Las siete versiones que los cuatro muchachos de Quilpué ejecutaron, en *Sicodelirium*, se debe a que el ex-*manager* tuvo posibilidad de acceder a la discoteca de la *Radio Presidente Prieto* y de encontrar el material fonográfico adecuado para las voces de Sazo y Morales. ¿Los antecedentes? No olvidemos que él mismo laboraba como locutor de

---

<sup>43</sup> Morales nos expresa acerca de algunos errores que se aprecian en *Abejas y Pájaros*, producto de la “risotada” de Sazo: “Recuerdo que; en la canción, *Abejas y Pájaros*; Frankie entra, en una nota, más baja del canto y no entiendo por qué quedó así. Tal vez fue porque nos reímos una hora en ese tema. Existe una cosa muy notoria, es una nota musical, notoriamente, mala. En consecuencia, si comenzamos a analizar otras notas nos encontraremos con muchos errores. Por otro lado, Mario insertó ‘risotadas’ que no fueron originales”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

<sup>44</sup> Una de las cinco citadas es *Sólo tu nombre puede cortar las flores* que la comparten junto con Morales.

aquella estación. Por tanto, pese a que haya sido ni más ni menos que una ostensible imposición, el ex-vocalista y guitarrista rítmico conmemora lo agradecido que fue de Marín por la acertada elección del repertorio de Los Sicodélicos:

“Creo que nosotros no podíamos desaprovechar las cosas que se nos estaban ofreciendo como el ejemplo de grabar un disco. Mario Marín nos hacía escuchar temas musicales y recuerdo que habían algunos muy buenos, pero muy buenos. Por ejemplo, el hijo de Jerry Lewis tenía un grupo que se llamaba Gary Lewis & The Playboys y nosotros tomamos una canción que se llamaba *Diamond Ring* (1965) que estaba, en nuestro *long play*; como así, también, lo hicimos con el tema musical, *For your love*, que la compuso un señor de apellido Gouldman. [...] Además, debo reconocerte que hay un par de temas, que, aunque no sean nuestros, no dejan de ser espectaculares y eso habla bien de la elección de Mario Marín y te lo digo, después de 40 años. Mario siempre tuvo ‘buen ojo musical y comercial’, en cuanto al imponer algunas de las canciones que nosotros grabamos. Por eso, no tengo ninguna duda”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

El mismo Morales nos emite que no estuvo disconforme con la elección de los aludidos temas musicales, sino que otras situaciones fueron las que no estaban ostensibles. En el siguiente relato, el ex-vocalista y guitarrista rítmico nos revela una mencionada broma que le jugaron a su ex-representante: optar por cortarse el pelo, justo cuando se preparaban para una entrevista, en televisión:

“Nosotros teníamos muchas peleas con Mario, pero eran por otras razones. Recuerdo que, con el grupo, decidimos hacer un ‘motín revolucionario’ de protesta por la tiranía de Mario Marín. Por eso, nos ‘cortamos el pelo’ y ocurre que teníamos una entrevista en televisión. Mario había programado todo un ciclo de actividades y nos presentamos ante él con el ‘pelo corto’. Fue chistoso porque casi le dio un ataque. Por supuesto, el objetivo era otro y nos estaban viendo como a los *beatles pelados*. Nuestra imagen también, hablaba de ‘jóvenes melencidos’ y algunas vestimentas coloridas. Por tanto, usar el ‘pelo corto’, en esa ocasión, generó un problema mayúsculo porque, además, se demoraba como tres meses en crecer el pelo. Sin embargo, y a pesar de aquello, yo no recuerdo que se haya producido un conflicto, respecto a la elección de los temas [musicales]”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

El propio ex-vocalista y guitarrista rítmico nos señala que ante el testimonio de *Sicodelirium*, a excepción de Sazo, ningún otro “sicodélico” tuvo total conciencia del real aporte artístico que su conjunto estaba obrando, no tan sólo para el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*, sino que para la música popular criolla. Asimismo, agrega que, razonando con más detenimiento, probablemente, el ex-bajista, vocalista y compositor pudo

haberla tenido, puesto que, a pesar de sus 15 años, poseía una impetuosa seguridad artística que le hacía intuir un exitoso futuro para sus compañeros. Por ende, Morales manifiesta:

“Creo que no teníamos mucha conciencia, te repito, de lo que estábamos haciendo al introducir y mezclar instrumentos andinos-mapuches dentro de una base de *música beat*. Quizás, Frankie, era un poco más agudo, en aquello, puesto que, en su propia capacidad y su propio talento, tenía una idea de lo que se estaba haciendo, por lo menos, más clara que yo. Sin embargo, lo que teníamos, muy en claro, era que estábamos realizando algo interesante. [...]. Ahora que recuerdo, en una entrevista que nos hicieron, en el diario *El Mercurio de Valparaíso*, el periodista nos pregunta: ¿ustedes se creen revolucionarios? Entonces, Frankie dice: ‘¡Sí. Somos revolucionarios. Estamos cambiando cosas!’ Por lo tanto, yo tengo la impresión que Frankie tenía clara muchas cosas y eso que era menor que nosotros. Cuando yo tenía 17, él tenía 15, así que Frankie tenía una idea de que estábamos haciendo algo importante. En mi caso personal, teníamos una idea, no sé si muy clara o vaga, no sé si tan trascendente, pero, por lo menos, importante para aquella época y para nosotros, también”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

No obstante, resulta insólito que Sazo, en la actualidad, menosprecie el trabajo suyo y de sus compañeros en su único *long play*, pues su testimonio al periodista, Gonzalo Planet, en su publicación, “*Se oyen los pasos*”, hace evidente su vergüenza:

“Tratábamos de cantar en inglés, una locura. Eso fue un pecadillo de juventud. Seguíamos muy de cerca la cosa de afuera. Además que cantar en inglés era como tonto, sonaba muy alienado...muy de lo que estaba llegando”. (Planet, 2004: 121).

Estas palabras del ex-vocalista y bajista frente al propio registro fonográfico de Los Sicodélicos, nos causa una interrogante: ¿nos debería dejar de convencer la legitimidad artística de *Sicodelirium*? ¿Acaso la música de su ex-grupo *beat-progresivo-psicodélico* fue mala? ¿Qué tenía de mal haber cantado en idioma inglés? En consecuencia, ¿tal parece que la experiencia del ex-vocalista, bajista y compositor bajo la ejecución, en idioma castellano, del posterior conjunto de *rock progresivo*, Congreso, lo convencería asimismo, de que su referida placa fonográfica, tal vez, debió haber sido registrada en este último idioma?

Pese a lo, anteriormente, expuesto, ni el mismo Sazo nos podrá convencer o dejar de creer, en el logro artístico, que tuvo su extinto grupo en plasmar *Sicodelirium*. En resumidas cuentas, lo único relevante para nuestra investigación es que la referida producción continúa siendo

el puente más directo entre el *rock del Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* con el *Rock Progresivo Chileno del '70*.

Finalmente, resulta interesante que otro objetivo impuesto por Los Sicodélicos haya guardado relación con la intención de plasmar un siguiente *single*, pero, esta vez, en castellano:

“El próximo disco que grabarán será en castellano, según declararon a ‘La Unión’. La grabación se efectuará este mes y será el segundo 45 que graban. El primero fue ‘For your Love’ y ‘Tren a Dover’, que ocupó primeros puestos en los rankings de diciembre y enero<sup>45</sup>”. (*La Unión* [de Valparaíso], *Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

## LOS SICODÉLICOS SE PRESENTAN EN TODOS LOS ESCENARIOS

Los conjuntos del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* supieron aprovechar la apertura de espacios para la difusión de la música nacional que les proporcionó la industria musical criolla. De esta manera, la gran habilidad empresarial de representantes como Marín permitió, a los cuatro muchachos de Quilpué, que interpretaran su música en distintos y relevantes escenarios: desde playas, balnearios y *discotheques*, pasando por colegios<sup>46</sup>, universidades, hasta emisoras radiales, casas televisivas y festivales de la canción.

Si mencionamos plataformas como *discotheques*, cabrá señalar que fueron reductos donde los jóvenes de la V Región buscaron un círculo disímil los viernes, sábado y domingo para presenciar el *show* de las *agrupaciones rockeras*. Al referirnos a *espacios coléricos*, sin lugar a dudas, el *Anticlub 68*, el *Cap Ducal* o el *Club La Mer* fueron algunos de aquellos<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Tal *single* era *No volviste con el Sol*, pero nunca se registró.

<sup>46</sup> Si se trata de colegios o establecimientos educacionales, Saphores evoca cuando Los Sicodélicos ejecutaron su repertorio musical para la comunidad estudiantil del Liceo de Quilpué: “Recuerdo que tocamos, en el gimnasio del Liceo de Quilpué, y estaba repleto. Teníamos el ‘pecho inflado’. Lamentablemente, no tengo ninguna fotografía de aquello”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

<sup>47</sup> Tal como Tomás De Rementería, actual dueño del *Cap Ducal*, nos explica que hubo dos ambientes separados para que los jóvenes disfrutaran de su música. Por otro lado, el alcohol estuvo ausente para los menores que ingresaban a su recinto: “El ambiente era cerrado y oscuro e iban ‘muchachos púber’ de 12 a 18 años, desde las 6 hasta la 9 de la noche. A esa hora, no se vendía alcohol y los jóvenes de este estrato pagaban una entrada, en la que tenían derecho a tomarse una bebida y a disfrutar de la música en vivo. A las 9 de la noche entraba otro público mayor que le gustaba la misma música y yo te diría que era entre 21 a 25 años.

Si se piensa que sólo los moceríos asistieron, a dichas *discotheques*, en lugares como el *Cap Ducal* también hubo adulto-jóvenes que apoyaron y se identificaron con el *movimiento beat*:

“Imagínate que aquellos locales eran subterráneos convertidos en una caverna en la que tú bajabas por una escalera y en la que no veías nada. En ese lugar, los conjuntos tocaban viernes, sábado y domingo durante horas, en la noche, y los ‘lolos’ hacían filas afuera, puesto que el local era muy chico y se copaba, rápidamente. De la misma forma, ocurría con el *Cap Ducal* y los otros que, si bien no recuerdo el nombre exactamente, ocurría la misma ‘onda’. Los *disc-jockeys* colocaban música, consecuentemente, a la ‘onda’, en los intermedios entre grupo y grupo”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

El ex-cantante y guitarrista rítmico no olvida que, en el *Cap Ducal*, emergió con mucha más fuerza el *Beat Chileno* y el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*, puesto que se hicieron presentes, tanto bandas de la V Región como de Santiago:

“Nosotros estuvimos contratados en un lugar que se llamó el *Cap Ducal*. Recuerdo que, en este lugar, albergaban algunos conjuntos locales y de Santiago que se turnaban para ofrecer sus espectáculos, logrando que el movimiento fuera cundiendo, porque la gente se fue interesando y fue viviendo, en torno, a este nuevo tipo de música y de vida<sup>48</sup>”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

El mismo Morales nos asegura que hubo *coléricos* que esperaban la hora del ingreso a locales como el aludido. Sin lugar a dudas, que el *Cap Ducal* fue un reducto referente de la *música beat-psicodélica* y de todo su

---

Por lo tanto, había dos ambientes muy marcados. Si te das cuenta, la forma de tener un local para que la juventud disfrutara, no era como es, en la actualidad, puesto que los dueños les venden alcohol a los menores de edad”. (De Rementería, 21 de noviembre de 2006).

<sup>48</sup> Needham crea una atmósfera sesentera cuando hace recuerdos de una juventud de la V Región que apostó por la *moda psicodélica* al asistir a las famosas *discotheques* de la época. Del mismo modo, no olvida que gozó con el resto de sus compañeros al momento de ejecutar interpretaciones de grupos musicales de la *Invasión Británica* en reductos como el referido *Cap Ducal* y/o *La Mer*: “Lo del *Cap Ducal* salió por el cambio de representante que tuvimos. En ese entonces, quedó Tomás de Rementería y él tenía instalada una *discotheque* en uno de los pisos de dicho edificio y se llamaba *La Mer* (‘El Mar’ en francés) con una decoración muy *psicodélica*, acorde con la época. Allí ya habían tocado Los Jockers y otros grupos. Nosotros también lo hicimos, creo, un par de veces, pero no representó mayores consecuencias para el grupo. Teníamos repertorio para darnos vuelta unas dos horas por lo menos, en el que se incluía una ‘versión extra’ larga del tema *Satisfaction* de los Rolling Stones (era la moda, a ver quién la hacía más larga). También hacíamos temas nuestros, por supuesto, muchos de los Beatles, varios de los Rolling, de The Dave’s Clark Five, The Byrds, The Animals, etc”. (Needham, 1 de diciembre de 2010).

contexto, puesto que las melenas masculinas, la moda *Op-Art* y bailes como el *go-gó*, el *shake* o el *watusi* convergieron con el público asistente:

“No tan sólo este movimiento, en que estaban insertos Los Sicodélicos, era musical, sino que también cultural, por así decirlo de un modo. Tú podías ver a la juventud, en torno a esos locales, esperando la hora de la apertura, incluso por mucho tiempo para bailar y disfrutar al ritmo de los conjuntos de la época, tanto a los de Santiago como al resto que, también, tenían una acogida espectacular. Te estoy hablando entre los años ‘66 al ‘68”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 23:** *Cap Ducal* (Viña del Mar) en la actualidad.  
(Foto registrada por el autor el 5 de junio de 2010).

En el puerto de Valparaíso, recintos como el *Sindicato de Estibadores* se transformaron, en escenarios, para que conjuntos como Los Sicodélicos tocaran, junto a próceres de la *Nueva Ola* como Cecilia o Luis Murúa. Así, la historia se encargaría que dicho espacio físico fuese el lugar que determinaría el contacto entre Marín y el grupo de Quilpué:

“Nosotros fuimos descubiertos por Mario Marín, quien fuera nuestro representante dentro de Los Sicodélicos”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

El ex-vocalista y guitarrista rítmico nos añade que los *shows*, donde se presentaron intérpretes del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico*

Chileno, concluían a las 12 de la noche y, después de aquello, los muchachos se dirigían, raudamente, a sus hogares:

“Cabe señalar que, a diferencia de 40 años, después, la cosa terminaba cerca de las 12 de la noche y después, cada uno se iba para su casa”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



Figura 24: “Un club anticolérico inaugurarán en Viña”.  
(La Estrella [de Valparaíso] 6 de enero de 1968: 3)

Needham nos manifiesta que Los Sicodélicos exhibieron sus canciones, tanto en las enunciadas *discotheques* como en universidades y en lugares similares<sup>49</sup>. Asimismo, añade que, tal vez, hayan tocado para Canal 13 para realizar promociones de *Sicodelirium*:

<sup>49</sup> Morales nos enuncia sobre los recuerdos que mantiene por las amistades que rodeaban a Los Sicodélicos. A todos ellos les tenían una fantástica admiración: “Nosotros nos juntábamos, cuando podíamos, en la *matiné*. Los Sicodélicos y compañía limitada, me refiero a todos los amigos que nos rodeaban, repletábamos cerca de 40 asientos del lado izquierdo del *Cine Velarde*, o bien, las primeras 8 o 10 filas de asientos. Dentro de esos amigos estaban Los Masters, The Travellers, Patricio Hevia y otros amigos de otros conjuntos. Naturalmente que Los Sicodélicos –en términos de hoy- ‘la llevaban’. Rememoro que nos admiraban y había un clima de mucho respeto hacia nosotros”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

“En la Universidad Federico Santa María tocamos y también en el Teatro de Valparaíso. Estuvimos una buena temporada tocando en una *discotheque*, en calle San Martín [Viña del Mar] dentro de un subterráneo y en algunos programas de televisión, en Santiago“. (Needham, 19 de julio de 2006).

A pesar de que estaban interpretando, frecuentemente, en un lugar establecido, aquello no significó que los protagonistas tuvieran problemas con sus equipos para el traslado de Quilpué a Viña del Mar y sus alrededores. Como será de costumbre en la historia de Los Sicodélicos, la Familia Needham Pinochet colaboró siempre con el traslado de amplificadores:

“Los Sicodélicos trabajaron en el *Cap Ducal*. Yo les colaboraba y éramos todos de la misma edad, puesto que tenía 17. Con Los Sicodélicos entendimos que si ingresaba gente al local, entonces, a todos les entraría plata. De lo contrario, teníamos que hacer empeño para que entrara. Recuerdo que era todo muy informal porque yo era bien audaz en el tema de la administración. El *Cap Ducal* fue la referencia de Los Sicodélicos. Era su domicilio y ellos utilizaron el nombre para poder tocar en otros lados. Los muchachos tocaban viernes, sábado y domingo, pero no siempre porque, muchas veces, les salía presentaciones en universidades“. (De Rementería, 21 de noviembre de 2006).



**Figura 25:** Viana esquina Villanelo (Viña del Mar), lugar donde quedaba el *Anticlub* '68 a fines de los años '60. (Foto registrada por el autor el 5 de junio de 2010).

*La Unión* [de Valparaíso] anunció no tan sólo las presentaciones de los protagonistas en *UCV Televisión* y Canal 9, sino que también en el *Festival*

de la *Canción de Viña del Mar* y en la entrega de trofeos (*Panchitos*) de ADIVAL. Sin embargo, para ello, debían ensayar 3 horas diarias para exhibir un *show* de calidad:

“Durante el Festival de la Canción realizaron algunas presentaciones. Igualmente, como destacada actuación en la entrega de ‘Panchitos’ de ADIVAL. También se han presentado en el Canal 9 de la Universidad de Chile. De esta forma, ‘Los Sicodélicos’ se están dando a conocer dentro del ambiente artístico nacional. Para ello deben realizar constantes ensayos, que les toman más de tres horas diariamente, de manera que sus presentaciones vayan subiendo en calidad”. (*La Unión* [de Valparaíso], *Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).



**Figura 26:** “Go-Go en la Mer”.

(*La Estrella* [de Valparaíso], *Suplemento Verano*, 27 de enero de 1968: 3).

Aunque *La Estrella* [de Valparaíso] ironizó con la identidad (melenas) de Los Sicodélicos, así como en su *postura colérica*, reconoció sus competencias musicales que se evidenciaban en cualquier escenario:

“Estos cuatro muchachos quilpueíños [...] resultan un tanto indisciplinados, ya que son bastante inquietos y lucen melenas suficientemente coléricas. Esta impresión se pierde al vérselos actuar, donde cada uno se posesiona del instrumento que le corresponde, concentrándose totalmente y haciendo gala de una disciplina y coordinación musical que muchos conjuntos experimentados ya quisieran para sí”. (*La Estrella* [de Valparaíso], *Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).

Valdés, con mucha seguridad, anhelo y optimismo pronunció que su grupo llegaría a ser relevante, no tan sólo en Chile, sino que en el resto de Sudamérica:

“Pensamos que vamos a llegar a ser lo que pretendemos: un buen conjunto en Sudamérica. Estas son nuestras miras a largo plazo. En estos momentos nuestras aspiraciones son constituirse en un conjunto que ocupe los primeros lugares, no en popularidad y venta de discos, sino en calidad”. (*La Estrella [de Valparaíso], Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).



**Figura 27:** “Sicodélicos: fuera de serie<sup>50</sup>”.  
(*La Estrella [de Valparaíso], Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).

Si bien Los Vidrios Quebrados habrían despreciado la invitación al citado certamen viñamarino durante el verano de 1968<sup>51</sup>, Los Sicodélicos, contrariamente, aceptaron de manera gustosa. En el referido reportaje, se puntualizan comentarios muy positivos sobre aquel debut, en la noche de clausura, donde fueron aplaudidos por más 30 mil espectadores:

“El Festival de la Canción de Viña del Mar, fue el debut de estos pequeños artistas. Como muchos recordarán, actuaron el día de la clausura, en que había más de 30

<sup>50</sup> De izquierda a derecha, Valdés, Morales, Needham y Sazo.

<sup>51</sup> Para conocer en profundidad la situación de Los Vidrios Quebrados, leer a Planet, 2004: 114.

mil espectadores que constituían un monstruo que no perdonaba defectos a nadie". (*La Estrella [de Valparaíso], Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).

Tanto el bajista como el guitarrista solista de Los Sicodélicos entendieron que su conjunto obtuvo un buen reconocimiento en el *Festival de la Canción de Viña del Mar* y, prueba de ello, fue el registro fonográfico que capturó *Radio Minería*:

"Nosotros la llamamos la noche de los corazones –dice Frankie, el más risueño y bromista de los cuatro. Pensamos que de un momento a otro nos iba a dar un infarto de tanto y tan ligero que nos palpitaba el corazón. Teníamos un susto más que tremendo. En esos momentos, interviene Leslie George [Needham], interrumpiendo a su compañero: 'No nos convencimos hasta el día siguiente de que realmente nos habían aplaudido tanto, cuando escuchamos la grabación del Festival en Radio Minería". (*La Estrella [de Valparaíso], Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968: 3).

No obstante, Needham aseguró, por su parte, que dicha presentación del cuarteto de Quilpué ocurriría dentro del *show* previo del referido certamen y no durante la noche de clausura tal como afirmó *La Estrella [de Valparaíso]*:

"Tocamos en la Quinta Vergara, en el *show* previo, antes que parta la función, es decir, un poco antes que comience la competencia o del *show* mismo. Sin embargo, nosotros también estábamos anunciados que íbamos a estar y todo aquello. Recuerdo que tuvimos una gran aceptación con el público porque ya nos conocían del programa *Go In Go*, así que nuestro grupo estuvo en la mente fresca de la gente". (Needham, 19 de julio de 2006).

Needham y Morales nos confunden cuando no se ponen de acuerdo si se presentaron en el apertura, o bien, en el clausura del indicado reducto viñamarino. Sin embargo, lo cierto es que este último nos expresa que la aventura que experimentó su ex-agrupación en el mencionado festival, los llevó a que las *fans* casi los "descuartizaran". Sin embargo, el grupo de Carabineros, que custodió el recinto de la Quinta Vergara, permitió que no pasara tal situación a mayores problemas. Como anécdota, el ex-cantante y guitarrista rítmico se sincera cuando nos dice que habría sufrido otra pérdida más de sus relojes debido a los frecuentes e impulsivos "tironeos" de sus seguidoras:

"A pesar que teníamos guardaespaldas, personalmente, nunca pensé en ser famoso. Sin embargo, ellos mismos nos libran cuando, a veces, salíamos a la calle. No hace mucho, le conté, a una persona, que yo perdí un montón de relojes, después que nos 'tironearan las *coléricas*'. Aunque sólo se crea que esto ocurrió en fenómenos como

Los Beatles o Luis Miguel, a nosotros, nos sucedió, exactamente, lo mismo. Recuerdo que, una vez, a la entrada del *Festival de Viña del Mar*, casi nos 'descuartizaron' y tuvo que llegar el grupo móvil de Carabineros. Esas historias fueron muy simpáticas". (Morales, 1 de noviembre de 2006).

## LA RELACIÓN DE LA INDUSTRIA CULTURAL CON LOS SICODÉLICOS

La figura del *disc-jockey* se tornó relevante para la transmisión de la música del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*, puesto que, por sus manos, pasaron las decisiones finales de lo que, radialmente, se escuchó, en nuestro país. Así, por medio de las gestiones de Marín, Los Sicodélicos captaron, eficientemente, la atención de los medios comunicacionales<sup>52</sup>.



**Figura 28:** The Growlings<sup>53</sup> tocando en *Radio Porteña* (1967)<sup>54</sup>  
(Archivo personal de Johnny Saphores).

Con respecto a las emisoras radiales, Saphores nos otorga su opinión que confluye en que la promoción de los registros fonográficos de una

<sup>52</sup> Constatar páginas 103-177 de mi Tesis de Magíster en Musicología, "*El Beat Chileno, El Beat Progresivo-Psicodélico Chileno y Los Sicodélicos (1964-1968)*" para analizar dicha problemática.

<sup>53</sup> De izquierda a derecha: Needham, Morales, Sazo y Saphores.

<sup>54</sup> No olvidemos que The Growlings fue la banda antecesora de Los Sicodélicos.

*banda beat y psicodélica-progresiva criolla* estuvo, en estrecha relación, con la afinidad que debería existir con los *disc-jockeys* de la época<sup>55</sup>. Por ende, el grupo de Quilpué aprovechó sus estrechos lazos con aquellos personajes del micrófono:

“Si tenías la posibilidad de grabar un disco tenías que tener un buen contacto con un periodista que te entrevistara, así como un amigo locutor que te ayudara a difundir tu canción. Si había ‘buena onda’ entre los grupos musicales y el *disc-jockey* de una radio, da por seguro que hubiera habido más chance para que hubieran difundido, con mayor razón, tu música”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).



**Figura 29:** Los Sicodélicos en *Go In Go*.  
(*La Unión [de Valparaíso]*, *Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

La experiencia de la difusión de los eventos, en *auditórium*s, a mediados de la década del '60, se cumplió cuando estaciones como *Radio Porteña*, en Valparaíso, trabajaron en horarios de *matiné*, *vermouth* y noche, incluyendo los días domingos. Morales nos asegura que la ‘lolería’ asistió, desde las 2 o 3 de la tarde, para ver a sus ídolos musicales y que los *shows dominicales* acataban el mismo formato de ingreso que las salas de cine. Él mismo añade que, en emisoras como *Radio Porteña*, finalizaban las presentaciones cerca de las 8 de la noche:

<sup>55</sup> Leer a Gajardo Cornejo, 2009: 40-44.

“Las cosas han cambiado mucho en 40 años. Antiguamente, dentro de este contexto, los *shows* no se manejaban a las 2 de la mañana como ocurre, hoy, en día. La *matiné* tenía un espacio privilegiado dentro de la ‘lolería’ que, en la actualidad, los jóvenes no se imaginarían una presentación, desde las 2 o 3 de la tarde, hasta las 9 de la noche. Por lo tanto, era común moverse dentro de esos horarios. El *show* que realizaba la *Radio Porteña*, en Valparaíso, era con el mismo estilo de otros como *La Cabalgata Musical*, en un *auditórium* que pertenecía a la *Cámara Marítima*, que estaba detrás de un antiguo edificio *Grace* y que fue declarado monumento nacional. Detrás de aquel edificio había un *auditórium* muy típico de un cine y la *Radio Porteña* organizaba programas similares dentro de esos rangos a las 6 y media o 7 de la tarde. A las 8 y media se acababa todo, absolutamente, todo. Por lo tanto, tengo la impresión que estos *shows* obedecían a la costumbre de la gente de moverse en el mismo horario del cine y del teatro”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

El ex-cantante y guitarrista rítmico de Los Sicodélicos rememora cuando, en *Radio Valparaíso*, *Radio Porteña* o *Radio Presidente Prieto*, los locutores programaron el único *single* de Los Sicodélicos, *For your love*, durante la mañana, tarde y noche. Por lo tanto, tiene muy buenos recuerdos y agradecimientos de los comunicadores de la V Región:

“Radios de Valparaíso como *Presidente Prieto* estaba el locutor, Mario Herrera, quien dirigió el programa, *El Club de Los Beatles*, donde Los Sicodélicos éramos los ‘amos y señores’. Otras como *Radio Porteña*, *Radio Valparaíso* fueron estaciones donde nuestra música se escuchaba *matiné*, *vermouth* y *noche*, logrando que tuviéramos mucho privilegio”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Saphores nos indica que antes de conocer a Marín, The Growlings ya se habían presentado en emisoras como *Radio Porteña*. ¿Qué quiere decir esto último? ¿No era imprescindible de que un intérprete tuviera un *manager* para presentarse en *auditórium*s radiales?:

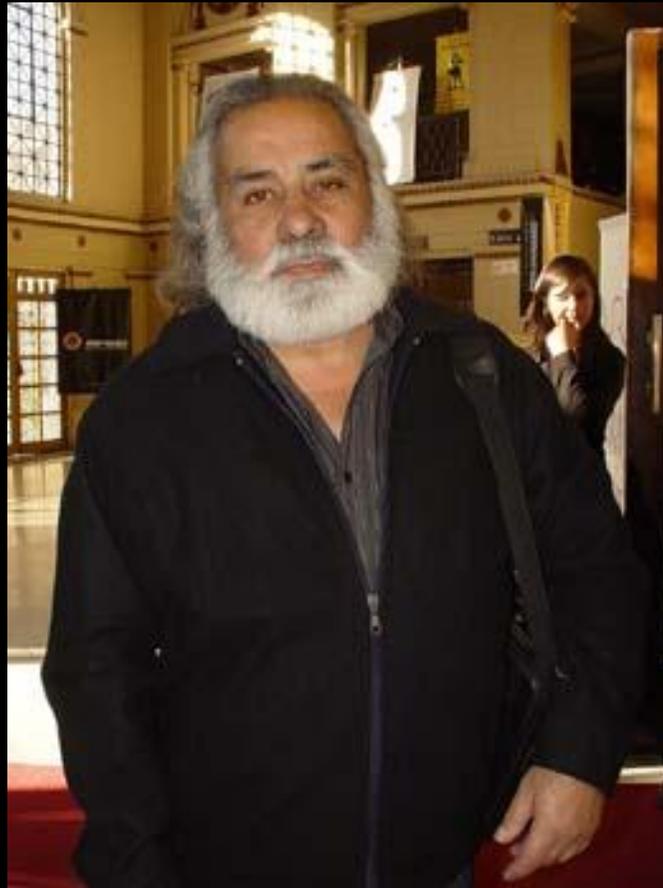
“No recuerdo que fuera necesario tener a un *manager* para que hiciéramos los contactos porque cuando nosotros tocábamos, en el *auditórium* de la *Radio Porteña*, aún, no conocíamos a Mario Marín. Por lo tanto, la fotografía que tengo [figura 29] pertenece a The Growlings”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Si bien a Los Vidrios Quebrados se les apodera el remordimiento de no haber sido circulados por *disc-jockeys* como *Cucho* Fernández<sup>56</sup>, la historia de Los Sicodélicos es distinta, pues tuvieron una “muy buena llegada” con los “pinchadiscos” de las radios capitalinas:

---

<sup>56</sup> Leer a Gajardo Cornejo, 2009: 104.

“Como *For your love* se escuchaba, en todas las radios regionales, Mario Marín nos llevó a Santiago, por asunto de promocionar ese disco. En Santiago, nosotros que pasábamos cada 4 días de la semana, arrasaba *For your love*. En esa oportunidad, fuimos a una radio que pareciera ser la Santiago y llegamos cerca de las 4 de la tarde cuando recién empezaba un programa de un concurso de llamados telefónicos donde ponían seis temas musicales”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 30:** Luciano Tarifeño

(Imagen registrada por Revista *Tell*)

([http://www.tell.cl/index.php?module=My\\_eGallery&do=showpic&pid=1352&orderby=titleA](http://www.tell.cl/index.php?module=My_eGallery&do=showpic&pid=1352&orderby=titleA))

Morales continúa señalando detalles de una historia que grafica que, pese a que estaban promoviendo su referido *single*, vale decir, la versión de un clásico del *beat inglés* como *For your love*, de igual manera, lograron ganar un concurso radial en el que también estaban incluidas bandas de la *Invasión Británica*:

“El locutor nos saludó, mientras él hacía sus transmisiones. No olvido que este tenía un concurso, donde puso a canciones exitosas como *Because* (1965) de The Dave Clark Five y otras de primera línea, junto a *For your love*. El concurso consistía en que las personas tenían que llamar, a la radio, para escoger ‘la canción de la tarde’ y

el locutor nos decía: ¡Tengo, en la parrilla, estos temas y, entre ellos, está *For your love!* Recuerdo que, además, habían tres o cuatro temas más de la época, todos extranjeros, muy buenos, pero *For your love* arrasó. Te estoy hablando que nuestra canción sobrepasó a las otras cerca de un 30%. Entonces, no olvido, que el locutor da el resultado y dice por micrófono a las auditoras: ¡Bueno, les diré a todos nuestros auditores que votaron por *Four your love* que les tengo la tremenda sorpresa a todas las admiradoras de Los Sicodélicos: Ellos están aquí! Una vez que terminó éste, ganó nuestro tema y, por supuesto, nosotros nos pusimos contentos. Fue algo memorable y una experiencia reconfortante porque aquellas canciones competidoras eran famosas, en todo el mundo, y tenían una calidad interpretativa que era notable. En definitiva, fue un mérito para un *grupo beat criollo* como nosotros ganarles. Fue una cosa, tremendamente, entretenida porque los auditores no sabían, cuando estaban votando, que nosotros habíamos llegado a la *Radio Santiago*, en el momento en que el programa estaba empezando. Además que el *disc-jockey* no les dijo, a las auditoras, que nosotros estábamos allí porque no hubiera tenido ninguna gracia. Por lo tanto, no olvido que, en Santiago, nosotros sonábamos mucho, pero mucho”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

La televisión criolla, entre 1964 y 1968, tuvo un carácter más educativo de lo que en el presente posee. Tanto las Universidades de Chile, Católica y Católica de Valparaíso manejaron sus casas televisivas y orientaron sus políticas de difusión. Estamos conscientes que muchos directores, productores, camarógrafos, asistentes, tramoyas, así como animadores sacrificaron horas y esfuerzos para empujar hacia una televisión nacional de calidad<sup>57</sup>. Dentro de este contexto, la pantalla chica fue una buena carta de presentación para el *Beat Chileno* y el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*<sup>58</sup>.

Los Sicodélicos gozaron de enormes oportunidades no tan sólo en Canal 13 y 9, sino que también en *UCV Televisión*: canal donde laboraba Luciano Tarifeño, uno de los directores más comprometidos con la música popular criolla. Entre 1965 y 1966, un grupo de entusiastas animadores y guionistas decidieron proponerle, a esta casa televisiva, un espacio misceláneo-musical que confluyera con el trabajo de los artistas juveniles nacionales:

---

<sup>57</sup> Para mayor análisis de la televisión criolla, ver “*Televisión Criolla: Sus primeros pasos (1959-1973)*” del autor, Juan Ángel Torti

<sup>58</sup> Saphores rememora cuando, en una oportunidad, interpretó con el cuarteto de Quilpué en *UCV Televisión*. De la misma forma, nos revela que, a diferencia de los *auditórium radiales*, los cabecillas de la televisión tenían muy buena disposición con los artistas criollos cuando éstos tenían *manager*: “Una vez me tocó la oportunidad de tocar, en vivo, con Los Sicodélicos en *UCV Televisión*, pero fue Alfonso Valdés quien participó en *Go In Go*. [...] No había una mala disposición de productores de televisión hacia nosotros y todo se debía a que tuvieras un buen representante. Quizás, con otros grupos, fueron muy selectivos, en cuanto a su repertorio”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

“El trabajo con Los Sicodélicos coincide con el comienzo de la programación establecida de la Televisión con respecto a todo tipo de programas como teleteatro, noticiario o programas de cocina. En aquellos años, yo estaba trabajando con un grupo de actores de teleteatro que era dirigido por Orlando Walter Muñoz y donde uno de sus protagonistas fue don Néstor Hugo Cárcamo<sup>59</sup>. Durante los años 1965-1966 y hacia delante, nosotros teníamos relación con la radio y con la música, gracias a que Orlando Walter Muñoz libreteaba programas de radio. Por lo tanto, todos los involucrados con el grupo de teleteatro decidimos presentarles al Canal 8, hoy Canal 4 *UCV Televisión*, un proyecto de programa juvenil”. (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).



**Figura 31:** Los Sicodélicos<sup>60</sup>; en el programa, *Go In Go*; de *UCV Televisión*. (Archivo personal de Waldo Morales).

Al preguntarle al enunciado director si estaban las condiciones para que ciertos conjuntos del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* tocaran, en vivo, y en estaciones como *UCV Televisión*, él nos contestó que elementos técnicos como los micrófonos no eran de los

<sup>59</sup> Ex-locutor de la *Radio Recreo* de Viña del Mar y protagonista de la película *Valparaíso, Mi amor*, que fue dirigida por Aldo Francia durante 1968.

<sup>60</sup> De izquierda a derecha: Valdés, Needham, Sazo y Morales.

mejores. De la misma manera, añade que no había tiempo para que las bandas ensayaran en los estudios de televisión. Sin embargo, grupos como Los Sicodélicos ejecutaron, en vivo, con dos o tres micrófonos, que ponían por delante de las cámaras, y sonaban bien. ¿Por qué razón? Porque tenían mucha calidad, pese a que eran unos adolescentes:

“Desde el punto de vista técnico, se hacía muy difícil en hacer que un *grupo de rock* tocara, en vivo, para la televisión, puesto que las condiciones eran muy precarias. No teníamos los mejores micrófonos del mundo, ni el espacio suficiente, ni tiempo para ensayar, a fin de ver cómo podíamos nivelar sonido. Entonces, era todo puesto por delante de las cámaras con un *pack* de dos o tres micrófonos para que saliera lo mejor posible. Fue, de esta manera, entonces, como hicimos que saliera el sonido de Los Sicodélicos para la televisión”. (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).

Mientras, en Estados Unidos, estuvo de moda la serie, *The Monkees TV Show*, aquí, en nuestro país, el cuarteto de Quilpué realizó un programa similar, aunque en blanco y negro, para *UCV Televisión*. El espacio llevó por nombre *Go In Go* y se transmitió durante el verano de 1968, específicamente, todos los martes a las 19.00 horas. La naciente Escuela de Cine de la Universidad de Chile de Valparaíso se encargó de aquella producción, cuya filmación se registró en formato de 16 mm<sup>61</sup>:

“En el fondo, era un programa de corte juvenil, en el que pusimos dos grupos antagónicos: los ‘chicos malos’, interpretados por un grupo de alumnos de la Escuela de Cine de la Universidad de Chile de Valparaíso y los ‘chicos buenos’. Cuando llega Mario Marín a *Canal 8* para ofrecer a Los Sicodélicos, decidimos, con Orlando [Walter Muñoz], darles el papel de los ‘chicos buenos’. El espacio *Go In Go*, era muy loco, pero, simultáneamente, muy divertido porque grabábamos las imágenes con cámaras de cine de 16 mm, que fueron donadas de Alemania para *UCV*”. (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).

---

<sup>61</sup> El *go-gó* fue una *variante colérica* de la *música beat*, pero, en aquella época, se ocupó dicho término para identificar y encasillar a todos los conjuntos del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* con características, totalmente, definidas y casi opuestas a los músicos de la *Nueva Ola*. La crónica de *Teleguía*, “*Invasión a go gó en Santiago*”, relata la popularidad que alcanzó dicho ritmo en nuestro país: “Ahora el go-go tiene prácticamente invadido Santiago. Las radios, la televisión, las boutiques, en especial de Providencia, las zapaterías y, en fin, todo lo que tenga que ver con gente joven gira en torno a este endiablado baile, que más que baile es una manera de ser. Porque para bailar algún tema de Los Monkees, por ejemplo, no basta mover los brazos y hacer una fatigosa clase de gimnasia, sino que es necesario usar una vestimenta apropiada. Minifalda o pantalón tipo marinero, botas y sweaters multicolores. La propaganda está basada en eso, las radioemisoras hacen microprogramas dedicados al go-go y en los dos canales de televisión de Santiago está incluido un espacio con este ritmo. El trece tiene ‘Operación go-go’, con Ricardo García, y el Nueve ameniza su ‘Gran Sábado Gran’ con doce minutos de ‘Discotec Go-Go’, animado por Paolo Salvatore”. (*Teleguía*, No 15, 4 de agosto de 1967: 19).



**Figura 32:** UCV Televisión presentando el programa *Go In Go* (*La Unión [de Valparaíso]* sin fecha).

Los capítulos convergieron con la actuación artística de Los Sicodélicos para la televisión, pero que sería interrumpida por unos actores que tomaron el rol de villanos. Las consecuencias de la aparición de esta banda del *Beat-Progresivo- Psicodélico Chileno*, en tv, les permitieron una mayor popularidad dentro de la V Región y, por tanto, nos da una idea de que su *performance* no sería un mero *relleno*, sino, más bien, un logrado protagonismo:

“Los episodios guardaban relación con la presentación artística de Los Sicodélicos, junto a las historias que siempre terminaban con la mala actitud de los ‘chicos malos’ aportillando sus presentaciones. Recuerdo, además, que aparecían personajes raros como un hombre grande y gordo que aparecía con cuchillos grandes que perseguían a Los Sicodélicos, así como otros que se disfrazaban de delantal blanco, emulando a un ‘psiquiatra loco’. Las locuras de los episodios las hacíamos dentro del estudio, donde ocupábamos cámaras de televisión, pero no, así, en el exterior, puesto que trabajábamos con las

mencionadas cámaras de cine. De tal manera, que, semana a semana, íbamos haciendo historias como la eterna persecución, al estilo *Chaplin*, y algo improvisado de la película *Help!* de Los Beatles”. (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).



**Figura 33:** Los Sicológicos<sup>62</sup>; en el programa, *Go In Go*; de *UCV Televisión*. (Archivo personal de Waldo Morales).

Needham concuerda con Tarifeño cuando señala que el *Go-In-Go* fue un programa de *UCV Televisión* que tenía la función de entretener, a los jóvenes de la V Región, por medio de extraños *sketchs* que eran ideados por los productores de la mencionada casa televisiva, así como con las canciones de *Sicodelirium* y otras más:

“No recuerdo, exactamente, los años, pero fue después de que grabamos el *long play*. Era un programa muy esperado por la juventud de la época, pues se salía de todo marco convencional. Aunque tenía su estructura bien definida, las locuras que hacíamos, facilitaban el cometido de los responsables del programa, que era

<sup>62</sup> De izquierda a derecha: Sazo, Needham, Valdés y Morales.

sorprender con cosas hechas por ‘cabros revoltosos’ y entretenidos, que, entre uno y otro *sketch*, interpretábamos nuestras canciones. Otros temas fueron grabados en el mismo canal, por ejemplo *Oh! Susana*, para escucharla de fondo, mientras aparecíamos vestidos de *cow boys*, casi siempre arrancando de algo. Lo mismo cuando nos disfrazaron de asaltantes de bancos y nos filmaron en pleno *Wall Street Porteño*, tratando de asaltar el Banco de Chile. Luciano tenía sus amigos, unos cuatro o cinco jóvenes, mayores que nosotros y que estudiaban cine en ese tiempo, a los que usaba como ayudantes, extras, o como los ‘chicos malos’ que siempre nos perseguían”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

*La Unión [de Valparaíso]* anuncia *Go In Go* como un programa televisivo, difundido por *UCV Televisión*, en la que promocionaban sus creaciones musicales dentro de un contexto de *sketchs humorísticos*:

“Actualmente se encuentran realizando un programa semanal en Canal 8, se trata de ‘Go In Go’, una serie de aventuras que le suceden a estos juveniles intérpretes, al mismo tiempo van presentando sus composiciones”. (*La Unión [de Valparaíso]*, *Así es el Verano ‘68*, 21 de febrero de 1968: 9).

Al aludido artículo de *La Unión*, las filmaciones de *Go-In-Go* unían dos elementos artísticos de Los Sicodélicos: la música y el teatro. Así, dentro de la memoria de Needham, no puede olvidar el escenario envuelto en ‘papel de diarios’, mientras su ex-conjunto cantaba, tocaba, hablaba estupideces que emulaban el sentido del humor de The Beatles e improvisaban artísticamente. En otras palabras, un programa televisivo muy *freak* para la época:

“Las filmaciones, según ameritaba el argumento, eran pasadas en ‘cámara rápida’ para que tuvieran un mejor efecto, obviamente, todo en blanco y negro. Luciano como director era muy original y aquello -junto a los cuatro del grupo que ya éramos conocidos en la zona- permitió que el programa ‘enganchara’. Recuerdo que, en una ocasión, el estudio estuvo lleno de ‘papel de diario’, por todos lados, las paredes, el cielo y el piso. Sólo se veía ‘papel de diario’ diseminado a ‘diestra y siniestra’. Empieza a sonar uno de nuestros temas y, al momento, en que se inician las voces aparecemos, desde el suelo, sacudiéndonos, violentamente. Los diarios que nos cubrían, estaban allí y seguíamos con el tema, el que terminamos cada uno de nosotros insertados, en una columna, en la que sólo se veía nuestro rostro. Era todo una locura, una novedad, impactos originales, además de ‘chacoteo’ nuestro entre ensayos y presentaciones. Nos reíamos de todo y de todos. Pancho [Sazo] desarrollaba su parte histriónica, ‘a todo dar’, haciendo imitaciones. A veces, nos enfrascábamos, en diálogos, ‘sin pies ni cabeza’ imitando a nuestros artistas preferidos como Jerry Lewis, y los ingleses Peter Sellers y Terry Thomas”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

Tarifeño nos agrega, con mayor profundidad, detalles y anécdotas, en torno a *Go In Go*. En el siguiente párrafo, el ex-director del *Festival de Cine*

*de Viña del Mar* nos hace inferencia sobre algunos capítulos que mantiene guardado en su memoria:

“Recuerdo una vez que Los Sicodélicos venían arrancando por plena calle Libertad y 14 Norte, pero iban arriba de una cama de fierro, a la que le pusimos ruedas, mientras, atrás de ellos, los venían persiguiendo los ‘chicos malos’, en un vehículo, dándoles balazos. Otras veces, Los Sicodélicos partían el programa cantando, en el estudio, pero no siempre terminaban sus canciones, puesto que los ‘chicos malos’ los perseguían y aquello obligaba a que los muchachos dejaran botados sus instrumentos para salir arrancando. Más aún, hubo otras oportunidades en que Los Sicodélicos se transformaron en personajes del *western*. Recuerdo que, en el paso del ferrocarril hacia Quilpué, había un puente muy antiguo llamado ‘el puente de las cucharas’, donde existía un pobladito de casitas muy modestas de un piso. Entonces, con Orlando [Walter Muñoz] se nos ocurrió la lucha de *western*, en la cual hacíamos una historia dentro del estudio y terminaba, finalmente, en ese exterior. Por supuesto que a Los Sicodélicos los vestimos de *cow-boys*”. (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).

Años más tarde, Sazo, le expresará a Planet sus experiencias y memorias sobre *Go In Go*:

“Era muy parecido al *Show de Los Monkees*, tocábamos y hacíamos ¡aventuras de huevones! Para un cabro de 15 era fantástico, te creías ‘estrella de cine’. No ganamos un peso. Después partías al colegio, así que estabas cagado: tenías que cortarte el pelo”. (Planet, 2004: 121).

El referido ex-bajista y vocalista de Los Sicodélicos nos enuncia que, pese a la colaboración para la referida casa televisiva de la V Región, sus amigos no obtuvieron excedentes monetarios:

“Nosotros teníamos un programa de televisión en el que salíamos todos los días en Valparaíso...tipo The Monkees. O sea, éramos ‘grito y plata’... no ganamos nada, nunca nos pagaron. Era toda nuestra vida artística”. (Sazo, 9 de noviembre de 2002).

Igualmente, Morales nos anuncia que su ex-grupo se entretuvo con dicho trabajo actoral:

“Una vez filmamos un capítulo para nuestra serie *Go In Go* y teníamos que correr. Entonces, los ‘chicos malos’ nos venían persiguiendo, bajando por una calle. De repente, apareció un perro que se nos vino encima de nosotros y nos venía pisando los talones. Lo chistoso fue que la aparición del perro no estaba escrita en el libreto. En otra oportunidad, nosotros estábamos al medio de la Avenida Libertad, en Viña, y puestos en pijama y acostados en un catre. La historia tenía que ver con que los ‘chicos malos’ tenían que correr detrás de Los Sicodélicos, pero a Pancho [Sazo] se le salió una zapatilla y, como se le quedó atrás, se fue a buscarla. Lo más chistoso es que los ‘chicos malos’ pasaron de largo y él venía

corriendo detrás (risas). Entonces, ahora el perseguido venía ahora de perseguidor. Sin embargo, había que grabar todo de nuevo, puesto que la historia no estaba escrita, así". (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Si bien Valdés fue el baterista del cuarteto de Quilpué que participó en *Go In Go*, Saphores recapitula la participación de Los Sicodélicos en el referido espacio misceláneo:

"Yo me recuerdo que ese programa era una combinación entre lo musical y algo casi teatral. En cuanto a la interpretación mía con Los Sicodélicos, en vivo, no olvido que toda la producción era bien improvisada. Así que si me lo preguntas, hoy en día, todo debería haber sido pre-grabado y con cámaras que vieran el ángulo de cada uno. No obstante, estábamos a 'años luz' de hacer algo profesional, pero no salía mal". (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Asimismo, el ex-vocalista y guitarrista rítmico no olvida que el citado programa recibió muchas cartas de *fans* y ello conllevó a que los cuatro muchachos de Quilpué captaran mayor reputación dentro y fuera de la V Región. El mismo músico narra, de forma anecdótica, cómo fueron las relaciones que sostuvieron con algunas de sus seguidoras:

"Era espectacular el hecho que te llegaran cartas o de que te llamaran, por teléfono, todos los días cuando estábamos en el *Go In Go*, logrando que las chiquillas nos dijeran ¡Te amo!, ¡Tengo tu foto pegada en la muralla! Para nosotros, era extraordinario porque éramos 'cabros chicos' entre 15 y 17 años. Una vez una niña me dijo: ¡Waldo, te amo. Tengo una foto grande tuya y la miro todas las noches, antes de dormir! Entonces, era una cuestión extraordinaria<sup>63</sup>". (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Needham nos tiene su propia apreciación de la mencionada plataforma televisiva y del beneficio que les significó actuar. Añade que, además, de ejecutar las piezas originales de *Sicodelirium*, realizaron otras grabaciones para *UCV Televisión* que guardaron relación con éxitos de otros artistas de la *Invasión Británica* y del *beat americano*:

---

<sup>63</sup> Del mismo modo, Morales no olvida que la fama ganada por esta serie también le conllevó a que compañeros del Liceo de Quilpué quisieran utilizarlos para campañas políticas estudiantiles: "Los candidatos de los presidentes de alumnos del Liceo nos pedían su apoyo para que apareciéramos, en la foto, con ellos. Yo recuerdo que había un cartel grande, en el Liceo, que decía *Waldo Morales está con Alfredo Fuenzalida* y eso te hacía ser importante y era muy entretenido. Era el mismo cartel en el que presidentes como Ricardo Lagos han dado apoyo a sus candidatos. Nosotros éramos un orgullo para la ciudad de Quilpué y recibimos varias distinciones, de parte de esta municipalidad o de la cámara de comercio, por el aporte que significaba que un grupo famoso viviera en esa zona". (Morales, 6 de octubre de 2006).

“El *Go In Go* fue una respuesta al *Show de Los Monkees*. Justamente, esa fue nuestra tendencia porque nos hicieron disfrazar de vaqueros, o bien, nos ponían, en ‘cámara rápida’, para asaltar un banco. En realidad, todo era ‘chacota’. Por otro lado, recuerdo que la música que ocupaban, en aquel programa, era la misma del disco, *Sicodelirium*, y, en tres o cuatro ocasiones, grabamos, en el canal mismo, algunas cositas como *Oh! Susana* y otro tema que, aún, no recuerdo de aquel entonces. Pero aquellos registros lo hicimos para el programa específico, y no para un álbum. Por otro lado, no hace mucho, le pregunté a Luciano Tarifeño, quien, en ese entonces, era el director del programa sobre aquellas películas. Sin embargo, me señaló que no tenía ninguna copia. Peor, aún, él cree que aquellas ediciones se extraviaron porque, por lo menos, él no se quedó con ninguna. El programa fue todo filmado en blanco y negro”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Aunque el ex-guitarrista solista y compositor ignora el actual paradero de las aludidas cintas, no obstante, piensa que, alguna información válida, podría saberla Néstor Hugo Cárcamo:

“Quizás, habría que preguntarle a otro sobreviviente que está en Holanda: el locutor que animaba aquel programa, Néstor Hugo Cárcamo. ¿Quién sabe si se ha quedado con algunas copias? Aunque yo tampoco he hecho mis búsquedas”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Pese a lo anterior, desgraciadamente, los rollos de cinta de *Go In Go* fueron destruidos con el paso del tiempo. ¿La razón? Se habían editado, de manera artesanal, en una pequeña compañía televisiva como la enunciada, ocasionando que se careciera de la suficiente tecnología como para conservarlas:

“En el formato cine, yo creo que, prácticamente, no queda nada de nada, puesto que para el ‘tiempo del golpe [militar]’ todos aquellos archivos del canal estaban muy deficientes por la forma de cómo revelábamos, nosotros. Las películas no se fijaron, de buena manera, con los tiempos adecuados, ocasionando que los negativos se destruyeran al paso de 5 o 6 años. Más aún, lamentablemente, de lo que se pudo haber conservado se destruyó para el tiempo del ‘golpe’ [militar], puesto que los archivos se quemaron y se botaron”. (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).

En definitiva, la época del “golpe militar” provocó que todo el referido material televisivo que había antes de 1973, en *UCV Televisión*, se destruyera por causa de la ideología del gobierno de turno. Así, Tarifeño expresa que, desgraciadamente, el único registro de *Go In Go* sólo sea la “memoria visual” de los televidentes de la V Región de la época:

“Todo el material de *Go In Go* desapareció y, escasamente, deberé, en mi casa, conservar unas dos o tres fotografías del programa en el que, una de ellas,

aparecen los actores de los 'chicos malos' y Los Sicodélicos, junto a todos los que promovimos el programa. Más aún, lo que lamento es que no conservo ninguna fotografía de Los Sicodélicos tocando en *Go In Go*. Finalmente, todo recuerdo del programa quedó en nuestra memoria". (Tarifeño, 2 de noviembre de 2006).

## LOS SICODÉLICOS Y SU RELACIÓN CON LA CONTRACULTURA

La contracultura se hizo patente en conjuntos como Los Sicodélicos, aunque de manera implícita y, sin lugar a dudas, las melenas masculinas se transformaron en una problemática social que aumentaba, mayormente, la brecha generacional entre jóvenes y adultos.

Con respecto al cuarteto de Quilpué, *La Estrella [de Valparaíso]* propagó la noticia, "El Jueves se oficiará una misa a go-gó", en la que en uno de sus párrafos trató la prohibición del uso de las cabelleras masculinas en los establecimientos educacionales. No obstante, en la situación de los protagonistas, se informó del permiso ganado de Morales, Needham y Saphores frente a todos los varones del Liceo de Quilpué. ¿El motivo? Habían participado en el *Festival de la Canción de Viña del Mar*, grabado discos de música juvenil y realizado presentaciones en otras ciudades, así como estaban trabajando en televisión.

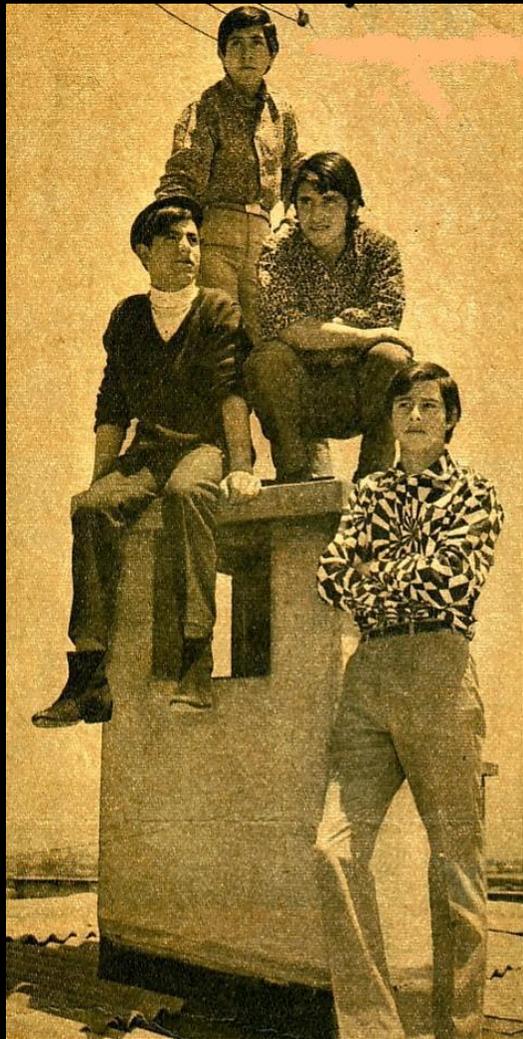
Por lo tanto, se habían transformado en el orgullo de su querido Liceo que veía, en ellos, sólo a muchachos talentosos y comprometidos con el arte. El pronunciado medio escrito concluyó que, en circunstancias de superación de logros, las autoridades académicas permitieron que jóvenes como Los Sicodélicos usaran el cabello largo<sup>64</sup>. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

Morales recuerda que con Needham obtuvieron el permiso del Liceo de Quilpué para llevar melenas frondosas, puesto que eran considerados como un buen ejemplo artístico para su establecimiento educacional:

"A Leslie y a mí, que éramos dos de Los Sicodélicos que en el Liceo estudiábamos, se nos permitía tener una autorización de la rectoría para usar el 'pelo largo'. Entonces, era chistoso, puesto que éramos los únicos 'melenudos' y podíamos llegar, impecablemente, con uniforme y zapatos muy bien lustrados. Y todo eso, gracias a que éramos muy bien respetados porque éramos un orgullo para el Liceo". (Morales, 6 de octubre de 2006).

---

<sup>64</sup> Sabemos que la misma suerte no corrió para Sazo, ya que las autoridades de Los Sagrados Corazones de Viña del Mar lo regañaban muchísimas veces por el uso de su melena.



**Figura 34:** “*Los No Hippies*”  
(*Ecran*, 2 de enero de 1968: 4-5).

Así como el ex-vocalista y guitarrista rítmico manifiesta sus memorias sobre el cabello largo de Los Sicodélicos, en dicho colegio, Saphores añade su propia experiencia que reflejó la envidia del resto de sus compañeros de aquel establecimiento educacional. De igual modo, el citado conjunto musical tenía que lidiar todos los días para defender sus melenas:

“Yo me acuerdo que el tema del pelo, en el Liceo de Quilpué, dio posibilidad, a Los Sicodélicos, de usarlo un poquito más largo que el resto de los alumnos. Sin embargo, este tipo de privilegios provocaba cierta envidia de los otros compañeros. Por tanto, era una lucha diaria de todos los días cuando te estaban

'hinchando' porque el pelo debía estar más arriba de las orejas. Así que costó que se impusiera, en Chile". (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

En 1968, Los Sicodélicos atestiguaron para *Ecran*, en la crónica, "*Los No-Hippies*", que el motivo de sus melenas largas guardaba relación con la moda y su utilización no tenía sometimiento con ciertas protestas ideológicas-políticas que estaban agitando al país:

"Los Sicodélicos se visten de acuerdo a la moda juvenil, pero insisten en que sólo desean llamar la atención con la buena calidad de sus temas. Usan el pelo largo porque les gusta y no porque deseen protestar contra algo". (*Écran*, No. 1923, 2 de enero de 1968: 4).

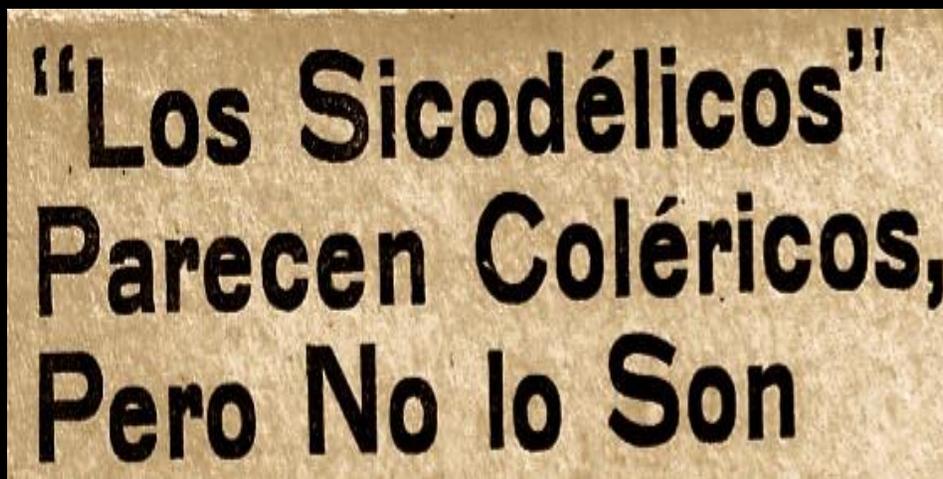
Asimismo, frente a conflictos sociales como el *colerismo*, el cuarteto de Quilpué sostuvo que apoyaba a todos los jóvenes responsables. Sin embargo, en cuanto a movimientos contraculturales como el *hipismo*, Morales reprobaba la ingesta de alucinógenos en puntos geográficos como Sudamérica donde no se había experimentado ninguna guerra mundial. Por otro lado, Los Sicodélicos les desearon suerte a todos los conjuntos del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* y manifestaron que ellos mismos no imitaban a nadie, pese a sus evidentes influencias anglosajonas:

"Aunque sus maneras de vestir son 'sicodélicas' y usan pelo largo, los muchachos son partidarios de que la juventud debe ser empeñosa, trabajadora y alegre. Sostienen que para ello es necesario ser responsables ante todo. Preguntamos a Frankie por qué llevan unos anteojos pequeños en sus actuaciones: 'Eran de mi abuela, y como ahora se usan y me agradan, los uso'. Al preguntarles si tratan de imitar a algún conjunto inglés, responden atropelladamente: 'No queremos imitar a nadie. Estamos felices con nuestra personalidad. Respecto a los hippies, Waldo señala: 'Yo los entiendo. Su forma de vivir es comprensible. Creo que es explicable en el caso de ellos el empleo de alucinógenos, pero en Sudamérica, donde no hemos conocido la guerra, es reprochable'. En cuanto a los otros conjuntos que han nacido y continúan creándose, estiman que todos se merecen elogios y la buena suerte que les ha acompañado". (*La Unión* [de Valparaíso], *Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

A pesar que todos los músicos que pasaron por el conjunto no habían tenido prácticas con drogas, Morales nos relata una anecdótica experiencia que tuvieron, a raíz de una insistencia ridícula, por parte de Sazo. ¿Cuál fue? Los tres cantantes debían fumarse la *cáscara* de *plátano disecada* con el objetivo de recibir alucinaciones:

"Nosotros éramos muy jóvenes, pero sabíamos de la existencia del *LSD*, de la marihuana, así como de otros alucinógenos, también. Yo te voy a contar que una

vez Francisco Sazo, que era quien 'llevaba la batuta' en esas historias, salió una vez con que la cáscara de plátano disecada y fumada como tabaco produciría alucinaciones. Entonces, un día, nos propusimos ir a un lugar apartado a fabricarlas como cigarrillos para, luego, fumar. Después que pasaron cerca de unos 5 minutos, Frankie empieza a decir: ¡Oh, sí veo alucinaciones! Y con el Lelo le dijimos: ¡Sale, pa' allá!, ¿qué vas a ver cuestiones?, ¡Esta cuestión no sirve pa' na', es más amarga que la miércale y tiene un sabor horrible! Así que fue la gran experiencia alucinógena que tuvieron Los Sicodélicos, pero aparte de esto, más, nada". (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 35:** "Los Sicodélicos parecen coléricos, pero no lo son"  
(*La Unión [de Valparaíso]*, *Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

Aunque parezca paradójico que Needham no confluya con que las letras de las piezas musicales de Los Sicodélicos fueran parte de la contracultura de los años '60, lo cierto es que canciones como *Soy una Bestia* (1967) resultan ser una *oda* a la brecha generacional:

"Nos preocupaba la situación, en el mundo, porque en esa época estaba la guerra de Vietnam, el *movimiento hippie*, aunque nosotros no éramos *hippies*. Eso sí, concordábamos con muchos puntos de vista, pero nunca nos drogábamos, ni nunca nos fuimos de la casa. Estuvimos, claro, en contra de muchas cosas del sistema, pero, a la vez, nunca fuimos parte de la contracultura, así, que nuestras canciones reflejarían aquellas letras". (Needham, 19 de julio de 2006).

*La Unión [de Valparaíso]* manifestó que la referida agrupación si bien parecía *colérica*, no lo era:

"Hasta aquí nuestra entrevista con 'Los Sicodélicos', unos muchachos que parecen 'coléricos', pero que creen en una generación de jóvenes responsables". (*La Unión [de Valparaíso]*, *Así es el Verano '68*, 21 de febrero de 1968: 9).

## LA RENUNCIA DE MARIO MARÍN Y EL CAMINO A LA DISOLUCIÓN

La historia de la agrupación de Quilpué llegaría a un lamentable conflicto, después de que éstos atravesaran un agotado sistema de trabajo, impuesto por Marín. Como toda *banda de rock*, no sería la primera vez ni la última en que ocurren desacuerdos entre los artistas y su representante. Así, ante una segunda insistencia sobre la renuncia del *ex-manager*, Morales rememora la citada postura de Los Sicodélicos cuando se cortaron sus frondosas melenas: símbolo del pleno descontento hacia la dictadura de Marín:

“En una oportunidad, nos cortamos el pelo para protestar contra la dictadura de Mario Marín”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Don Charles Needham nos añade que, en una oportunidad, el ex-representante se había puesto furioso, en su casa, a raíz de una situación provocada por los protagonistas. Por ello, se vio en la obligación de enmudecerlo, puesto que no veía tan tamaña gravedad al referido asunto que ya había narrado Morales:

“Yo recuerdo una pelea que hubo, en el ensayo de Los Sicodélicos, y yo intervine y dije en voz alta: ¡Qué hay de ese sonido de gallinas que está ‘cacareando’! Se quedó callado, el Mario y se fue. No olvido que cuando el Mario se ponía ‘frenético’, él mismo gritaba y gritaba. Bueno, creo que, después de 40 años, las personas cambian y pienso que debió haber cambiado”. (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

Marín evoca que los motivos que lo condujeron a renunciar a Los Sicodélicos fueron los frecuentes acercamientos del periodista, Orlando Walter Muñoz, hacia los cuatro muchachos de Quilpué. Dicha amistad sólo ocasionaba realizar actividades a escondidas: algo que Marín interpretó como una muy dura traición:

“El término de la historia de Los Sicodélicos fue el intento de ‘pololeo’ que quería sostener Orlando Walter Muñoz con el grupo. De esta manera, al encontrarse con una persona, extremadamente, celosa como yo; que no toleraba la deslealtad, ni sigo coincidiendo con las ‘dobles pistas’ o la traición; me separé de Los Sicodélicos cuando éstos comenzaron a tentarse con los ofrecimientos de Orlando Walter Muñoz. Es un mal recuerdo que yo guardo, puesto que, en el instante en que mejor nos iba, aparece Orlando que, también, trabajaba en *Radio Presidente Prieto*. Piensa tú que, tentar a muchachos de 16 o 17 años con palabras, era muy fácil. Por lo tanto, me pareció que no correspondía que yo siguiera trabajando con un grupo que estaba escuchando los ofrecimientos que les planteaba Orlando Walter Muñoz.

Con el tiempo, recuerdo que los fui dejando a un lado. En definitiva, Orlando se transformó en el camino que llevó a la disolución del grupo y lo anterior explican las razones que hicieron separarme de Los Sicodélicos”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Desgraciadamente, toda la gestión, o bien, la mano administrativa que tuvo el *ex-manager* por sobre el conjunto de Quilpué se fue desvaneciendo. Tal parecía, entonces, que los meteóricos avances que los cuatro adolescentes músicos fueron alcanzando, en su carrera profesional, no fueron comprendidos y menos analizados con profundidad. Sin embargo, ya era tarde, pues la decisión de Marín estaba sellada, luego que los muchachos se fueran compenetrando mucho más con los atractivos planes que les tenía preparado Muñoz. Quizás el ex-representante tuvo muchas ganas de reivindicar y recuperar lo suyo, pero prefirió otorgar un digno silencio:

“Estaba dejando algo doloroso, puesto que nos iba muy bien. Cuando uno mismo deja algo porque le va mal es casi un consuelo porque se piensa: ¡Qué bueno, que me saqué un problema de encima!, pero cuando es contrario, como lo que me sucedió con Los Mac’s<sup>65</sup> y con Los Sicodélicos, uno mismo se cuestiona y se pregunta a sí mismo: ‘¡Pero dejarlo!, ¿por qué?, si me está yendo bien! Sin embargo, cuando se mira, desde lejos, se piensa, ¿quizás era para algo mejor? No sé. Por eso, todavía, no lo tengo claro”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

El ex-guitarrista rítmico y vocalista nos manifiesta que; en la posterior presentación que su banda realizó, en la Universidad Federico Santa María por motivo de la *Misa para Gente Joven*; Marín se les acercó para saludarlos. De esta manera, se entablaría la post-relación de Los Sicodélicos y su *ex-manager*:

“Tú me llevaste a un punto que no recordaba hasta ahora, sin embargo, haciendo memoria, no olvido que; en la segunda oportunidad cuando nosotros presentamos la *misa*, que fue en el *auditórium* de la Universidad Federico Santa María; llegó Mario, al escenario, a saludarnos y le pregunto ¿qué te trae por aquí?, y él me responde: ¿qué crees tú? Parece que Mario estaba trabajando para un medio de comunicación porque lo vi en una ‘onda’ muy periodística. Lo lamento mucho, pero fíjate que con Mario sigo manteniendo una relación de amistad de mucho tiempo y él quiere mucho a mis hijos”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Por otro lado, después del programa *Go In Go* y de la renuncia de Marín, Valdés abandonó el grupo de Quilpué y Juan Carlos Saphores, quien ocupó el seudónimo de Johnny Saphore, lo reemplazó como

---

<sup>65</sup> Mario Marín, en la primera época de Los Mac’s, fue su *manager*.

baterista. Needham nos revela que la sucesión de este último para ocupar la vacante que dejó Valdés, se debió a una decisión personal: inclinación por los estudios y por la ejecución de otro tipo de música más *rockera*:

“Valdés decidió dejarnos porque le dio la prioridad a los estudios. Era mayor que nosotros y siempre estuvo aspirando a irse y a tocar otras cosas, pero nosotros estuvimos encasillados en la *música beat*. Sin embargo, él quería más, donde la percusión tuviera más recursos y más lucimiento<sup>66</sup>”. (Needham, 19 de julio de 2006).



**Figura 36:** “Juan Carlos Saphores: No me fue difícil acoplarme a Los Sicodélicos” (Rincón Musical, Puente Alto Al Día 14 de noviembre de 2007: 17)



**Figura 37:** “Cuando la vocación religiosa es más fuerte que la pasión por la música:”El caso de Leslie George Needham (Rincón Musical, Puente Alto Al Día, 16 de junio de 2007: 26).

Si bien Saphores participó, anteriormente, en algunas oportunidades, en The Growlings, la salida de Valdés fue una clara señal que el anterior debería haber pertenecido al conjunto de Quilpué. El flamante baterista nos comenta que, en plena adolescencia, su padre le compró su referido instrumento porque era el sueño de poder ingresar a la agrupación, donde sus compañeros del Liceo de Quilpué, Needham y Morales ejecutaban el repertorio que más le apasionaba: la *música beat*.

<sup>66</sup> Pese a la buena memoria del ex-compositor y guitarrista solista de Los Sicodélicos, Morales enuncia: “Alfonso Valdés, después, se lució tocando la batería en Katunga. Sin embargo, si me preguntas por qué se fue Alfonso, yo te responderé que tampoco sé. [...] Yo tengo la impresión de que los bateristas no iban acorde con lo que se requería para Los Sicodélicos”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

“A los 15 años de edad, mi papá me compró una batería porque, desde muy chico, armaba el cuento con ‘tarros y ollas’. La batería que él me compró, pese a que no era muy buena, la adquirió a través de un ‘gringo’ que la ofreció por el diario. En realidad, aquella batería era completa dentro de lo que podía tener. Con el Waldo y el Leslie nos conocimos, en el Liceo de Quilpué, y resultó la idea de tocar con ellos y, obviamente, con el tiempo le fui poniendo más cosas”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Por último, pese a los problemas internos que se fueron suscitando, Saphores no olvida que la gran popularidad adquirida por el cuarteto de Quilpué no dejaba indiferente al resto de los compañeros de dicho establecimiento educacional. En consecuencia, todo el mundo estaba asombrado con los sucesivos logros de Los Sicodélicos:

“En el colegio, había una suerte de admiración, pero también había miradas hacia nosotros entre que te ‘pescan’ y no. Siempre se decía: ¡Mira, estos ‘gallos’ son de la banda!<sup>67</sup>”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

## LA DEFINITIVA DISOLUCIÓN DE LOS SICODÉLICOS

Las diferencias personales de Needham, con respecto a la carrera profesional de la música, terminaron con todo lo que se construyó. Él mismo rememora que su contacto con *La Biblia* terminó por convencerlo de abandonar la música, a fin de comprometerse con la religión Testigo de Jehová:

“Empecé a leer La Biblia y le encontré sentido. A pesar que los metodistas, también la leen, ellos mismos tienen sus propias convicciones en base a ciertas doctrinas. Sin embargo, cuando uno mismo lee bien o investiga, encuentra muchas doctrinas que no tienen bases bíblicas. Entonces, por ahí, comencé a encontrarles razón a los Testigos de Jehová cuando era joven. Yo creo que si no hubiese elegido mi religión, creo, de seguro que estaría tocando en el grupo Congreso”. (Needham, 19 de julio de 2006).

El ex-vocalista y guitarrista rítmico nos revela que las lágrimas invadieron, al interior del conjunto, cuando el ex-compositor y guitarrista solista se resistió a compatibilizar la música con la vocación religiosa. Todos sabían que, sin la permanencia de este último, así como de su familia, el grupo de Quilpué se acabaría y no habría quién pudiese

---

<sup>67</sup> Morales se sincera al decirnos que Saphores es el amigo que más recuerda de Los Sicodélicos: “Lo que si sé es que, después de Alfonso llegó, Juan Carlos que se ha convertido, en mi gran amigo, desde los 15 años de edad”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

reemplazar a Needham porque, además, él mismo componía el repertorio del grupo, conjuntamente, con Sazo:

“Cuando faltaba una semana para grabar *No volviste con el sol*, que fue más o menos cerca del 15 de diciembre de 1968, nos llama Leslie para decirnos que se había convertido, en una nueva religión, que le impedía mantenerse, en sus relaciones o sus lazos, con actividades musicales. Por mi parte, fue una situación sorprendente porque el grupo tenía una serie de proyecciones para los próximos meses con contratos suculentos para el casino de Viña del Mar y una gira por Argentina, Bolivia y Perú para el siguiente verano. A la vuelta de esa supuesta gira, creo que, cada uno, iba a tener su Fiat 600: un auto que, para la época, era lo máximo para chiquillos de 18 años. Sin embargo, no podíamos creer que Leslie nos dejara, puesto que estábamos alcanzando una cúspide o un sitio dentro de un ambiente artístico nacional que nos empezaba a reconocer. Pero a Leslie no lo podíamos reemplazar porque era el ‘gran cerebro del grupo’ y su padre, más aún, nos brindaba un apoyo extraordinario al dejarnos ensayar, en su casa. Así que se acabaron Los Sicodélicos y, en algún momento, nos pusimos a llorar”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

La sensación concluyente del cuarteto de Quilpué fue que entre todos se acoplaban muy bien y seguían una pauta ordenada y disciplinada que los llevaría a conseguir grandes logros con o sin Marín. Finalmente, los sueños y las esperanzas de lo que pudieron haber conseguido, en el futuro, sólo son especulaciones que se basan cuando una agrupación musical tiene a una gran dupla compositora como lo fue Needham/Sazo:

“En Frankie y, en Leslie, había una genialidad innata y pienso que yo era el más ‘picante’ de Los Sicodélicos, de los tres, por lo menos. No obstante, yo hacía muy buen aporte con mi voz. Siempre creí que Frankie tenía una cierta genialidad porque, a los 15 años, haciendo canciones y el Leslie tocando el piano eran fantásticos. Por tanto, lamento mucho que, hoy en día, no estemos tocando y grabando juntos, incluso, hasta por *hobbie* porque pudo haber sido entretenido y muy provechoso para la música chilena. A lo mejor pudimos haber hecho un aporte mucho más estupendo. [...] Nosotros éramos muy amigos por sobre todas las cosas. Si, quizás, Leslie no hubiera cambiado de religión y Los Sicodélicos hubieran seguido su trayectoria, en adelante, con Mario o sin Mario, lo más probable que hubiéramos tenido un problema con Frankie, por razones de personalidad y de liderazgo, pero con Leslie creo que no. A veces, Leslie tomaba las decisiones y medía las normas para que el resto aceptara y yo prefería el ‘bien común’ por sobre los asuntos personales o particulares. Entre todos nosotros primaba la amistad”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

En la historia final del cuarteto de Quilpué, pese a las desavenencias con Marín, Morales reconoce el trabajo formativo del ex-representante de Los Sicodélicos, puesto que sus virtudes, de orden y disciplina, le ayudaron, en su vida laboral y humana, a realizar, simplemente, las cosas de manera profesional:

“Cuando Mario Marín logró el control de Los Sicodélicos, tomaba algunas determinaciones que, supuestamente, eran las más convenientes para el progreso y el trabajo de lo que él pretendía para nosotros. Nosotros, obviamente, estábamos de acuerdo. Nosotros ensayábamos, todos los días, desde las 3 de la tarde hasta las 10 de la noche, y el representante nos decía cuándo estábamos cansados. Yo recuerdo que la mamá de Leslie [Needham] le decía a Mario: ¡Ya es hora que los niños ‘tomen once’, pero él le respondía ¡No, señora, yo le voy a indicar cuándo ellos van a ‘tomar once’! Creo que la actitud de Mario no era ser ‘negrero’ ni nada por el estilo, sino que era, sin duda, ser profesional y muy consecuente de hasta dónde se quería alcanzar y querer ser. En definitiva, Mario nos impuso un sistema de trabajo que, hasta el día de hoy, agradezco”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

La historia por cada uno de sus integrantes finalizó cuando el talento de Morales se cohesionó a un grupo de la zona de Quilpué, que no hacía mucho estaba a cuestras con un proyecto de *música beat instrumental*, Los Masters: banda antecesora de Congreso. Sazo será invitado, por esta banda, después de su vuelta de Estados Unidos, a acoplarse, vocalmente, con Morales. ¿El objetivo? Unir a los dos ex-vocalistas de Los Sicodélicos, puesto que los hermanos González reconocían, en ambos, sus dotes vocales. Sin embargo, el ex-guitarrista rítmico abandonará, poco tiempo después, el proyecto, por sentirse incómodo con la propuesta. De esta manera, Sazo se convertirá, luego, en la voz de Congreso:

“Cuando se formó el conjunto Congreso, yo partí cantando porque Frankie se ganó una beca de estudios en Estados Unidos. Sin embargo, cuando volvió Frankie, también, lo invitaron a cantar para hacer conmigo una ‘dupla dinamita’. Entonces, como te dije, Congreso vio, en los dos, a esta dupla que podía ‘pegar duro’. No obstante, por razones muy personales, me retiré del conjunto, puesto que me sentí un poco incómodo con su música. Por lo tanto, Frankie se acopló muy bien, en Congreso, y pasó a ser la ‘voz estrella’, hasta el día de hoy. A lo mejor, Congreso vio, en ambos lo que, también, percibió Mario Marín”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Actualmente, Needham lleva más de 40 años abrazando la fe de Testigos de Jehová y trabajó por mucho tiempo para un prestigioso banco en Viña del Mar. A pesar que Morales tiene una imprenta, se ocupa como Director de Coros en una Iglesia Adventista de Quilpué. En el presente, pese a que, en creatividad, él mismo quedaba muy por debajo de Needham y de Sazo, el ex-vocalista y guitarrista rítmico sigue componiendo, así como tiene en mente publicar un libro de poemas. Saphores es ingeniero agrónomo y vive en la VI Región. Lo último que supimos de Valdés es que, luego de haber integrado, a principios de los años '70, la banda argentina Katunga, él mismo se radicaría en España. En el sur de Chile, *Choche* Fernández trabajaría en una empresa ganadera,

mientras que a Alvial le perdimos la pista. Marín, en cambio, es propietario de dos imprentas para matrimonios, ubicadas en Providencia, así como en Viña del Mar. ¿Qué fue de Orlando Walter Muñoz? Lamentablemente, no otorga entrevistas y está retirado de los medios de comunicación. ¿Sazo? Actual vocalista de Congreso.



**Figura 38:** “Waldo Morales: ‘Nuestro disco se estuvo vendiendo por casi 30 años en la Feria del Disco’ (Rincón Musical, Puente Alto Al Día, 8 de noviembre de 2006: 17)

Sobre las canciones que tuvieron en el repertorio de Los Sicodélicos, Needham nos infiere que compusieron bastante con Sazo y que, aún, no pierde las esperanzas de grabarlas:

“Con el Pancho [Sazo] hicimos muchas más canciones que no pudieron ser grabadas, pero que quedaron en el recuerdo. Yo las toco, en mi casa, de repente. Se las enseñé a una de mis hijas que toca guitarra, pero ahí quedaron. No obstante, no pierdo las esperanzas de que, algún día, pueda grabarlas. Incluso, el otro día nos encontramos y señaló que deberíamos registrarlas en un estudio de grabación”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

## Capítulo II

### *Misa para Gente Joven*

“Y los cuatro oraron de rodillas antes de comenzar el Oratorio”. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

#### ***Misa para Gente Joven, la primera misa rock-beat latinoamericana***

*Ercilla* redactó la crónica, “*Misa a go-go en polémica*”, con el objetivo de comentar los pormenores de una obra conceptual litúrgica, en formato de *música beat*, que fue musicalizada y ejecutada por el cuarteto de Quilpué, así como escrita por, el periodista, Orlando Walter Muñoz. Si bien la *Misa Chilena* (1965)<sup>68</sup> y *Misa a la Chilena* (1965)<sup>69</sup>, fueron dos producciones musicales folklóricas que agradaron a la Iglesia Católica, Muñoz se formuló la interrogante del por qué no podría proponer una *misa* que tuviera *arreglos rockeros* a dicha institución religiosa. De esta manera, llevó a cabo su proyecto que denominó *La Misa para Gente Joven*:

“Orlando Walter Muñoz, compositor porteño, se preguntó: ‘Por qué si la Iglesia acepta la misa criolla, con refalosas, no admite una música juvenil actual, con ye-ye, balada, rock and roll’. Y puso manos a la obra, contando con la entusiasta colaboración del conjunto ‘colérico’ Los Sicodélicos, integrado por dos católicos y dos evangélicos, todos de Quilpué. Muñoz confidencia que eligió a Los Sicodélicos porque ‘son muchachos de profunda religiosidad’. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

El domingo 1 de septiembre de 1968, el periodista Harold Mesías P. escribió, en exclusiva, el artículo, “*Misa en Go-Gó*”, para la sección “*Hablemos del Espectáculo*” del diario regional *La Unión* [de Valparaíso]. En dicha columna, anunció, para el jueves 5 del aludido mes, la referida obra. A pesar que el lugar designado habría sido la catedral de Valparaíso, finalmente, se escogió la capilla del seminario San Rafael (de la misma ciudad), puesto que no se presentó, con antelación, el permiso para exhibir la *performance* en el mencionado templo<sup>70</sup>:

---

<sup>68</sup> Compuesta por Raúl de Ramón.

<sup>69</sup> Creada por Vicente Bianchi.

<sup>70</sup> Para mayor información sobre *misas chilenas*, leer la Tesis de Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, “*Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: una escucha entre Paul Ricoeur y la Misa Chilena*” (2008) de Cristián Guerra Rojas.

“El próximo jueves, en la Capilla del Seminario San Rafael, será estrenada por el conjunto ‘Los Sicodélicos’, una misa en ritmo Go-Gó. Originalmente se había pensado que esta ‘misa’, que será presentada en la forma de un oratorio, diera su primer paso oficial en la Catedral de Valparaíso, pero no se pidió la autorización necesaria y se obvió la presentación en ese lugar, a fin de que no se la relacione con el movimiento pro reforma que había nacido hace algunos días en la provincia. Y ello porque la misa se llama ‘Misa para Gente Joven’<sup>71</sup>. (Mesías, *La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).



**Figura 39:** “Misa a GoGo hicieron Los Sicodélicos”  
(*La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: I).

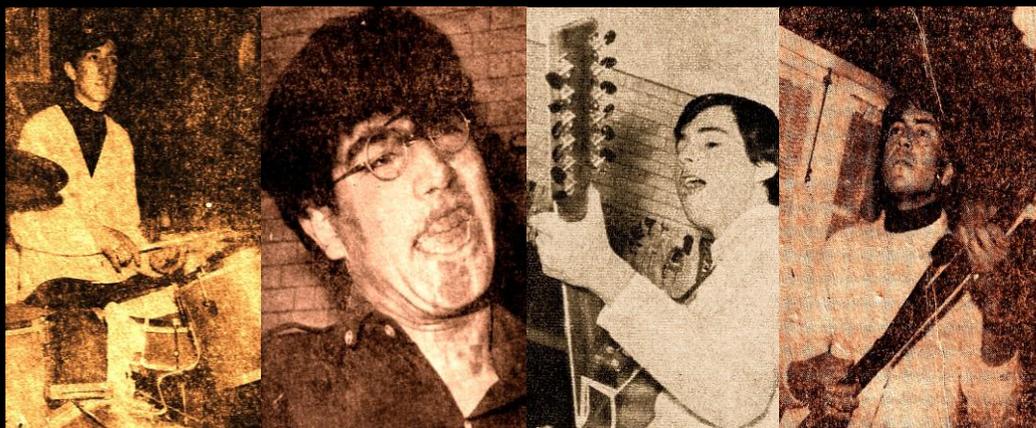
Dos de los integrantes de Los Sicodélicos, expresaron que sólo representaban el movimiento que los unía a la única iglesia de Cristo:

“No somos ni Iglesia Joven, ni iglesia Vieja –dijeron dos de los integrantes del conjunto que son católicos- pertenecemos a la única Iglesia de Cristo’. Así, enfáticamente, se desligaron de cualquier vinculación”. (*La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

*El Mercurio de Valparaíso* publicó la crónica, “La Música ‘A go-go’ para la Misa”, con el objetivo de informar sobre la *performance* de Muñoz y Los Sicodélicos:

<sup>71</sup> *Ercilla* describe un afiche que hace alusión al pronunciado trabajo de Muñoz y de Los Sicodélicos, así como de un posible comentario de ciertos peatones que se detuvieron para otorgar sus opiniones frente al estreno de dicha obra: “A PEDIDO: Misa para la Gente Joven’. El cartel exhibido por un teatro en Valparaíso causa variados y confusos comentarios en los transeúntes. ‘¿Por qué ahora las misas no se ofician en los templos?’, pregunta una dama. ‘Debe ser una misa en comedia, razona otra señora’. Un obrero parece más entendido: ‘No es una misa como la dicen los curitas los domingos. Esta la cantan unos cabros con guitarras eléctricas. Es bien a go-go”. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

“Con el objeto de dar a conocer la primera interpretación de la ‘Misa a Go-Go’ creada por el libretista Orlando Walter Muñoz, el conjunto musical Los Sicodélicos ofreció ayer una conferencia de prensa en los salones del Seminario San Rafael, en cuya capilla tendrá lugar el domingo próximo la anunciada creación musical juvenil”. (*El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1968: 3).



**Figura 40:** “Misa en Go-Gó<sup>72</sup>”

(*La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

Mesías enunció que la *misa beat* pertenecía, en su autoría, a Muñoz, mientras que los creadores caían en el nombre del grupo de Quilpué. Luego, nombró, por orden de inicio, a todas las piezas que conformaban la *Misa para Gente Joven*:

“La ‘Misa-Beat’ es una composición original de Los Sicodélicos sobre textos de una Misa Católica<sup>73</sup>, que escribió el múltiple Orlando Walter Muñoz. Consta de Introito, Kyrie, Gloria, Evangelio, Sanctus, Agnus Dei, Padre Nuestro, Ave María, Aleluya (dos) y Magnificat del Papa Juablo (curioso diptongo de Juan XXIII y Pablo VI)”. (Mesías, *La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

Según el indicado artículo, Los Sicodélicos compondrían y ensayarían, en sólo 15 días y desde las 15 hasta las 24 horas, la música de dicha *misa*:

“Estos temas fueron entregados por Orlando Walter Muñoz a Los Sicodélicos hace 15 días, los que en un titánico trabajo compusieron sobre ellos música y canto a go-

<sup>72</sup> De izquierda a derecha: Saphores, Sazo, Needham y Morales.

<sup>73</sup> Tal como lo declaramos al comienzo de esta publicación, Doña Any, madre de Leslie, nos manifestó que Don Charles, ayudó, a los muchachos, a musicalizar, en el piano de la casa, las canciones de la aludida *misa*. Lo último no es más que un “secreto guardado” por más de 40 años.

gó". (Mesías, *La Unión [de Valparaíso], Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

No obstante, el anónimo periodista de *La Estrella [de Valparaíso]* tuvo otra información que apuntaría a que sólo fueron dos meses de duros ensayos:

"Dos meses tomó la preparación. Al dar la mano a los muchachos uno se encuentra con que las tienen ásperas y duras [porque] es el producto de los agotadores ensayos que han tenido para sacar el máximo partido a su interpretación". (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

El reportero de *La Unión [de Valparaíso]* pronunció acerca de su visita a la casa de la familia Needham Pinochet para asistir a uno de los ensayos del cuarteto de Quilpué. ¿Su impresión? Aludió que eran notables las sesiones de éstos, así como añadió que dicha musicalización, en conjunto con las letras de Muñoz, había logrado una asociación que reunía el formato tradicional de la *misa* con la *música beat* que identificó a aquella generación de jóvenes:

"El resultado que escuchamos en la casa donde estrenaron Los Sicodélicos, en Quilpué, es realmente notable. Hoy, junto a una música que hace vibrar a la juventud, un texto religioso que hace reflexionar y conmover. Esta 'simbiosis' entre lo tradicional de la Misa y la música moderna con que se identifica la juventud, lo lograron –aparte de Orlando Walter Muñoz– cuatro jóvenes que integran el conjunto Los Sicodélicos, con incursiones ya conocidas en el disco. [...]. La preparación de la 'Misa' fue una tarea ardua. Demandó al grupo en ocasiones, trabajo continuado de las 15 a las 24 horas. Pero al fin se completó el trabajo<sup>74</sup>". (Mesías, *La Unión [de Valparaíso], Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

El ex-compositor y guitarrista solista rememora el rol de Los Sicodélicos, en la *Misa para Gente Joven*, y de las sesiones, en su casa, de esta obra conceptual. Los arreglos musicales, timbrísticos y rítmicos, por parte de los protagonistas, serían aprobados por el flamante periodista:

"Nosotros le pusimos la música a las letras de la *misa*. A pesar que Orlando nos decía: ¡Aquí podrían darle un poco más de fuerza porque la frase dice tal cosa! Nosotros le contestábamos: ¡Ah, sí, ¿te gusta, así?! Sin embargo, el rol de los

---

<sup>74</sup> Morales nos expresa que la preparación musical de la *Misa para la Gente Joven* fueron semanas y semanas de mucho ensayo y trabajo: "Cuando hicimos la *misa*, recuerdo que fueron semanas, semanas y semanas de ensayo todos los días de 6 o 7 horas diarias". (Morales, 1 de noviembre de 2006).

arreglos y de la composición fue, netamente, de nosotros<sup>75</sup> “. (Needham, 19 de julio de 2006).



**Figura 41:** Orlando Walter Muñoz (izquierda) enseñando el texto de la *Misa para Gente Joven* (*La Unión [de Valparaíso], Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

El ex-vocalista y guitarrista rítmico evoca que el afamado periodista le impuso, a su banda, un tipo de música y de ritmo que fuera convergente al contenido espiritual que tenía el libreto de la *Misa para Gente Joven*. Asimismo, declara que dicha *performance* tenía un contexto eventual a la época, así como poseía un carisma, propiamente, dirigido hacia la divinidad:

“La pauta la hicimos, en base, a los libretos de Orlando Walter Muñoz, que nos hizo imponer un tipo de música y de ritmo que fuera acorde con el sentimiento profundo que tenían los textos. Las piezas de la *Misa para Gente Joven* guardaban relación con la realidad contemporánea y, al mismo tiempo, no se apartaban de los textos litúrgicos, propiamente, tal como el *Kirie Eleison*, el *Sanctus* o el *Padre Nuestro*<sup>76</sup>”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

---

<sup>75</sup> Needham detalla el rol creativo de Morales dentro de Los Sicodélicos que se materializó en los ensayos de dicho conjunto musical: “Waldo participó, activamente, en los arreglos de voces y como solista, pero no recuerdo si había algo de su exclusiva autoría. Lo más probable es que sí aportó algo, ya que con Pancho, en algunas ocasiones, teníamos la ‘obra gruesa’ y, en los ensayos salían, los temas acabados, con ayuda de todos” (Needham, 1 de diciembre de 2006).

<sup>76</sup> El ex-vocalista y guitarrista rítmico nos manifestó que su grupo se sometió a la musicalización de Needham y Sazo, que bien supieron interpretar las ideas de todo el conjunto, aunque también reconoce que él mismo entregó varios aportes a los arreglos musicales: “Nuestra música o línea melódica estaba marcada por los textos. Frankie y Leslie se habían dedicado a ese rol y pensaron muy bien lo que Los Sicodélicos queríamos decir. Aunque los creadores de la música de la *Misa para Gente Joven* fueron Needham y Sazo, yo hice mis aportes en una que otra pieza”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Saphores guarda muy buenas memorias hacia Muñoz y lo califica como un hombre muy intelectual y vanguardista para aquella época:

“Después de la salida de Mario [Marín], Orlando, que es un periodista, nos consiguió los contactos. Tengo muy buenos recuerdos de él porque era un tipo muy creativo e interesante, pese a que no era muy comunicativo. En estos momentos, me gustaría saber de él”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Mesías señaló que le resultaba anecdótico que sólo dos integrantes de los cuatro muchachos de Quilpué fueran católicos, pues Needham era metodista y, el otro, Morales, ya reflexionaba en convertirse, en adventista, tal como su progenitor:

“Lo curioso es que no todos ellos son católicos. George Needham es metodista. Los otros tres son católicos, pero Waldo Morales está pensando ya seriamente en convertirse en Adventista como su padre”. (Mesías, *La Unión [de Valparaíso], Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

Por otro lado, Los Sicodélicos sostuvieron que, mientras ciertas *misas* se hallaban en otros formatos como lo fueron dos *folklóricas chilenas* y otra *africana*<sup>77</sup>, ellos mismos determinarían exponer la suya, pero de carácter popular. Por ende, tal proyecto musical sólo se llevaría a cabo, luego que el descrito periodista los empujara a componer la música de una propia *misa* que él mismo había redactado:

“De todos modos -explican- aquí hemos compuesto una música con inspiración y sentido religioso. El folklore chileno tiene su misa; también sabemos que el folklore africano tiene otra. Nosotros pensamos, ¿por qué la juventud no puede también tener su propia misa? No lo hicimos hasta que Orlando Walter Muñoz se nos juntó y nos inspiró finalmente, proporcionándonos las letras. En base a ellas, y luego de conocerlas y vibrar con ellas, compusimos la música”. (*La Unión [de Valparaíso], Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

El martes 3 de septiembre de 1968, *La Estrella [de Valparaíso]*, notificó la referida *performance* de Los Sicodélicos. El medio escrito hizo reseña que el contenido del escrito de Muñoz guardaba relación con conflictos sociales contingentes como la *Guerra de Vietnam*, así como con otros temas históricos como la *Bomba H*:

“Estos son los Sicodélicos, cuatro muchachos de Quilpué que han ensayado incansablemente por dos meses para interpretar la Misa para la Gente Joven, integrada por ritmos a go-gó. Se trata de un tema revolucionario en la liturgia que

---

<sup>77</sup> En referencia a la *Misa Luba* (1958) de Guido Haazen.

habla referencias a la bomba H y a la guerra de Vietnam. La misa será estrenada oficialmente el jueves próximo a las 19 horas en la capilla del Colegio San Rafael". (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1).



**Figura 42:** "Misa 'a go-go"<sup>78</sup>  
(*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1).

La misma columna presentó al prestigioso intelectual como el autor de la referida obra musical, así como el productor del programa juvenil, *Go In Go*, de *Canal UCV*, estación donde conoció a los protagonistas. *La Estrella [de Valparaíso]* agregó que, en este lugar, fue donde surgió una estrecha comunicación entre Muñoz y los cuatro muchachos de Quilpué. El anterior habría emitido que eligió a Los Sicodélicos para ser los intérpretes y compositores de su texto porque, junto a Los Mac's, eran los candidatos más adecuados para el citado proyecto:

"Orlando Walter Muñoz es un hombre vastamente conocido de la radio y de la televisión porteña [...] Conoció a Los Sicodélicos cuando UCV Televisión le pidió hacer el programa *Go In Go*. Los buscaron porque él exigió tener el mejor conjunto en la plaza. Los había escuchado en su versión grabada y sin conocerlos los llamó. Trabajaron en el Canal 8 y surgió la amistad. [...] 'Son ellos, los únicos, junto a Los Mac's en Santiago que pueden interpretar esta misa. No se trata sólo de tener calidad, sino de sentir e interpretar lo que es el mensaje. Por eso hice mi proyecto con ellos". (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

<sup>78</sup> Los Sicodélicos de izquierda a derecha: Sazo, Saphores, Needham y Morales.

Por otro lado, el reportero de *La Unión [de Valparaíso]* anunció la nueva formación del cuarteto de Quilpué cuando nombró a Johnny Saphore: sin lugar a dudas, una real sorpresa para aquellos seguidores que desconocían a dicho baterista<sup>79</sup>:

“Johnny es el baterista del conjunto. Los otros son guitarras y vocalistas. En el caso de la ‘Misa’, Morales es solista en la mitad de los temas; Frankie destaca en el Kyrie, especialmente; Frankie y George son los compositores oficiales, aunque todos aportan algo para el final; George canta en todos los temas”. (Mesías, *La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

El martes 3 de septiembre de 1968, *La Unión [de Valparaíso]* comunicó; por medio del artículo, “*Misa a Go-Go: Imperativo de la Época*”; la conferencia de prensa que otorgó, el día anterior, el flamante periodista, Los Sicodélicos y el Pro-rector del Seminario San Rafael, el presbítero, Julio Duque:

“La Misa para Gente Joven, que interpretan Los Sicodélicos, busca crear una nueva mística que una a la juventud con Dios. Con estas palabras el Pbro. Julio Duque, Pro-rector del Seminario San Rafael inició la conferencia de prensa destinada a poner en antecedentes el origen y la finalidad de la Misa Para Gente Joven, compuesta en música moderna por Orlando Walter Muñoz e interpretada por el conjunto ‘Los Sicodélicos’, de la que ‘La Unión’ informara en forma exclusiva, el domingo”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1).

La aludida reunión, que atrajo a distintos medios comunicacionales, tuvo por finalidad dar a conocer los objetivos puntuales del trabajo litúrgico-musical:

“La entrevista con los periodistas se llevó a efecto en el Seminario San Rafael, centro educacional donde se interpretará por primera vez una misa con música a Go-Go, el próximo jueves, a las 19 horas. Se encontraban presentes, además del

---

<sup>79</sup> El corresponsal de *La Tercera de la Hora*, Luis Azócar, mal informó la formación de los cuatro muchachos de Quilpué cuando los definió como un trío formado por Sazo, Morales y Saphore: “Los cánticos estarán a cargo de Los Psicodélicos, formado por Frankie Sazo, de 16 años, Juan Saphore, de 17 y Waldo Morales, de 18”. (*La Tercera de la Hora*: 5 de septiembre 1968: 2). Es curiosa la mala cobertura periodística de este corresponsal debido a que se ignoró que Needham completaba el cuarteto. Además, el nombre de Los Sicodélicos fue confundido por el de ‘Los Psicodélicos’. Lo único acertado de este párrafo sería, por lo tanto, la incorporación del músico, Juan Carlos Saphores, quien, supuestamente, se habría cambiado por el apodo artístico de Johnny Saphore. En consecuencia, se concluye que, como novedad, este instrumentista sería el reemplazante de Alfonso Valdés: anterior baterista que grabó *Sicodelirium*. De estas líneas, se desprende que la rotación de los bateristas que pasaron por el cuarteto de Quilpué habría sido un ‘dolor de cabeza’ para un *grupo de rock* que sólo llevaba un poco más de dos años de vida.

Pbro. Julio Duque, Orlando Walter Muñoz, libretista, cineasta y crítico teatral, quien compuso la música<sup>80</sup> y letra de la obra; y los jóvenes Johnnie Saphore, Waldo Morales y George Needham, alumnos del Liceo de Quilpué; y Frankie Sazo, alumno de los SS.CC. de Viña del Mar, integrantes todos del conjunto de música electrónica 'Los Sicodélicos'. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1).

En dicha entrevista, Muñoz fundamentó que una música como el *go-gó* (*Beat y Beat Progresivo-Psicodélico*) sería legítimo para musicalizar un texto religioso como la *Misa para Gente Joven*, pues aquellas corrientes sincrónicas, incluyendo al *twist*, encontraban sus raíces en el *jazz*. En consecuencia, sus declaraciones las expuso manifestando que si este último estilo era religioso, también lo serían todas aquellas músicas derivadas de esta corriente popular. Igualmente, puntualizó que su obra musical era inédita y, por ello, lograba ser la primera, en su género, en el orbe:

“Walter Muñoz comenzó explicando el significado de su misa. La música y el texto, dijo es religioso. Muchos se preguntarán cómo vamos a interpretar en un recinto religioso música a Go-Go. Estas personas olvidan o desconocen que el Go-Go, el *twist* y otras músicas modernas tienen su raíz en el *jazz*. Y si el *jazz* es religioso también pueden serlo sus derivados. Luego el cineasta y autor de la *Misa para la Gente Joven*, aclaró que la *Misa* es original en su música y letra, siendo la primera en su género que se expone en el mundo”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1).

En el siguiente párrafo, Los Sicodélicos expresaron que la música moderna le adjudicaba un matiz distinto a una obra como la *Misa para Gente Joven*, puesto que era circunstancial a su época contemporánea. Así, los cuatro muchachos de Quilpué relacionaron su trabajo conceptual con el mensaje que Paulo VI había notificado, en relación a los cambios económicos, religiosos y sociales que el hombre moderno debía experimentar. Por cierto, los protagonistas revelaron que estaban conscientes de las mencionadas mutaciones que exigía el extinto sumo sacerdote, al mundo entero, y, por ello, sostuvieron que lo fundamental era cómo realizarlos:

“¿Por qué se compuso esta misa con música moderna? ¿Qué representa para su autor e intérpretes? Los jóvenes estudiantes integrantes del conjunto Los Sicodélicos contestan estas interrogantes manifestando que para ellos esta misa era un imperativo de la época. Pablo VI, argumentan, hizo un llamado a los hombres de buena voluntad propiciando los cambios en lo económico, religioso y social. Estamos conscientes que los cambios que pidió el Sumo Pontífice son necesarios.

---

<sup>80</sup> Error garrafal del mencionado medio escrito.

Lo esencial es cómo efectuarlos”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 8).

El Pro-rector del Seminario San Rafael pronunció que por medio del estudio de la música y letra de la *Misa para Gente Joven*, se analizaría su posibilidad para que fuera interpretada en el culto católico:

“Interrogado, luego el Padre Duque respecto a la aceptación o rechazo que esta misa revolucionaria tendrá de parte de la jerarquía eclesiástica, señaló que ella sólo era un ensayo. Los jóvenes, acotó, buscan de esta manera una expresión de su religiosidad. Una vez conocida su letra y música, la Iglesia, a través de su departamento respectivo, verá si ella puede ser o no interpretada en los templos y recintos religiosos. Por ello es que ahora no es necesario solicitar autorización a la jerarquía, pues la Misa para Gente Joven puede ser considerada un ensayo o un oratorio. De todas maneras, aclaró que lo que interesa en estos casos es que la música sigue a la juventud”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 8).

Las buenas intenciones de Duque confluyeron en que, quizás, el Obispo de Valparaíso podría aceptar una posible autorización dentro de alguna parroquia católica:

“Al preguntársele si el Obispo podría autorizar la creación aludida, expresó que el prelado podría oírla y señaló que sería posible autorizarla experimentalmente para expresarse en alguna parroquia determinada de la Diócesis<sup>81</sup>”. (*El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1968: 3).

Muñoz, en tanto, emitió que el objetivo de su referida obra consistía en cautivar, a las juventudes, que estaban comprometidas dentro de la iglesia, así como reconocía su deseo de ensamblar, a las iglesias cristianas, en torno a su obra conceptual:

“Orlando Walter Muñoz nos agregó que los jóvenes persiguen con la clase de composiciones de contener su música. Nos señaló. No compusimos la misa para atraer la juventud que se encuentra dentro de la iglesia, aunque no negamos que deseamos a través de la música [tener] unidas a las iglesias cristianas”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 8).

La indicada crónica de *La Unión [de Valparaíso]*, infirió que la *Epístola*, versos del popular periodista que no alcanzó ser musicalizada por Los Sicodélicos, fue una pieza que no logró terminarse. El contenido de este

---

<sup>81</sup> No obstante, en nada quedó, puesto que los jóvenes protagonistas se disolvieron como agrupación.

escrito trataba, ni más ni menos, de una recapitulación de la *Encíclica Populorum Progressio*<sup>82</sup>:

“La misa que será estrenada el jueves, a la 19 horas en la Capilla San Rafael, no está completa. Le falta sólo la encíclica que Walter Muñoz ya compuso en letra, y que de sus propias palabras es el extracto de la Encíclica Populorum Progressio“. (*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 8).



**Figura 43:** “Misa a Go-Go: Imperativo de la Época<sup>83</sup>”.  
(*La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1).

El grupo de Quilpué, además, de definir que esta *performance* sería un desafío para ellos, expusieron que no presentaba convergencia alguna con la eventual y contingente renovación de otros sectores juveniles:

“La original forma de participar en una misa constituye un desafío a las formas tradicionales de la iglesia y sus miembros. Sin embargo, no hay que confundir nuestra expresión juvenil con los movimientos de renovación, tan de moda en las últimas semanas<sup>84</sup>“. (*La Tercera de la Hora*, 5 de septiembre de 1968: 2).

---

<sup>82</sup> Los protagonistas expresaron que, una pieza como la *Epístola*, no fue musicalizada, puesto que era un texto muy extenso. No obstante, afirmaron que, lo más probable, sea que en el futuro lo hagan: “Hay temas que no hicimos, como la *Epístola*, que es muy larga, pero que posiblemente afrontemos después“. (*La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos del Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

<sup>83</sup> De izquierda a derecha: Needham; Sazo; Prebistero, Julio Duque; Muñoz, Morales y Saphores.

<sup>84</sup>El anterior párrafo nos lleva a formularnos que ¿quizás se habrían referido al momento contingente que estaba ocurriendo con los jóvenes universitarios y su disconformidad política sobre la educación chilena durante el gobierno del presidente Eduardo Frei-Montalva?

Según el total de las piezas musicales de la *Misa para Gente Joven*, ésta constaría de dos partes. La primera la constituiría un repertorio a lo humano, mientras que la última sería para lo divino. El reportaje de *La Estrella [de Valparaíso]* refería sobre la posible validez de dicha obra popular-religiosa. En ella, puntualiza a un discurso moderno, vanguardista y respetuoso, dirigido a la deidad, así como a los adolescentes sin voz:

“Quieren que su misa llegue a ser una expresión corriente de alabanza al Señor. Querrían poder estrenarla como parte de un oficio en la propia Catedral de Valparaíso y con el Arzobispo-Obispo en el altar mayor porque consideran que es bueno abrir la iglesia a estas expresiones. Todos, sin excepción se muestran partidarios de la revolución chilena. Creen que en cuanto a la Iglesia, los jóvenes hasta ahora no tenían expresión propia. La misa habla de la bomba atómica y de la guerra de Vietnam. Es toda con ritmo a go-gó y se trata de la primera de su tipo en el mundo, ya que ha variado fundamentalmente la letra de los salmos, aunque ciñéndose a la letra central”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

**REVOLUCIONARIO OFICIO EN EL SEMINARIO**

## El jueves se oficiará una misa “a go-gó”

Tres muchachos católicos y un metodista interpretan una misa revolucionaria. Es la Misa para la Gente Joven que se estrenará mañana jueves, a las 13 horas, en la Capilla del Colegio Seminario San Pedro. Los cuatro son de Quilpué y han interpretado fielmente el espíritu del autor. Orlando Walter Muñoz, en esta nueva expresión litúrgica.

Quieren que su misa llegue a ser una expresión corriente de alabanza al Señor. Querrían poder estrenarla como parte de un oficio en la propia Catedral de Valparaíso y con el Arzobispo-Obispo en el altar mayor, porque consideran que es bueno abrir la iglesia a estas expresiones.

Todos, sin excepción, se muestran partidarios de la revolución chilena, creen que en cuanto a la Iglesia, los jóvenes hasta ahora, no tenían expresión propia. La misa habla de la bomba atómica y de la guerra de Vietnam,

en la prohibición de las máquinas. George, John y Walter son alumnos del Liceo de Quilpué. A ellos, a manera de excepción puede verseles en los recreos usando sus largas melucas. Es una franquicia que los estudiantes no se cansan de agradecer. El liceo está orgulloso de que entre sus alumnos estén tres de Los Sicoelicos, que han llevado premios al colegio. Ya grabaron discos y han resultado vencedores en varias certámenes juveniles. Pero a sus melucas confiesan que “no se mandan la parte” en el colegio, porque lo toman como un requisito de su actividad artística, nada más. En lo demás son muchachos tranquilos, solo uno —George— pulea, el resto vive entre el colegio, la casa y sus ensayos.

**EL AUTOR**  
Orlando Walter Muñoz es un hombre bastante conocido de la radio y la tele-

visión chilena. Dirige una revolución basada en el amor, la paz y la justicia social. Considera que hasta ahora en la Iglesia no había una manifestación para los jóvenes. El autor en su misa ha buscado llegar a esta conclusión como para “muover” a los fieles que la escuchan.

Son realistas para decir que, sin embargo, no se abanderará con ninguno de los grupos que están promoviendo hoy el cambio de la Iglesia. “No se avanzan demasiado las catedrales —dicen— ni pidiendo que el Papa se viaje a Bogotá. Está bien que haya viajado, pero que denuncie la injusticia en la misma tierra donde se practica”.

Orlando Walter Muñoz se define también como un “socialista cristiano” que busca el socialismo que parte del Evangelio y que se proyecta actualmente en las películas.



**LOS SICOELICOS: Dedos gastados de tanto ensayar.**

Figura 44: “El jueves se oficializará una misa ‘a go-go’”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

De igual modo, el ex-vocalista y guitarrista rítmico emitió que a Los Sicoelicos no les importaría recibir los posibles ataques de los sectores más conservadores de la Iglesia Católica. No olvidemos que, en este contexto, este sector tradicional tuvo una férrea postura que radicó

mantenerse en contra de las melenas masculinas, el sonido estrepitoso, así como la *performance beat*:

“Sabemos que hicimos algo que puede prestarse a toda interpretación y ataques. Esto de que jóvenes, aparentemente coléricos, de largas melenas, interpreten una misa joven, puede aparecer herejía. No nos importa. Sabemos lo que hacemos. Lo hacemos con fe, la sentimos en esta forma y queremos entregarlo así como un mensaje honesto al Señor a nuestra misa para la gente joven. Es tan serio como un solemne Te Deum”. (Morales, *La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

Desde un contexto en que la pronunciada *misa* reunía un concepto de igualdad humana ante el resto de la sociedad y ante los ojos de Dios, Duque afirmó que sentía admiración por los *hippies*, así como por los negros:

“Durante la reunión con los periodistas y algunos locutores radiales estuvo presente, además el Pro-rector, Pbro. Julio Duque. El creador de la [letra], luciendo un llamativo jersey color salmón encendido y calcetines del mismo color, expresó que la misa estaba destinada a tener vivencia sólo mientras se mantuvieran las situaciones que se aluden en la letra de los diversos cánticos. Estas situaciones son aquellas donde es preciso pedir a Dios su intercesión para que no subsistan. Se declaró profundamente católico y admirador de los hippies, a quienes señaló -al igual que los negros- como las únicas personas que salvarán al mundo”. (*El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1968: 3).

Luis Azócar, ex-reportero de *La Tercera de la Hora*, recogió algunas impresiones porteñas, previo al estreno del referido trabajo musical, en sectores, tanto eclesiásticos como laicos:

“Diversas reacciones entre el clero y los feligreses de la Diócesis han provocado la resolución de los alumnos del Seminario San Rafael de que cantarán una misa a gogó. [...]. El Vicario René Pienovi, capellán del Santiago Wanderers y director de una audición de música juvenil, sería uno de los entrevistados quien manifestó que: ‘No hay nada de malo en la forma como el hombre quiere cantar a Dios, aunque podrían merecer reparos algunos estilos que chocan con la categoría milenaria del cántico religioso, pero yo creo que lo fundamental es el propósito de convertir a la misa en un medio concreto de comunicación con el Señor’. (*La Tercera de la Hora*, 5 de septiembre de 1968: 2).

Por otro lado, autoridades juveniles de la V Región como la federación de estudiantes de Valparaíso enunciaron que:

“Cantar los salmos con ritmo es una forma de expresión juvenil, sana pero que habría que cuidar en el futuro para no caer en excesos”. (*La Tercera de la Hora*, 5 de septiembre de 1968: 2).

De su citada creación, Muñoz relató para *La Estrella [de Valparaíso]* que la *Misa Luba* fue aquella obra que lo inspiró para realizar un referente criollo, pero con un sonido juvenil:

“Concibió su Misa para la Gente Joven cuando en casa de una amiga pusieron en la sobremesa un disco que no olvidó jamás: La Misa Luba, una versión africana para el Santo Sacrificio. ‘Allí quise hacer yo también una versión en la manera que yo siento y vivo la misa, [dijo Muñoz]”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

Pese que el anterior medio escrito acertó cuando relacionó la vinculación de Muñoz con la *Misa Luba*, erraría cuando le atribuyó la composición musical de la *Misa para Gente Joven*. ¿Un traspie premeditado?<sup>85</sup>:

“La letra y música de los principales pasajes del oficio pertenecen al libretista radial, Orlando Walter Muñoz, quien señala haberse inspirado en la Misa Luba, versión africana del oficio litúrgico tradicional”. (*La Tercera de la Hora*, 5 de septiembre de 1968: 2).

*La Estrella [de Valparaíso]* anunció, en tanto, que el popular periodista y Los Sicodélicos, buscaron la revolución criolla por medio de valores como la paz o el amor y sostuvieron que, hasta el momento, la Iglesia Católica no había manifestado un discurso único que fuera dirigido hacia la juventud<sup>86</sup>:

---

<sup>85</sup> Mismo error que se repite en *La Unión [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 1.

<sup>86</sup> Los Sicodélicos relacionaron hechos contingentes de la Iglesia Católica de su época con la *Misa para Gente Joven*. ¿El caso? El Papa Paulo VI viajó a Colombia a solucionar conflictos como la injusticia social: “No se avanza tomándose las catedrales –dicen– ni pidiendo que el Papa no viaje a Bogotá. Está bien que haya viajado porque denunció la injusticia en la misma tierra donde se practica”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7). El reportaje, “*Colombia: la Iglesia de los contrastes*”, de la revista *7 Días*, puso, en evidencia, las palabras del Monseñor, Germán Guzmán Campos, que envió una epístola al Papa Paulo VI para no adherirse a la explotación y vejación que sufría el pueblo colombiano: “Las multitudes seguirán hambrientas de justicias y de bienes sociales para sobrevivir... Vendrá a tierras donde la violencia [vertió] la sangre de millones de hombres por culpa de dirigentes hipócritas y egoístas de los cuales nuestro hermano Paulo va a recibir demostraciones de adhesión y lealtad a una creencia religiosa explotada por ellos con abominable cinismo”. (*7 Días*, no. 3202, 16 de agosto de 1968: 2).

“Tanto el autor como los intérpretes se definen como hombres que buscan la revolución chilena. Buscan una revolución basada en el amor, la paz y la justicia social. Coinciden hasta ahora en que la Iglesia no había hecho una manifestación para los espíritus jóvenes. El autor en su misa ha buscado llegar a esta conclusión como para ‘marcar’ a los fieles que la escuchen. Son enfáticos para decir que, sin embargo, no se abanderizan con ninguno de los grupos que están promoviendo, hoy, el cambio de la Iglesia”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

# Hoy Estrenan Misa a Go-Go

**Figura 45:** “Hoy estrenan Misa a Go-Go”.  
(*La Unión [de Valparaíso]*, 5 de septiembre de 1968: 3).

En el día del estreno de la *Misa para Gente Joven*, Muñoz manifestó, a los asistentes, la apreciación personal de su trabajo artístico. El siguiente párrafo, señala parte del discurso, previo a la promoción de *Los Sicodélicos*, en cuyo resumen relata que dicha obra estaba dedicada a la juventud y que, por lo tanto, tenía el derecho de ejecutarla sólo como lo sentían los *coléricos*:

“Hemos hecho una misa que contiene amargura y alegría –dijo- amargura porque se ha quitado el velo de Cristo para mostrar las heridas del mundo, pero es alegre porque parte con un introito de la misa, con un afán de acercarse a Dios. Si la misa fue siempre de la juventud, ¿por qué no podemos sentirla e interpretarla con algo que sea de la juventud? [...] ‘Mi deseo –dijo- es que esta misa que se presenta por primera vez en el mundo, se introduzca a los templos y se escuche en un oficio religioso”. (*La Unión, [de Valparaíso]* 6 de septiembre de 1968: 1).

Duque pronunció que *Los Sicodélicos* propusieron, en su referida obra musical, el registro de alabanzas, rogativas y adoraciones hacia la divinidad por medio de una música juvenil:

“Al ser consultado en relación con su confesado catolicismo, sobre la frase de Jesucristo: ‘Lo que haga tu mano derecha que no lo sepa la izquierda, manifestó

que deseaba comunicar la alegría que sentían, lo cual se lleva a efecto en las diversas canciones. Interrogado el Pro-rector y director espiritual, Padre Julio Duque sobre si apoyaba la 'Misa a Go-go', señaló que había oído trozos aislados y que aún no podía adelantar una opinión sobre la música enunciada. Declaró, sin embargo conocer las intenciones y los deseos de los jóvenes. 'Buscan -dijo- una forma de llegar a Dios: buscan tender un puente con una plegaria entonada en el ritmo que le es propio". (*El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1968: 3).

Conforme a lo, anteriormente, descrito, los propósitos de la *Misa para Gente Joven* nos dejan en una ostensible interrogante. ¿Tanto el flamante periodista como el conjunto de Quilpué podrían haberse aproximado a la religión mediante la *Misa para Gente Joven* por motivos de capturar la máxima atención mediática? No olvidemos que estos creadores tenían antecedentes de que, hasta aquel momento, ningún músico, en Chile, habría llevado, a cabo, una *performance rockera y conceptual* de tal naturaleza. En otras palabras, ¿no será que, quizás, Los Sicodélicos utilizaron, a la propia Iglesia Católica, para acaparar más fama, o bien, Muñoz los manipuló para adquirir mayor reconocimiento?

Si bien recordamos, en septiembre de 1967, Los Jockers sobrepasaron el *récord de Guinness*, gracias a su increíble ejecución musical que resistió más de 53 horas y media, en un escenario, sin detenerse. ¿Las consecuencias? Beneficio para su carrera, puesto que confirieron, a nuestro país, un récord chileno para el mundo. Por lo tanto, ¿por qué no suponer que el conjunto de Quilpué buscó la creación de algo inédito y mediático, como lo ya mencionado, para obtener mayor reconocimiento para su carrera musical?, y, ¿por qué no concluir que la puesta en escena de la *Misa para Gente Joven* sería el instrumento para alcanzarlo?

El ex-vocalista y guitarrista rítmico nos responde que su agrupación musical aprovechó las oportunidades que le ofrecieron personajes del mundo de las comunicaciones como el citado periodista. No obstante, también admite que el contenido de los versos de la *Misa para Gente Joven* identificó y coincidió con los valores púdicos e ideológicos de su grupo:

"Creo que esa respuesta te la puede contestar Orlando Walter Muñoz, en definitiva, porque cuando uno es joven sólo obedece y se deja llevar por aquellos que te conducen y te proponen cosas. Pienso que Los Sicodélicos aprovecharon todo tipo de cosas que pudieran ayudar a cimentar su carrera musical. Además, la *Misa para Gente Joven* representaba mucho nuestro propio sentir. Leslie proviene de una familia presbiteriana; mi padre, en cambio, venía de una como la Adventista del

Séptimo Día, entonces, había un sentimiento detrás de la *misa*, puesto que había una formación moral, tanto en Leslie como en mí". (Morales, 1 de noviembre de 2006).

*La Estrella [de Valparaíso]* abrió a un debate, por medio de una serie de preguntas, para que las contestaciones de Muñoz, así como las del cuarteto de Quilpué, fueran fundadas. De la siguiente cita, comprendemos cómo los valores cristianos de los protagonistas no fueron comunes al resto de los grupos del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*:

**“¿A quién está dedicada la misa?**

A todos los que son y se sienten jóvenes. No tenemos miedo de que se desvirtúe la idea. Es una manifestación tan seria como que la amas.

**- ¿Aceptas la minifalda dentro de la Iglesia?**

¿Por qué no? Se trata de cambiar moldes. Si una muchacha desea ir así y realmente siente su deseo espiritual no vemos por qué habría de ser censurada. Se trata de buscar nuevos moldes, pero lo fundamental es que el espíritu no cambia. A mí mismo (habla Waldo) me tocó en la Parroquia de Quilpué que un día fui con una camisa llamativa y me miraron como pájaro raro. A mí no me importó, tenía espíritu con el Señor y eso era lo que valía. Igual puede acontecer en el caso de las muchachas.

**¿Su mayor deseo?**

Que el obispo venga a nuestro debut. Quisiéramos interpretar la misa ya no como un recital, sino como parte del oficio en la Catedral de Valparaíso y ojalá que el obispo estuviera oficiando.

**¿Alusiones contemporáneas?**

Varias, están en las letras con referencias a Hiroshima y la Guerra de Vietnam, pero lo esencial de la misa se ha mantenido.

**¿Lo que artísticamente quedó mejor?**

Todo, pero quedé especialmente satisfecho del Kyrie y del Aleluya. En el primero se define el espíritu de esta misa revolucionaria (que dice): *‘Y al altar de mi Dios, me acordé. Oh, señor, llena de alegría mi corazón’*. Es decir, es un oficio que trasunta la alegría de vivir, pese a las protestas, las quejas y las súplicas porque reine la paz. Lo mismo en el Aleluya, allí damos las gracias por todas las cosas simples: por la sonrisa del amigo, por el beso de la novia, por la madre que da a luz, por la mano que acaricia, por el sol que saluda, etc. Por todas aquellas pequeñas cosas que son de todos.

### ¿La gran meta?

Participar en el Festival de la Canción y que Los Sicodélicos sean llamados para interpretar temas del Festival y para que se impongan porque tienen calidad de sobra. Sobre esto de la misa, bueno, que llegue a ser algo especial [y] una manera corriente de alabar al Señor con espíritu joven". (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

Pese a que se notificó la presencia del arzobispo, Monseñor Emilio Tagle, el referido artículo, publicado por *La Tercera de La Hora*, manifestó que el Obispo de Valparaíso no emitió ningún comentario oficial sobre la apertura de la *Misa para Gente Joven*:

"El Obispo declinó hacer un comentario oficial, aunque los organizadores de la misa informaron que habían invitado al Arzobispo-Obispo, Monseñor Emilio Tagle". (*La Tercera de la Hora*, 5 de septiembre de 1968: 2).



**Figura 46:** "Iglesia estudia la misa a go-go".  
(*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

El 5 de septiembre de 1968, *La Unión [de Valparaíso]* redactó la noticia, "Hoy estrenan Misa a Go-Go", para exponer que pese a que se había auspiciado la mencionada obra en la capilla del Seminario San Rafael, se destinó, finalmente, en el gimnasio contiguo de la Unión Española de

Deportes a las 19 horas. ¿El motivo? El último recinto albergaría una mayor capacidad para un público numeroso y curioso:

“A las 19 horas se estrenará la Misa para Gente Joven en el Gimnasio de la Unión Española. Al comienzo se había indicado como lugar la capilla del Seminario San Rafael, sin embargo debido a la escasa capacidad de la misa debió cambiarse el recinto. Según se informó, primitivamente, se había dicho que el estreno sería suspendido, pero al colocarse un local adecuado se decidió mantenerse el estreno. La misa Beat sería interpretada por el conjunto electrónico ‘Los Sicodélicos’ quienes tratarán de entregar en esa música una nueva dimensión del Santo Sacrificio. La Misa a-go-go cuenta de un Introito, Kyrie, Gloria, Evangelio, Sanctus, Agnus Dei, Padre Nuestro, Ave María, Aleluya (dos) y Magnificat del Papa Juan Pablo (diptongo) de Juan XXIII y Paulo VI”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 5 de septiembre de 1968: 3).

Frente a lo, anteriormente, expuesto, Needham ignora que la exhibición de la *Misa para Gente Joven* haya sido en el enunciado gimnasio. Sin embargo, su aceptada confusión admite que el señalado estreno pudo haberse efectuado dentro del referido establecimiento, pues cree más en los antecedentes de los periódicos que de su propia memoria:

“La verdad es que no me acuerdo mucho de aquel entonces, pero lo que tengo en la memoria es que parece que tocamos en el gimnasio del seminario San Rafael. No sé, yo al público lo veía todo oscuro, pero sí muy cerca de mis compañeros, tocando arriba del escenario. Si sé que fue harta gente, pero no recuerdo si tocamos en la capilla de San Rafael o en el gimnasio de la Unión Española. Habría que averiguar en los periódicos. Debes entenderme que algunos detalles, con el tiempo, a uno mismo se le van olvidando. Han pasado casi cuarenta años. Espera, yo sé que fue, en un gimnasio, pero, hasta este momento, yo tenía entendido que dicho gimnasio era parte del colegio de San Rafael”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Si bien la mala memoria aqueja al ex-compositor y guitarrista solista, peor aún, Sazo, errónea sus informes para *Apsi*. ¿La razón? El ex-bajista y compositor reafirma que el determinado trabajo musical fue exhibido al interior del Seminario San Rafael. Con esto último, lo más curioso es que su remembranza está mucho más perdida que la de Needham, puesto que expresa que, más aún, fue en 1969. El título del apuntado reportaje llevó por nombre, “*Francisco Sazo, compositor y vocalista de Congreso: ‘Entre los mayas también hubo cabrones’*”:

“[Hicimos] una misa de protesta que se hizo aquí, en el Seminario de San Rafael, con letras de Orlando Walter Muñoz, un libretista que aún trabaja en el Canal 4 de Valparaíso”. (*Apsi*, 1-7 de mayo de 1989: 51).



**Figura 47:** Seminario San Rafael (Valparaíso) en la actualidad.  
(Foto registrada por el autor el 5 de junio de 2010).

El periodista expone:

“Esto fue en el año ‘69”. (*Apsi*, 1-7 de mayo de 1989: 51).

Sazo confirma:

“Claro, el año ‘69”. (*Apsi*, 1-7 de mayo de 1989: 51).

No obstante, es Morales quien puntualiza, correctamente, que la plataforma donde se llevó, a cabo, la *misa* fue en el gimnasio de la Unión Española de Deportes, pues su traslado, desde la capilla del Seminario San Rafael, obedecía a razones de espacio y porque, además, las autoridades de dicha capilla quisieron evitar posibles desórdenes de un público masivo que demandaba presenciar el estreno de la referida *performance*:

“Originalmente, se había pensado en interpretar la *Misa para Gente Joven* en la capilla del Seminario San Rafael, pero estamos hablando que esperábamos a la asistencia de un número cercano a las dos mil personas. [...] Entonces, por razones de espacio, fue en el gimnasio de la Unión Española [de Deportes] y, quizás, tengo la impresión en que, además, se decidió no hacerse, en la capilla, por motivos de respeto a un lugar sagrado como aquel templo para no permitir desórdenes que pudieran producirse y por prever la histeria de las ‘calcetineras<sup>87</sup>’. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 48:** Av. Argentina esquina Casablanca (Valparaíso), lugar donde quedaba el gimnasio de la Unión Española de Deportes en 1968. No obstante, dicha esquina está a pasos del Seminario San Rafael. (Foto registrada por el autor el 5 de junio de 2010).

---

<sup>87</sup> El mismo músico nos añade que: “Actualmente, ese edificio ya no existe porque se demolió y, ahora, es una empresa automotriz que se ubica muy cerca de la esquina de Av. Argentina y Av. Colón”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

El 6 de septiembre de 1968, la columna, “Iglesia estudia la misa a go-go”, de *La Estrella [de Valparaíso]*, notificó que Muñoz invitó al Monseñor Tagle para que concurriera al lanzamiento del citado trabajo musical. Sin embargo, el clérigo se disculpó con el autor debido a una reunión episcopal que tendría, en el mismo día, en Santiago. No obstante, poco después, el mismo Muñoz le solicitó la petición de incluir su obra musical dentro de la liturgia católica. Ante esto, Tagle le indicó, con mucha benevolencia, que dicho trabajo pasaría a una comisión respectiva para estudiar, tanto la letra como la música. Según el reportaje, el mismo periodista sería contactado con altas autoridades eclesiásticas, a razón del resultado:

“En torno a la posibilidad de lograr que la misa sea incorporada como manifestación netamente litúrgica el Arzobispo señaló que con el mayor agrado la pasará a la comisión respectiva, invitando incluso al compositor para que tome contacto con los miembros del clero encargados de analizar texto y música de esta misa con ritmo juvenil”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).



**Figura 49:** “Misa ‘sicodélica’ interpretaron ayer<sup>88</sup>”.  
 (*El Mercurio [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 3).

La anterior crónica indicó que, a pesar de la gran asistencia de espectadores, hubo centenares de moceríos que quedaron fuera del recinto:

<sup>88</sup> De izquierda a derecha: Needham, Sazo, Saphores y Morales.

“La efervescencia que provocó en todos los círculos la presentación de esta misa a go-go hizo que se cambiara el recinto de la Capilla de San Rafael por el Gimnasio de la Unión Española, ubicado en sus cercanías. Pese al cambio fueron varios centenares de muchachos que quedaron fuera del recinto. Grupo de carabineros se mostró presto a proteger a Los Sicodélicos en caso de tumulto, aunque a la postre no tuvieron necesidad de intervenir”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

Igualmente, los propios estudiantes del Colegio San Rafael, bajo la coordinación de un profesor y del tesorero del mencionado establecimiento educacional, ayudaron a carabineros a resguardar la seguridad del gimnasio:

“Los propios estudiantes del colegio sirvieron de guardias durante la presentación del recital. Carlos Villalón, profesor y Omar Toledo, tesorero del colegio coordinaron todo con esta guardia estudiantil. Seis alumnos custodiaron la puerta, veinticuatro se distribuyeron en las galerías y otros dieciocho fueron la custodia personal del conjunto”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).



**Figura 50:** “Polémica reacción ante ‘Misa a Go-Go’”.  
(*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 1)

Óscar Medina redactó, el 7 de septiembre del emitido año, el artículo, “*Misa para la Gente Joven*”, para *El Mercurio*. Por medio de las palabras de este reportero, los lectores capitalinos se informaron de esta *performance*, cuya impresión no dejaba de ser novedosa y vanguardista para nuestro país:

“Las guitarras eléctricas y la batería resonaron en las paredes del recinto. Los cánticos religiosos de la misa se escucharon por primera vez en Chile al estilo a *go-go*. [...] En el gimnasio de la Unión Española de Deportes, un conjunto musical juvenil, Los Sicodélicos, interpretó una ‘Misa para Jóvenes’. No era un rito religioso”. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35).

Los Sicodélicos, así como Muñoz, le solicitaron al Obispado de Valparaíso que apreciaran su propuesta artística-musical para deducir si dentro de las iglesias, el *rock (música a go-gó)*, era un estilo digno de poder ejecutarse:

“El conjunto musical pidió al Obispado de Valparaíso que los escucharan. El Vicario para la Educación y rector del Seminario San Rafael, presbítero Jaime Fernández asistió al acto. Los jóvenes les solicitaron que dijera si la música a go-gó puede interpretarse en un templo ante Dios o ante las imágenes de los santos”. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35).

De igual manera, *El Mercurio de Valparaíso*; mediante la columna, “*Misa Sicodélica interpretaron, ayer*”; resaltó la notable organización de la producción, en manos de los propios estudiantes del Colegio San Rafael y de carabineros:

“El permanente orden y organización que prevalecieron durante la interpretación evitó que intervinieran los efectivos de Carabineros que se encontraban apostados frente al lugar en un bus policial. La prefectura de Valparaíso, en previsión de posibles disturbios había dispuesto una fuerza de protección para los ejecutantes ante el temor que la juventud se abalanzara contra ellos para solicitarles autógrafos. Sin embargo, el orden que mantuvo una brigada del Seminario San Rafael impidió cualquier contingencia”. (*El Mercurio de Valparaíso*, 6 de septiembre de 1968: 3).

Morales nos explica que hubo cerca de mil personas que no pudieron ingresar al gimnasio de la Unión Española de Deportes. Asimismo, no olvida que él y sus compañeros de banda fueron protegidos por la policía, a fin de acceder sin problemas al recinto:

“Cuando nosotros llegamos al recinto, que fue en el gimnasio contiguo a la capilla del Seminario San Rafael, había, por lo menos, unas mil personas afuera que no pudieron entrar. Lo más curioso es que nosotros, también, nos costó ingresar. Yo recuerdo haber entrado protegido por una guardia de carabineros que estaba intentando controlar a la multitud porque era imposible acceder al lugar. Asimismo, sólo, en la capilla, hubieran entrado, seguramente, cerca de 500 o 600 personas. Sin embargo, yo calculo que cerca de unas mil personas quedaron afuera del recinto”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Por su parte, *La Unión [de Valparaíso]* por medio de su crónica, “*Polémica reacción ante ‘Misa a Go-Go’*”, relató los pormenores de dicha puesta en escena. En un largo análisis, apuntó a caracterizar, al público, como heterogéneo: desde sacerdotes a dueñas de casas, de deportistas a

humanistas, o bien, de estudiantes a artistas que se sintieron llamados a presenciar el señalado evento:

“Cien expresiones de ‘extraordinario’, ‘podría (repetirse)’, ‘esto no es religioso, es un sacrilegio’, argumentado ayer por el público, el estreno del oratorio ‘Misa para Gente Joven’, más conocida como ‘Misa a Go-Go’. La misa que fue sin misa y que se presentó en el Gimnasio de la Unión Española de Deportes, junto al Seminario San Rafael, llevó hasta ese recinto a centenares de personas que lo repletaron. Había sacerdotes, periodistas, estudiantes, dueñas de casas y algunos hombres mayores”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 1).

La aludida obra, según nos cuenta *El Mercurio de Valparaíso*, fue introducida por el discurso explicativo del Rector del Seminario San Rafael, Jaime Fernández Sanfuentes, quien reveló, a los espectadores del gimnasio de la Unión Española de Deportes, que dicho trabajo musical carecía de liturgia, así como de obra teatral. Continuó el indicado eclesiástico, pronunciando que la mencionada *performance* de la banda de Quilpué escudriñaba un fin que enseñara, al resto de la sociedad, cómo un *grupo de rock juvenil* como Los Sicodélicos era capaz de rendirle alabanza a la divinidad, así como de invitar a los presentes a que se arrepintieran de sus culpas:

“Abrió la presentación el rector del Seminario San Rafael, Presbítero Jaime Fernández, quien puntualizó la condición de oratorio de la obra, especificando que no era un acto litúrgico, ni una obra teatral, ni un show. Señaló que el oratorio correspondía al deseo de los jóvenes en alabar a Dios, en pedir perdón por los pecados del mundo, etc”. (*El Mercurio de Valparaíso*, 6 de septiembre de 1968: 3).

La columna de *La Unión [de Valparaíso]*, expuso que Fernández Sanfuentes le solicitó, al público concurrente, que conforme al plan esquemático de la presentación tuviera mucho respeto por esta obra conceptual:

“El estreno del Oratorio se inició con algunas palabras que pronunció el rector del Seminario San Rafael, Pbro. Jaime Fernández Sanfuentes. ‘Lo que vamos a presenciar –dijo– no es una misa ni un acto litúrgico, ni tampoco la presentación de otra obra teatral o un show. Es algo más. Es un grupo de artistas que se han unido para elevar una oración a su Creador. Por eso lo han llamado ‘Oratorio Religioso’. Explicó enseguida que cada artista expresaba su oración a Dios por medio de las cualidades que éste le había dado. ‘Estos jóvenes –manifestó– lo van a hacer ahora con sus cualidades, con su lenguaje que interpreta el sentir de muchos jóvenes. Por eso yo le pido que los acompañen con respeto, que nos unamos a sus sentimientos, que sigamos el plan esquemático de la misa litúrgica y que hagamos de esto una forma de alabar a Dios’. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 1).

Morales sostiene que la *Misa para Gente Joven* careció del formato de *misa*, pues no contó con la participación de un sacerdote en la comunión. Más bien, Fernández Sanfuentes tomó el rol de ser quien presentaría la enunciada obra al público, a modo de introducción y de los objetivos que éste perseguía:

“Los Sicodélicos le llamábamos *oratorio* a la *Misa para Gente Joven*, puesto que, propiamente, no había una participación de un sacerdote o de las ‘campanitas’ que anuncian la *misa* o comunión. Nosotros respetábamos el *Intróito*, el *Kirie Eleison*, el *Sanctus* y todo el resto que completa la ceremonia de una *misa* ceremonial católica”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



MUSICA "A GO-GO" PARA LA MISA.— El próximo domingo, en la capilla del Seminario San Rafael, se interpretará por primera vez en público la "Misa a Go-Gó", creada para el conjunto "Los Sicodélicos". Desde la izquierda aparecen George Needham, Francisco Sazo, del grupo musical; el prorector del Seminario, R. P. Julio Duque; O. Walter Muñoz, que escribió la música y letra; Waldo Morales y John Saphores, del grupo juvenil.

Con el objeto de dar a conocer la primera interpretación oficial de la "Misa a Go-gó" creada por el libretista Orlando Walter Muñoz, el conjunto musical "Los Sicodélicos" ofreció ayer una conferencia de prensa en los salones del Seminario San Rafael, en cuya capilla tendrá lugar el domingo próximo la anunciada creación musical juvenil.

El grupo "Los Sicodélicos" está integrado por los jóvenes Waldo Morales, alumno del Colegio de los SS. CC. de Valparaíso; George Needham, John Saphores y Francisco Sazo, los tres últimos del Liceo de Quilpué. Han grabado un disco 45 que alcanzó éxito: "Por tu amor", y otro en 33 1/3 que no alcanzó a salir a la venta al suspender sus actividades el sello grabador "Orpal". Sólo alcanzó a ser difundido por las radioemisoras a través de las copias para promoción.

Durante la reunión con los periodistas y algunos locutores radiales estuvo presente, además, el prorector, Pbro. Julio Duque.

El creador de la música, luciendo un llamativo jersey color salmón encendido y calcetines del mismo color, expresó que la misa estaba destinada a tener "vigencia sólo mientras se mantuvieran las situaciones que se aluden en la letra de los diversos cánticos. Estas situaciones son aquellas donde es preciso pedir a Dios su intercesión para que no subsistan. Se declaró profundamente católico y gran admirador de los hippies, a quienes señaló —al igual que los negros— como las únicas personas que salvarán al mundo.

Al ser consultado en relación a su confesado catolicismo, sobre la frase de Jesucristo: "Lo que haga tu mano derecha que no lo sepa la izquierda", manifestó que deseaban comunicar la alegría que sentían, lo cual se llevaba a efecto en las diversas canciones.

Interrogado el prorector y director espiritual, Padre Julio Duque, sobre si apoyaba la "Misa a Go-gó", señaló que había oído sólo trozos aislados y que aún no podía adelantar una opinión sobre la música enunciada. Declaró, sin embargo, conocer las intenciones y los deseos de los jóvenes. "Buscan —dijo— una forma de llegar a Dios; buscan tender un puente con una plegaria entonada en el ritmo que les es propio."

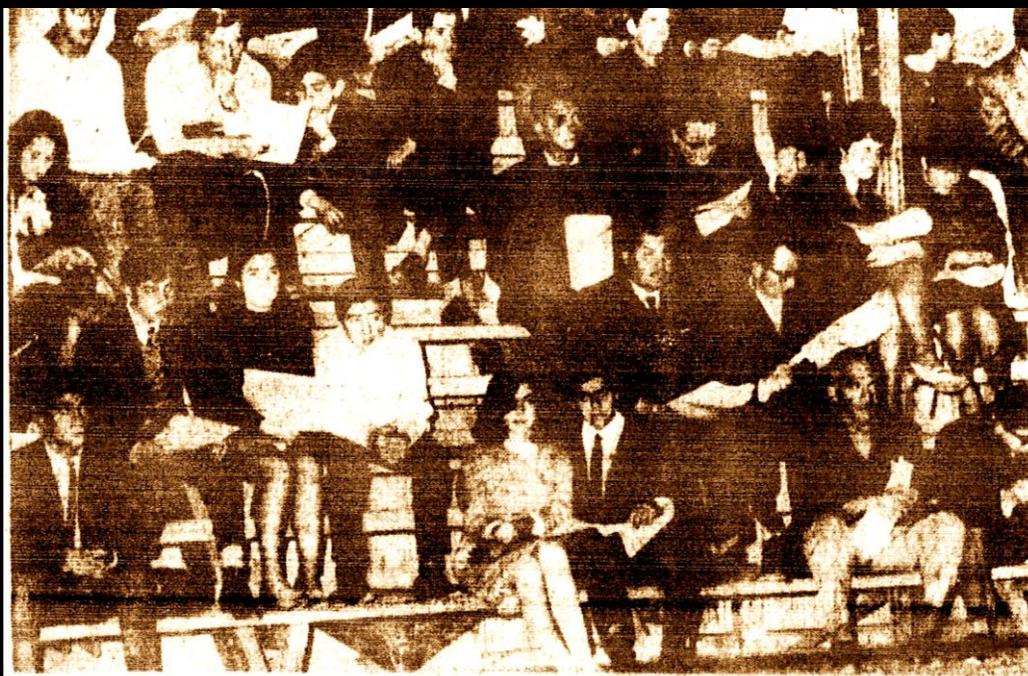
Al preguntársele si el Obispo podría autorizar la creación aludida, expresó que el prelado podría oírlo y señaló que sería posible autorizarla experimentalmente para interpretarse en alguna parroquia determinada de la Diócesis.

Figura 51: "Música 'a go-go para la Misa'<sup>89</sup>".  
(El Mercurio de Valparaíso, 3 de septiembre de 1968: 3).

<sup>89</sup> De izquierda a derecha: Needham; Sazo; presbítero, Julio Duque, Muñoz, Morales y Saphores.

Needham se refirió a los versos que leyeron los presentes y que se observan, en las fotografías. Nuestra pregunta se limitó a saber si todavía conservaba algunas partes del documento. No obstante, para nuestros propósitos, su declaración apuntó a que, en la actualidad, no tiene ninguna copia en su poder:

“Yo de esa ocasión, no tengo nada y no recuerdo si la gente tuvo un texto para seguirnos. Lo que sí, es que nosotros teníamos, obviamente, las letras, pero al momento de ejecutarlas, estábamos sin ellas porque todo era de memoria. Por lo tanto, no recuerdo que se hayan publicado textos, ni que se hayan sacado fotocopias”. (Needham, 19 de julio de 2006).



Los adolescentes de Valparaíso siguen con atención la letra y música de “Misa para Gente Joven”. Hicieron esfuerzos para no seguir el ritmo con los pies ni aplaudir. Elogiaron la misa y en su vocabulario la calificaron de “fabulosa”

**Figura 52:** “Misa para la Gente Joven”.  
(*El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35).

Anteriormente al estreno de la aludida *performance*, el ex-compositor y guitarrista solista rememora, perfectamente, el episodio detrás del escenario:

“Nosotros estábamos adentro de una sala, y desconocíamos lo que pasaba en la organización. Por lo tanto, lo único que queríamos era tocar”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Nos llama la atención, la profunda postura religiosa de Los Sicodélicos detrás del escenario, mientras Muñoz estaba, ante el público, explicando la *performance* de sus intérpretes. Algunos de éstos como el mismo ex-compositor y guitarrista solista estuvieron “orando de rodillas” en su camarín, pidiendo tranquilidad interna para el evento:

“Cuando en días pasados Orlando Walter Muñoz presentó a la prensa su proyecto, dio a conocer que había elegido a Los Sicodélicos. Dijo que entre otras razones lo había hecho porque se compenetraban del espíritu de la empresa porque eran muchachos de profunda religiosidad. Ayer, mientras el compositor presentaba al público el oratorio, en el camarín los cuatro muchachos oraban profundamente, algunos, incluso, de rodillas. George Needham, el joven metodista que integra el conjunto dijo: ‘Antes de salir elevé una plegaria al Señor. Dije: Señor, tú sabes lo que hacemos y lo que queremos lograr. ¡Ayúdanos! Queremos que todo salga bien. Señor porque es para darte gracias. Lo nuestro es un sacrificio ofrecido para tu mayor *Gloria*’. Después de esta oración –prosigue Needham– me sentí más tranquilo y creo que salió todo bien”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

El pronunciado diario notificó que el otro orador que estuvo de rodillas habría sido el ex-bajista y vocalista, quien se viera muy nervioso, luego que alcanzara a dormir, recién a las 3 de la mañana y se despertara a las 6. Peor, aún, no había ingerido alimentos:

“Me encomendé a todos los santos”. (Sazo, *La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

El mismo Sazo habría emitido que, a pesar de su fe, no efectuó ninguna “manda” para no condicionar la *performance* de su grupo:

“Esto [sería] como ponerle condiciones a Dios”. (Sazo, *La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

Saphores evoca con mucha nostalgia cuando, en el camarín, sus amigos se invocaron ante Dios para pedir que tal evento resultara exitoso:

“Me acuerdo, sobretodo, que el Lelo y el Pancho estaban muy concentrados para que todo resultara bien. Eso quiere decir que, ambos, estuvieron muy comprometidos con la *misa*. ¡Ups, qué recuerdos!”. (Saphores, 13 de junio de 2007).

Pese a que antes de subirse a la plataforma, Morales parecía el más sereno de todos sus ex-compañeros, más tarde, expuso a *La Estrella [de Valparaíso]* que durante el desarrollo del trabajo musical no estuvo muy satisfecho frente al bajo volumen de los equipos. Sus razones apuntarían

a que, este detalle, le restó poder musical a Los Sicodélicos. Por otro lado, señaló que, tanto del Liceo de Quilpué como del Sagrado Corazones de Viña del Mar, obtuvieron los permisos correspondientes de sus profesores y directores para ausentarse de clases:

“De todos, el más tranquilo era Waldo Morales. Dijo que habían tenido permiso en sus colegios para no asistir a clases. Antes de salir juntó las manos y pensó solamente ‘que sea lo que Dios quiera’. Tuvo tranquilidad incluso como para hacer una breve crítica a la presentación diciendo que en general estuvo buena, aunque el nivel de los equipos se manifestó bajo, con lo que faltó el apoyo instrumental a que Los Sicodélicos están acostumbrados”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

Por otro lado, Muñoz se refirió, en buenos términos, al Colegio San Rafael por toda la colaboración que le prestó a la agrupación de Quilpué, en relación al contexto que involucraba un evento como el descrito. Por tanto, sostuvo:

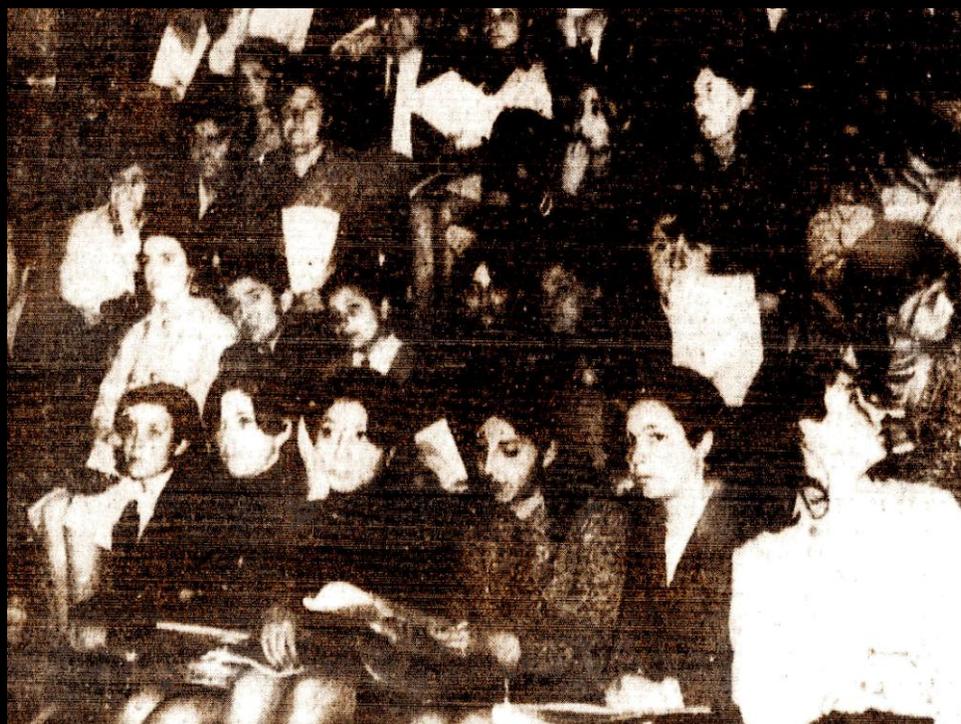
“Este es el mejor colegio de Valparaíso. Esta actitud de abrirse a una manifestación tan revolucionaria, el haber obtenido el primer premio nacional de teatro, en fin, todas estas cosas me dicen que en este colegio las cosas están bien y se está haciendo una gran labor”. (Muñoz, *La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

La gran mayoría del público que asistió al estreno de la *Misa para Gente Joven* la aceptó, de muy buena manera, y tan buen resultado se produjo que, paradójicamente, no aplaudió. Pese a que la opinión fue dividida, por parte de los eclesiásticos invitados, el resto de los auditores no tuvo mayores rechazos frente a los escritos de la obra. *La Estrella [de Valparaíso]*, manifestó:

“¡Esto es sensacional!... ¡Esto es una herejía! Entre estos dos polos opuestos hubo opiniones trasuntando el sentir de los asistentes que ayer, en número superior a las mil personas repletaron el Gimnasio de la Unión Española. La Misa para la Gente Joven, oratorio interpretado por el conjunto Los Sicodélicos se transformó de inmediato en un polémico motivo de opiniones. La inmensa mayoría se mostró a favor de esta manifestación. Muchos sacerdotes presentes demostraron no tener reparos de fondo, aunque señalaron que algunas cosas de la letra podrían prestarse a una observación más cuidadosa. No faltaron, sin embargo, las opiniones totalmente adversas. La juventud reprimió ayer todo intento de aplaudir las interpretaciones a go-go de la misa”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

Medina redactó, en su columna, que mientras los clérigos analizaban el trabajo artístico de Muñoz con un máximo de observación, los muchachos se reprimieron de celebrar:

“Varios sacerdotes cerraron los ojos y con profunda atención seguían la letra y la música. [...] Los sacerdotes no lucían ornamentos. No había altar, hostias y cáliz. Los religiosos estaban ahí para escuchar una nueva música para cantar en las iglesias. Más de 1000 adolescentes hicieron esfuerzos para no seguir el ritmo con los pies y contener sus deseos de aplaudir”. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35)



**Figura 53:** “Así la siguieron”  
(*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 1).

*La Unión [de Valparaíso]*, por su parte, informó que al principio, así como al final de la *performance*, los presentes intentaron aplaudir, pero los protagonistas los convencieron de que se resistieran:

“Dos veces –luego de la primera pieza y al final, los presentes intentaron aplaudir, pero los aplausos fueron apagados por jóvenes del Seminario San Rafael, que cumplían un deseo expreso de Los Sicodélicos”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 1).

El autor de la obra, sostuvo a *La Estrella [de Valparaíso]* que, durante el momento final del estreno, la juventud empatizó con el contexto de la obra:

“La juventud se portó como sabe hacerlo. Puede que hubieran querido aplaudir, pero entendieron perfectamente el carácter de esta presentación”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

El ex-vocalista y guitarrista rítmico rememora que, en los versos de la *Misa para Gente Joven*, había un contenido explícito muy orientado a lo divino y a lo humano que estaba dirigido para que el público lo reflexionara:

“Unos y otros temas musicales fueron escuchados por el público, atentamente, logrando que hubiera un silencio sepulcral. Entre cada canción, la gente escuchaba, en silencio, puesto que pedimos que no se aplaudiera. Aunque el ritmo de algunas piezas fueron más lentas que otras, el silencio estaba presente. En la letra, había un mensaje, que era muy importante, para que todos oyeran y compartieran porque el *Evangelio*, que predicamos, era distinto, muy especial, práctico, muy simple y queríamos compartirlo con los demás. Queríamos compartir con lo que se tiene, así como con protestar contra la injusticia y contra la *Guerra de Vietnam*. Yo creo que la gente escuchó el mensaje y lo recibió, por lo que se puede recabar en la prensa escrita”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Si bien los corresponsales de los medios escritos expusieron un análisis favorable, *El Mercurio de Valparaíso* no tendría la misma percepción cuando emitió que la respuesta de todos los asistentes estuvo polarizada. ¿La razón? Suponemos que el reportero del aludido diario no se acercaría, a la gran mayoría de los eclesiásticos concurrentes –sin señalar motivos–, dejando, de esta manera, sólo la mayor parte de la apreciación y opinión manifiesta del público laico que se aferró a elogios. Por lo tanto, ¿para aquel periodista de *El Mercurio de Valparaíso*, la mayor parte de este sector, es la que legitimaba la apreciación de este tipo de *performance*? El artículo enunció:

“La interpretación que se prolongó por espacio de más de una hora agradó a la mayor parte de la concurrencia que desde temprano repletó el gimnasio del ‘Club de la Unión Española’ donde se desarrolló la ejecución musical. [...] Con el objeto de captar la repercusión de la *Misa para la Gente Joven* en el público. *El Mercurio* (de Valparaíso) solicitó la opinión a diversos asistentes. Las respuestas fueron las siguientes: R.P. FRANCISCO URBIOLA (Director Espiritual del Seminario): ‘La letra es bastante litúrgica y está en el sentido de la Iglesia, excepto en algunas partes, donde recoge la problemática de nuestro tiempo. La música está bien y sería motivo de estudio. Si alcanzara la altura de la letra sería muy beneficioso, pero en algunas

partes la música impide escuchar la letra. Eso es lo malo. Después podrá verse si podrá ser aceptada'. FLORA ALICIA DE GALLEGUILLOS (Casada, dos hijas, de 15 y 17 años): 'No me ha desagradado. Yo creía que me iba a chocar, pero me he sentido sobrecogida. Asistí porque me lo pidieron mis dos hijas. En la conferencia de prensa que transmitieron por TV vi al conjunto y no me gustó. Vine a sabiendas que no me iba a gustar. Pero me agradó'. ELENA DE VILLALÓN (Casada, tres hijas, de 22, 23 y 26 años). 'Yo lo encuentro bueno para este momento, pero no para la Iglesia porque considero que debe ser más místico. Yo soy muy católica. Esto es muy propio de la juventud, pero no para una misa'. MARCIAL FERREIRA (4 hijos, de 14, 22, 27 y 29 años): 'Esto es una cosa novedosa. Es la juventud la que se expresa a su manera, sobre la vida actual, sus inquietudes, sus problemas. No sólo me gusta, sino me conmueve. Yo alabo que sea el Seminario San Rafael quien haya impulsado esta presentación. Felicito al rector P. Jaime Fernández y al Pro-rector P. Julio Duque que han estado al frente de esto. Igualmente, felicito al Obispado que, desde un segundo plano (porque no puede hacer de forma oficial) ha apoyado esta presentación'. JOSE PASTENE (5 hijos de 11, 12, 14, 16 y 18 años): 'Considero que esto es para la gente joven. Pero no para nosotros. Esto no quiere decir que lo desapruebe. Pero el ritmo como que no es para una misa. Pero no lo desapruebo. Quizás sea beneficioso para la juventud'. (*El Mercurio de Valparaíso*, 6 de septiembre de 1968: 3).

Pese a que por referidas razones, el público espectador no otorgó aplausos a Los Sicodélicos, Medina apuntó a que, de todas formas, el cuarteto fue elogiado. Asimismo, reflexionamos: ¿Los adultos estarían más identificados con los versos que con la *música beat* de los cuatro muchachos de Quilpué? Lo más probable, puesto que su política conservadora consideró que su identidad estaría más inserta, *en el fondo* (las letras), que, en su *forma*, (*música colérica*). Incluso, muchos mayores arguyeron que no era lo mismo interpretar música juvenil dentro de un reducto que al interior de una iglesia:

"Al final, no hubo aplausos. Sólo comentarios elogiosos, por parte de los adolescentes, y palabras cautelosas de los mayores. La música y la letra les agradaron, pero manifestaron inquietud. Los jovencitos dijeron: ¡es algo propio! Los mayores, sí, pero en una iglesia, no!". (Medina, *El Mercurio* de 7 de septiembre de 1968: 35).

En el siguiente párrafo, *La Unión [de Valparaíso]*, presentó el comentario benévolo de dos personas laicas hacia el referido trabajo musical. Cabe mencionar que ambas mujeres, de distinta edad, compartieron con que la Iglesia Católica obtendría muchos más adeptos si incluía dentro de su servicio la *Misa para Gente Joven*:

"Patricia Basualto, de 16 años de edad, estudiante de un colegio de monjas encontró que era muy buena: 'Se nota que Los Sicodélicos son religiosos -dijo-. No distraen. Una podría rezar perfectamente con esta música'. La misma opinión tiene una señora mayor de edad. Se trata de Hilda Carreño, viuda. 'Nunca se ha oído algo

como esto –dijo. Yo lo encuentro muy bueno. Yo creo que la Iglesia Católica ganaría mucho si admitiera esta música en las misas”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 8).

No obstante, un padre de familia pronunció comentarios negativos hacia la *performance* de los protagonistas, pues consideró que si la Iglesia Católica aprobaba el citado trabajo musical se estaría rebajando:

“Un jefe de familia que escuchaba junto a su esposa rechazó abiertamente la misa. ‘Esto no tiene sentido religioso alguno. Es un sacrilegio de la misa. Yo creo que la Iglesia desmerecería mucho, con la expresión que hemos visto aquí”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 8).

En el siguiente enunciado, un capitán de carabineros que presenció la *Misa para Gente Joven*, expresó que, tal vez, la Iglesia Católica podría aceptar la inclusión de esta obra musical. Sin embargo, presumía que su progreso iba a ser un poco lento, pues sería como un proyecto más de los que se ofrecían por el mundo. Conforme a lo, anteriormente, expuesto, ¿tal parece que para un país como el nuestro, y, en una época especial como lo fue 1968, la *Misa para Gente Joven* no sería una propuesta nueva para una minoría de chilenos que estaban al tanto de otras en el orbe<sup>90</sup>?:

“Un capitán de Carabineros, que estaba al mando de las fuerzas que estaban custodiando el recinto –no quiso identificarse– expresó en su opinión que ‘una música de este tipo, puede ser aceptada por la Iglesia, pero a través de una evolución lenta. Ya hay misas así en otras partes del mundo’, señaló”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 8)

A pesar de la mayoría de las favorables acotaciones de los espectadores, vale la pena considerar la columna de un ciudadano anónimo de Valparaíso que escribió para *La Estrella [de Valparaíso]*. Si bien este concurrente asistió a la referida *performance*, concedió un comentario crítico sobre la indicada obra, a pocos días de su estreno. El desconocido cronista, comenzó señalando que, como respuesta musical, las *misas* surgieron, en cada rincón del planeta, y provocaron que el *carácter folklórico* de estas versiones permitiera que los residentes, de sus respectivas latitudes, se sintieran, mayormente, identificados:

---

<sup>90</sup> Para interiorizarse con mayor profundidad, leer “*Músicos coléricos invadieron Iglesia*” (*La Estrella [de Valparaíso]*, 28 de abril de 1966: 6), “*Bailando en la Iglesia*” (*La Estrella [de Valparaíso]*, 30 de abril de 1966: 1) y a Gajardo Cornejo (2009: 283-289).

“Señor Director:

“Se recordará que este movimiento revolucionario musical empezó con las músicas características de cada país, con el ahondamiento en su folklore. Esto me parece mucho más justo. Una prueba del acierto de ello es observar lo que sucedió con Isla de Pascua. Los capuchinos quisieron que los nativos cantaran la misa al estilo gregoriano. Pero un solista lanzaba la frase musical gregoriana y, de inmediato, los nativos que son grandes músicos, comenzaban a hacer variaciones a varias voces, lo que daba una polifonía maravillosa. Sin pedirle permiso a nadie, los nativos de Pascua fueron los primeros en tener la Misa cantada, bella y armónica en sus ritmos auténticamente africanos. También es aceptable la de los Chalchaleros y la de nuestras tonadas y otros ritmos”. (*Cartas, La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).

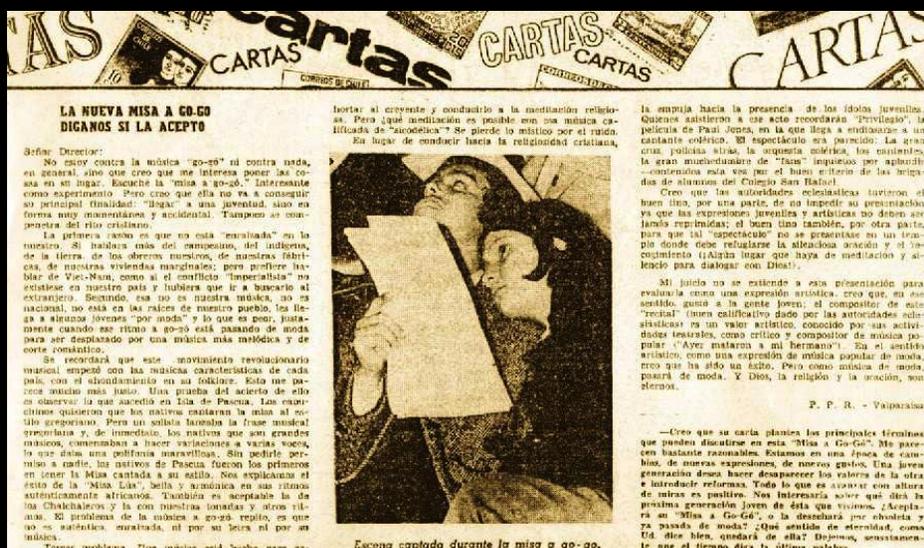


Figura 54: “Cartas: La Misa a go-go, digamos si la acepto”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).

En esta epístola, podemos prestar atención cómo el incógnito escritor catalogó al trabajo artístico de Muñoz y de Los Sicodélicos como falta de identidad chilena. ¿El motivo? Evoca algunas preocupaciones extranjeras como la contingente *Guerra de Vietnam* que no coincidía, ni representaba valores, ni problemáticas sociales criollas. Del mismo modo, auguró que la *Misa para Gente Joven*, por ser musicalizada bajo una corriente juvenil contemporánea, no iba a eternizarse, en el tiempo. En otras palabras, sólo a algunos jóvenes criollos los identificaría, puesto que sería reemplazada, posteriormente, por una música más melódica:

“No estoy contra de la música ‘go-go’ ni contra nada, en general, sino que creo que me interesa poner las cosas en su lugar. Escuché la ‘misa a go-go’. Interesante como experimento. Pero creo que ella no va a conseguir su principal finalidad:

'llegar' a una juventud, sino en forma muy momentánea y accidental. Tampoco se compenetra del rito cristiano. La primera razón es que no está 'enraizada' en lo nuestro. Si hablara más del campesino, del indígena, de la tierra, de los obreros nuestros, de nuestras fábricas, de nuestras viviendas marginales; pero prefiere hablar de Vietnam, como si el conflicto 'imperialista' no existiese en nuestro país y hubiera que ir a buscarlo al extranjero. Segundo, esa no es nuestra música, no es nacional, no está en las raíces de nuestro pueblo, les llega a algunos jóvenes 'por moda' y lo que es peor, injustamente cuando ese ritmo a go-go está pasando de moda para ser desplazado por una música más melódica y de corte romántico". (*Cartas, La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).

Evidentemente, este adulto no confluiría con la música juvenil. No obstante, vale la pena razonar el pretexto que rodeó al trabajo musical del flamante periodista y del grupo de Quilpué. Si bien recordamos, en 1965, la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón o la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi fueron más concernientes con la música nacional. No hay que desconocer que, incluso, pese a ser aventajada, en ser más auténtica o que identificara más la *música criolla*<sup>91</sup>, la obra de Bianchi fue acusada de ser más rica, en virtuosismo, Por lo tanto, comprendemos a aquel cronista cuando expuso que, musicalmente, la *Misa para Gente Joven* sería mucho más lejana a nuestras raíces.

Igualmente, lo que nos llama la atención es que si tal columnista presenció la *performance* de Los Sicodélicos, debería haber apreciado arreglos, también de cortes baladísticos que se alejarían de la estruendosa *música beat*. Sin embargo, en el siguiente párrafo, el citado comentarista sostiene un alcance más problemático, que nos parece muy digno de tomarlo, en cuenta. Aquello va, en relación con que tal *performance* no sería un documento válido para la concentración espiritual y la define, implícitamente, como un ente contracultural, muy análogo al contenido de la película *Privilege* o *La cumbre del abismo* (1967), en que ideologías de base mercantilista, como las que cimienta la industria cultural, se imponen. Por ende, él mismo se reflexiona, objetivamente: ¿dicha *misa* nos lleva a una meditación religiosa?:

---

<sup>91</sup> He aquí un comentario a la polémica de las *misas chilenas* en *El Musiquero*, durante 1965. El artículo lleva por nombre "*Una auténtica realidad folklórica: La Misa Chilena*": 'Es importante aclarar que una Misa, o mejor dicho, un esfuerzo de esta naturaleza, indudablemente gana si se le agrega órgano, clavecín o voces en coro, pero eso no es folklórico, a lo sumo, podría estimarse como una caricatura de tal. Los Cantores de Santa Cruz, en sus voces, y lo que hemos participado en la parte instrumental, sólo recurrimos a los instrumentos típicamente chilenos. Justamente para que esa Misa sea nuestra, sin vestigios de adornos o preciosismos, que por mucho que ayuden al auditor, le llevan por caminos equivocados en la búsqueda de lo real". (*El Musiquero*. No. 14, 2<sup>a</sup>. Quincena de abril de 1965: 8-9).

“Tercer problema. Una música está hecha para exhortar al creyente y conducirlo a la meditación religiosa. Pero ¿qué meditación es posible con esa música calificada de ‘sicodélica’? Se pierde lo místico por el ruido. En lugar de conducir hacia la religiosidad cristiana, la empuja hacia la presencia de los ídolos juveniles. Quienes asistieron a ese acto recordarán ‘Privilegio’, la película de Paul Jones, en la que llega a endiosarse a un cantante colérico. El espectáculo era parecido. La gran cruz, policías atrás, la orquesta colérica, los cantantes, la gran muchedumbre de ‘fans’ inquietos por aplaudir contenidos esta vez por el buen criterio de las brigadas de alumnos del Colegio San Rafael”. (*Cartas, La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).



**Figura 55:** “*Misa para la Gente Joven*”<sup>92</sup>.  
(*El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35).

El artículo, con signos muy represivos, prosiguió con observaciones explícitas y apunta a que si bien las expresiones juveniles como la *Misa para Gente Joven* no debieran silenciarse, tampoco sería usual que tal trabajo artístico fuera presentado al interior de un templo religioso:

“Creo que las autoridades eclesiásticas tuvieron el buen tino, por una parte, de no impedir su presentación, ya que las expresiones juveniles y artísticas no deben ser jamás reprimidas; el buen tino también, por otra parte, para que tal ‘espectáculo’ no se presentase en un templo donde debe refugiarse la silenciosa oración y el

<sup>92</sup> De izquierda a derecha: Needham, Sazo, Saphores (atrás) y Morales.

recogimiento (¡Algún lugar que haya de meditación y silencio para dialogar con Dios!). (Cartas, *La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).

De igual forma, insistió, en declarar, que tal *performance* no tendría, en el futuro, una trascendencia, pues era una obra dirigida a los contemporáneos moceríos. Por lo tanto, “pasaría de moda”. Así, deja entrever que la conceptualización de la divinidad seguiría siendo lo eterno. Si razonamos que sus términos, en este sentido, son muy conservadores, tampoco están lejos de una aguda lógica:

“Mi juicio no se extiende a esta presentación para evaluarla como una expresión artística, creo que, en ese sentido, gustó a la gente joven; el compositor de este ‘recital’<sup>93</sup> (buen calificativo dado por las autoridades eclesiásticas) es un valor artístico, conocido por sus actividades teatrales, como crítico y compositor de música popular (‘Ayer mataron a mi hermano’). En el sentido artístico, como una expresión de música popular de moda, pasará de moda. Y Dios, la religión y la oración, son eternos“. (Cartas, *La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).

El director de *La Estrella [de Valparaíso]* contesta a la apreciación crítica del desconocido columnista y emite, de manera objetiva, que toda generación de jóvenes tiene el derecho de manifestarse, conforme al contexto que le toca vivir. Por lo tanto, lo invitó a plantearse interrogantes sobre la futura opinión de la juventud acerca de la *Misa para Gente Joven*. Por otro lado, pese a que el director del medio periodístico no presenta algún pronunciamiento sobre la identidad criolla, envía un recado elocuente cuando evoca que sólo el tiempo responderá qué elementos de inmortalidad permanecerán:

“Creo que su carta plantea los principales términos que pueden discutirse en esta ‘Misa a Go-Go’. Me parece bastantes razonables. Estamos en una época de cambios, de nuevas expresiones, de nuevos gustos. Una joven generación desea hacer desaparecer los valores de la otra e introducir reformas. Todo lo que es avanzar con altura de miras es positivo. Nos interesaría saber qué dirá la próxima generación joven de ésta que vivimos. ¿Aceptará su ‘Misa a Go-Go’, o la desechará por obsoleta y ya pasada de moda? ¿Qué sentido de eternidad, como Ud. dice bien, quedará de ella? Dejemos, sensatamente, que el tiempo diga la última palabra“. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 10 de septiembre de 1968: 5).

Respectivamente, Morales dilucida ciertos puntos que conciernen a una obra conceptual como la referida. El ex-vocalista y guitarrista rítmico reconoce, indirectamente, que si bien el conflicto social de la identidad

---

<sup>93</sup> Quizás autor, pues Muñoz no compuso la música.

chilena se haya ausente en el libreto, los significados de la *Guerra de Vietnam* representarían las mismas impresiones horribles para todo el mundo. En consecuencia, dicha beligerancia no sería un conflicto social sólo para los países involucrados, sino que, también, para el resto del orbe:

“Yo te quisiera responder con una pregunta: ¿te parece que lo que está ocurriendo en Irak, en Afganistán, en Israel con El Líbano debería mantenernos indiferentes? En otras palabras, nosotros somos ciudadanos de un mundo cada vez más globalizado, por lo que cada vez, estamos más cercanos unos de otros. La comunicación, en estos momentos, es instantánea, puesto que mediante tu computador te puedes meter en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, o bien, en la del Vaticano. Por lo tanto, las problemáticas mundiales, por lo menos, en la última mirada del siglo XX, se nos van haciendo cada vez más cercanas. Y cuando tú protestas en contra de una guerra, en el fondo, tú no estás protestando de lo que está ocurriendo, en Vietnam, sino que lo que está ocurriendo es lo anormal de un conflicto donde se usan armamentos y brutalidad extrema. Entonces, no es que Los Sicodélicos estuvieran defendiendo e inmiscuyéndose, en causas extranjeras que no nos correspondieran, sino más bien, defendíamos la humanidad. Por otro lado, nosotros estábamos conscientes que trabajos discográficos como *Al 7º de Línea* (1965) de Los Cuatros Cuartos era un álbum conceptual extraordinario de algo más chileno que ocurrió tiempo atrás y yo lo valoro, en todo lo que representa, pero, para nosotros, en aquel momento, los conflictos eran extranjeros y las influencias eran abrumadoras. Entonces, fue algo natural seguir una cierta línea. Creímos que la guerra tiene el mismo significado, en todo el mundo, y, por lo tanto, no considero que ésta deba tener, definitivamente, un asidero, dentro del país, donde se emite la queja. Por lo tanto, considero que una guerra tiene el mismo sentido si se produce aquí o en cualquier otro lugar del mundo. Entonces, una protesta, en contra de la guerra, no debería tener una nacionalidad”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Para que dicho trabajo artístico fuera aceptado, en la liturgia católica, el siguiente enunciado de *La Unión [de Valparaíso]*, nos demuestra que si bien el Padre Duque quedó complacido con la obra, apostó por querer cambiar ciertos aspectos de la referida obra musical, aunque desistió en precisar detalles. Asimismo, otros sacerdotes vinculados con el Seminario San Rafael propusieron bajar el estridente volumen de los instrumentos, acortar su *performance* y mutar ciertas particularidades:

“Don Julio Duque, Pro-rector del Seminario no quiso pronunciarse. ‘En general, me ha agradado. Se nota que la hicieron con espíritu religioso. Pero en el aspecto litúrgico hay que considerar otros factores. Prefiero no pronunciarme’. Otro sacerdote del recinto, que no quiso identificarse, señaló que en su opinión, podría aceptarse [pero] bajo algunas condiciones, para un acto religioso. Habría que bajar el volumen de la instrumentación, acortarla un poco y modificarle algunos aspectos. Pero he observado a la gente y creo que tiene espíritu religioso”. (*La Unión [de Valparaíso]* 6 de septiembre de 1968: 8).

Si bien el ex-vocalista y guitarrista rítmico ignoró que, en 1966, mencionados medios chilenos notificaran que *músicos rockeros* tocaron; en templos de París, Boston y, en Italia<sup>94</sup>; él mismo señala que el Padre Duque estuvo de acuerdo con los cantos y el *guitarreo* dentro de la Iglesia, puesto que, tal práctica, aportaría con una novedad inexplorada en nuestro país:

“Yo recuerdo haber hecho varias conferencias de prensa con el Pro-rector del Seminario San Rafael, de nombre Julio Duque, quien estaba muy complacido con lo que estábamos haciendo. Tanto fue, así, que estaba muy de acuerdo con el cambio que la *Misa para Gente Joven* podía generar dentro de la liturgia católica. Y, de hecho, así, se logró, puesto que los cantos y el *guitarreo*, dentro de la Iglesia Católica, hoy en día, no son sorpresa. Sin embargo, para aquella época, eran muy desconocidos”. (Morales, 6 de octubre de 2006).



**Figura 56:** “Insisten con ‘Misa a Go-Go’”.  
(*Las Últimas Noticias*, 16 de septiembre de 1968: 33).

No obstante, el esperado comentario de uno de los principales religiosos que realizó las gestiones de estreno de la *Misa para Gente Joven* dejó entrever una respuesta negativa hacia su posible inclusión dentro de la liturgia católica. No sería cualquier persona, sino que Fernández Sanfuentes, Rector del Seminario San Rafael:

“Cuando la misa estuvo compuesta, quisieron que el Obispo de Valparaíso, monseñor Ruiz Tagle, los escuchara. El prelado no pudo, pero envió al Vicario para la Educación y Rector del Seminario San Rafael, P. Jaime Fernández. El sacerdote escuchó complacido los animados ritmos, su audaz letra, la que pese a sus innovaciones conserva su religiosidad. Les expresó que, eso sí, no podría interpretarse en un templo, ya que para ello una comisión del clero, a la que se integraría el propio compositor<sup>95</sup>, debía declararla manifestación netamente litúrgica”. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

<sup>94</sup> Para interiorizarse con mayor profundidad, leer “*Músicos coléricos invadieron Iglesia*” (*La Estrella [de Valparaíso]*, 28 de abril de 1966: 6), “*Bailando en la Iglesia*” (*La Estrella [de Valparaíso]*, 30 de abril de 1966: 1) y a Gajardo Cornejo (2009: 283-289).

<sup>95</sup> Una vez más no se corrige la verdadera función de Muñoz.

¿Qué nos queda por reflexionar? Que a pesar de contar, previamente, con la disposición de que tal obra se presentara en el gimnasio de la Unión Española de Deportes, el único recinto apropiado para su efecto, seguía siendo uno de procedencia laica”:

“Don Jaime Fernández, Rector del Seminario San Rafael, respondió con un rotundo no, cuando se le preguntó si la Misa a Go-Go, podía presentarse junto a una misa litúrgica católica. [...] Es una forma peculiar de la juventud de expresarse. Pero no creo que sea religiosa. No lleva al fondo de la oración. No impide recogimiento, pero no lo produce<sup>96</sup>”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 8).

Así, después del polémico estreno de la *Misa para Gente Joven*, en Valparaíso, se habló, posteriormente, de la presentación de la indicada obra musical en un teatro importante de la misma ciudad. Por tanto, se explicó que no era la calidad lo que se discutía del cuarteto de Quilpué, sino, más bien, el contenido de su libreto y música lo que generaba polaridades, para su inserción, dentro de la liturgia católica. De todas formas, dicha *misa* seguía acaparando mucha curiosidad antes, durante y después de su apertura en el gimnasio de la Unión Española de Deportes. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

*Las Últimas Noticias* anunció que el sábado 14 de septiembre de 1968, Los Sicodélicos exhibieron su propuesta musical, en la *Universidad Santa María de Pancho* [Universidad Federico Santa María]<sup>97</sup>. La crónica; que llevó por título, “*Insisten con ‘misa a go go’*”; enfatizó que el grupo de Quilpué ostentó con seguir legitimando su citado trabajo musical:

“Los Sicodélicos, el conjunto musical colérico que pretendió revolucionar el ambiente artístico porteño con su famosa misa a go-go para la gente joven, que unos la aceptan y otros la rechazan, se presentó el sábado último en el aula magna

---

<sup>96</sup> A pesar de las palabras de las autoridades eclesiásticas del Colegio San Rafael, Morales sostiene que las otras referidas al Arzobispado de Valparaíso fueron muy positivas: “En definitiva, la *Misa para Gente Joven* fue algo muy solemne y creo que esta obra fue un acierto. La opinión del Arzobispo de Valparaíso, así como la de la gente eclesiástica de la época nos otorgaron una opinión positiva”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

<sup>97</sup> Para la segunda y última ocasión, en que la *performance* de la *Misa para Gente Joven* se ejecutó, Needham se había confundido, al respecto, porque no recordaba si fue en la Universidad Técnica de Santa María, o bien, en la Universidad de Valparaíso: “Si dice tal diario que fue en la ‘Universidad de Pancho’, entonces, sería en la Universidad de Valparaíso porque a Valparaíso le dicen ‘Pancho’, ya que es ciudad hermana de San Francisco. Sin embargo, lo que sí recuerdo es que tocamos en el *auditorium* de la Universidad de Santa María, pero lo que no me acuerdo, es que si tocamos la *misa* u otra cosa”. (Needham, 19 de julio de 2006).

de la Universidad Santa María de Pancho. Su autor Orlando Walter Muñoz concibió su misa cuando escuchó en casa de una amiga un disco: la misa Luba, que es una versión africana para el Santo Sacrificio. La misa a go-go consta de las siguientes partes: Introito; Kyrie; Aleluya para un hombre solo; Evangelio, según San Mateo, Credo, Ave María, Sanctus, Agnus Dei, Magnificat del Papa Paulo, Pater Noster, Gloria y Aleluya. Pero los cuatro jóvenes integrantes de este conjunto pretenden ir lejos con su misa polémica, a fin de convencer con esta expresión litúrgica". (*Las Últimas Noticias*, 16 de septiembre de 1968: 33).

Planet señala que la referida obra musical sólo se llegó a proyectar dos veces:

"La discutida pieza fue interpretada por Los Sicodélicos sólo en un par de oportunidades". (Planet, 2004: 123).

El ex-bajista y vocalista le mencionó al escritor de "*Se oyen los Pasos*", sin mayores antecedentes del caso ni ninguna explicación profunda, sobre la disolución de Los Sicodélicos y del por qué no se registró la *Misa para Gente Joven*. Sazo sólo indicó:

"Se iba a grabar, pero después nos disolvimos". (Planet, 2004: 123).

En tanto, Needham nos comenta:

"La presentación de la *misa* fueron dos veces y nada más". (Needham, 19 de julio de 2006).

En definitiva, el 14 de septiembre de 1968 fue la última vez que se presentó esta *misa* y marcó el principio del fin de la carrera musical de los cuatro muchachos de Quilpué.

## Misa para Gente Joven: algunos recortes de su texto literario.

### INTROITO

#### I

"Y al altar de mi Dios me acercaré.  
Oh, señor llena de alegría mi juventud. Amén.  
Y llega la mañana muy sombría,  
y llega, también la tarde helada.  
Y por la noche llueve  
Y yo me acercaré a tu altar, Amén.  
Lleno de injurias por tu nombre.

#### II

Y me golpean con fusiles  
Y me acercaré a tu altar.  
Y destrozan mi pecho,  
Y me acercaré a tu altar  
Y atraviesa mi corazón  
Y me acercaré a tu altar.  
Y me acercaré a tu altar

### III

No me queda ni un hueso que me toquen  
Y me acercaré a tu altar.  
Y clavan mis manos a un madero.  
Y me acercaré a tu altar.  
Y ponen espinas en mi frente.  
Y me acercaré a tu altar  
Y grito, y aullo, y bailo, y amo...".  
(*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 3).

#### TEN PIEDAD (Kirie Eleison)

"Piedad, piedad  
Y del hombre que se inmola en la fábrica.  
Piedad del niño sin escuela, del que muere de frío,  
del que no tiene pan.  
¡Oh, señor!  
Ten piedad de nosotros,  
del soldado que mata al hermano con la bomba.  
Y ten piedad y piedad".

#### GLORIA

"Gloria a Dios en la Tierra, paz.  
Ten piedad de nosotros  
Y mucha paz,  
Y Gloria a Dios.  
Que la Tierra no sea tocada por la bomba  
y el rostro del niño por el fusil,  
que la madre acaricie a su hijo cada día  
Y no la escuche llorar [...]  
Nuestra súplica a ti, Jesús  
y estás a la diestra de Dios Padre  
Y nos ves y ves el hambre y la miseria  
Y ten piedad, y piedad.  
y ves la guerra desatada  
y ten piedad  
y ves al negro como esclavo  
y ten piedad  
y ves al rico y al pobre separados  
y ten piedad  
y ves la mano armada  
y ten piedad".

#### SANCTUS

"Santo, santo es el señor.  
Somos la juventud  
que va con una flor entre los dedos.

# "Misa para la Gente Joven"

(De la página 35)

ter Muñoz, habla directamente del Arzobispo de Canterbury, muerto en 1170; de la guerra del Vietnam, de la bomba atómica en Hiroshima; presenta a la juventud como es, agradece a Dios por las cosas simples de la vida, quiere que el blanco y el negro sean hermanos, abiertamente pacifista, pide la justicia social, rinde homenajes a los músicos clásicos, como Haendel y a los jazzistas; canta loas a Dios y a la Virgen y agradece la oportunidad de vivir.

La música conserva cierta religiosidad. Sus autores, "Los Siodélicos", Waldo Morales, George Needham, Johnny Saphores y Francisco Sazo, dijeron que es música juvenil. La música que ellos sienten y tocan. Quieren que los jóvenes participen en la misa.

Puntualización: "Sólo los entendidos en música litúrgica pueden opinar. Ellos dirán si es música religiosa y si se puede tocar en templos o las iglesias".

## LAS PARTES DE UNA MISA

El Introito tiene ritmo rápido. Cuenta como el Arzobispo de Canterbury es asesinado ante el altar. Orlando Walter Muñoz dijo: "Muestra el padecimiento del Arzobispo, cuando él se acerca al altar, cómo se llena de alegría para después sufrir".

"Vuelve a repetirse la tragedia de Cristo".

"Y me golpean con fusiles y me acercaré a tu altar y destrozaré mi pecho y me acerco a tu altar".

"Es la misma pasión de Cristo, pero visto por los jóvenes, donde el puñal es cambiado por fusiles y donde la revista "Life" lucha por obtener un primer plano de Cristo agonizante para publicarlo en su primera página".

"No queda ni un hueso (que no toquen) Y clavan mis manos a un madero y me acerco a Tu altar

llenas una vez de alegría mi juventud".

## SEÑOR, TEN PIEDAD

El cántico es violento. Casi con gritos. El coro secunda al solista repitiendo la palabra "piedad".

"Piedad —del niño sin escuela

Piedad —del que muere

(de frío

Piedad —del que no tiene

(pan".

"El Kirie, Eleison pide a Dios que se apiade de nosotros, del hombre que se inmola en una fábrica, del soldado que mata a su hermano con una bomba, del pobre aplastado por el rico".

"Rinde un homenaje al cura guerrillero, Camilo Torres".

"Piedad en la Sierra  
Piedad en la Ciudad".

## EL GLORIA

Es abiertamente pacifista, pide que la tierra no sea tocada por la bomba; que la madre acaricie a su hijo cada día. Canta Gloria a Dios en las alturas y paz a los hombres en la tierra.

El autor de la letra rinde homenaje a Haendel en "Aleluya para un hombre solo". Es una variación de la letra de Agustín Squella, que éste hizo para una obra teatral.

El Evangelio, es el Sermón de las Montañas. Canta las bienaventuranzas. Está tomado del Evangelio según San Mateo, del capítulo 5, versículo del 1 al 12.

El Ave Maria y el Padre Nuestro conservan su letra. El Ave Maria, es suave, mientras que el Padre Nuestro aumenta de ritmo.

También el Credo conserva su fondo, mientras que el Sanctus, muestra a Dios como es la juventud:

"Santo es el Señor

Somos la juventud que va

como una flor entre los

(dedos

Santo

Una guitarra roja para

(poder

cantar tu nombre".

El Agnus Dei a Cordero

de Dios es pacifista. Pide que el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo, quite la bomba de Hiroshima, la espada del guerrero, que detenga la mano del negro sobre el blanco, y pide la paz. Habla de Vietnam. Al terminar, la música del Agnus Dei toma el ritmo de "Los Santos vienen marchando", que hiciera famoso Louis Armstrong.

"Danos la paz.

Danos la paz

En el Vietnam".

En el Magnificat se rinde un homenaje a dos Pontífices: Paulo Sexto y Juan XXIII. Sus autores lo llaman "Magnificat del Papa Juaulo.

"La misa termina con el Aleluya. En esta parte, la juventud da gracias al Creador por las cosas simples de la vida y por la oportunidad de vivir".

"Aleluya

Y gracias por el beso de

(una novia

por la madre que da a

fluz

por la mano que acaricia

por mi amigo que sonrie

por el rostro de mi padre

por mi guitarra que

(canta".

La "Misa para Gente Joven en estilo go-gó alaba a Dios:

"Aleluya

Y Tu Casa estará siem-

(pre abierta

Aleluya

y Tu Pan Sacramental

(me alimentará

Y gracias

Y gracias

Y mil gracias

por estar junto a Ti

Aleluya, Aleluya".

Los juveniles intérpretes dijeron que la música y la letra les permitía estar en contacto con Dios. Dos de los Siodélicos son católicos, uno protestante y el otro metodista. Vistieron las ropas acostumbradas. Colores vivos, pelo largo.

"Ahora sólo esperamos. Pero que sólo los entendidos en música sacra digan si la nuestra sirve para cantarse en las iglesias".

Figura 57: "Misa para la Gente Joven".  
(Medina, *El Mercurio* de 7 de septiembre de 1968: 35).

Santo,  
una guitarra toca  
para cantar tu nombre  
Santo y la montaña se mueve  
Cada día más con fe.  
La alegría crea rondas  
y bailes en tu nombre”.

#### **AGNUS DEI“**

Cordero de Dios,  
que quitas las heridas del mundo,  
quita la bomba de Hiroshima,  
quita la bomba  
Y ten piedad  
Quita la bomba  
Quita la espada del guerrero  
Quita la espada  
Y ten piedad  
Detén la bazooka de Viet Nam,  
Detén la bazooka  
y ten piedad.  
Detén la mano del blanco  
sobre el negro  
Y danos la paz”.

#### **ALELUYA**

“Y gracias  
por el beso de mi novia  
Por la mano que acaricia,  
Por el Sol que saluda cariñoso,  
por la luna que sombrea la ciudad  
y por la madre que da a luz,  
y gracias  
por mi amigo que sonrío  
y por la flor que nace cada día,  
por el rostro de mi padre /  
por mi guitarra que canta. [... ].  
Aleluya. Y tu casa estará siempre abierta /  
Aleluya y tu Pan Sacramental me alimentará /  
Y gracias, y gracias y mil gracias, por estar junto a Ti. / Aleluya, Aleluya”.  
(*La Unión [de Valparaíso]. Hablemos de Espectáculo*. 1 de septiembre de 1968: VI).

## Misa para Gente Joven: algunos fragmentos de la letra de ciertas piezas que la conforman.

Cuando decimos que una obra musical no está registrada, fonográficamente, ni tampoco existe su partitura, emitimos, entonces, que está perdida en el tiempo. Así, ocurrió con la *Misa para Gente Joven*, un trabajo que sólo podría encasillarse en una pieza literaria, tal como ocurrió con el *Poema del Mío Cid*, o bien, con la *Chanson de Roland*. ¿Su contenido? El trabajo de Muñoz y del grupo de Quilpué se comprende por varias de las piezas musicales que estaban dedicadas a personajes de la historia, tales como: Thomas Becket, Juan XXIII, Paulo VI o Agustín Squella:

“Orlando Walter Muñoz fue explicando cada parte de la misa que se interpretaba. Hubo temas dedicados. Así el Introito estaba dedicado a Thomas Becket, mártir de su fe, y el Magnificat está dedicado a los Papas Juan XXIII y Paulo Sexto. Cabe mencionar también que uno de los temas, el primer Aleluya llamado ‘Aleluya para un hombre Solo’ está inspirado en un poema de Agustín Squella, cuyo texto algo modificado se usa como letra”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 1).

Cabe señalar que periodistas como Medina concedieron su impresión hacia el contenido de la letra de dicha obra musical. En breves palabras, se refirieron a algunos episodios históricos como la muerte del Arzobispo de Canterbury (+1170), la *Guerra de Vietnam* o la *bomba atómica* en Hiroshima. Asimismo, el *Introito* manifiesta ciertas esperanzas que confluyen entre la igualdad del negro y el blanco, así como enuncia a grandes músicos doctos como Haendel. Igualmente, agradece, a la misma divinidad, la oportunidad de vivir. El citado periodista mencionó la tragedia del Arzobispo de Canterbury y otorgó un significado similar con la *Pasión de Cristo*<sup>98</sup>. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 40).

Luego del *Introito* de ‘ritmo rápido’ proseguiría, el *Kyrie* (1968)<sup>99</sup>, que, Medina, lo apreció, musicalmente, como muy violento. Poco después,

<sup>98</sup> Muñoz declaró a *Ercilla* sobre el *Introito*: “Es la misma Pasión de Cristo, pero vista por los jóvenes, donde el puñal es cambiado por los fusiles y la revista ‘Life’ lucha por obtener un primer plano de Cristo agonizante para publicarlo en su portada”. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

<sup>99</sup> La anterior revista indica que: “El [autor de la obra] señala que en el *Kirie* pide a Dios que se apiade de nosotros, del hombre que se inmola en una fábrica, del soldado que mata a su hermano, con una bomba, del pobre aplastado por el rico, y que rinde un homenaje también al cura guerrillero, Camilo Torres”. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

Medina sostiene que el *Gloria* (1968) es pacifista y fraterno y se refiere, de buena manera, a Haendel. Por otro lado, este reportero asimila que esta pieza es una versión de un escrito de Squella. El *Evangelio* (1968), el *Credo* (1968), el *Ave María* (1968) y el *Padre Nuestro* (1968) son, brevemente, estudiados por el mismo Medina. Este periodista comenta que, tanto el penúltimo como el último tema musical conllevan contrastes. Tanto *El Credo* (1968), igualmente anunciado como el *Sanctus* (1968), es explicado por Medina. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 40).

El *Agnus Dei* (1968) es pacifista, clama por clemencia y solicita compasión por todos los pecados cometidos por la humanidad. *El Magnificat* (1968) muestra halagos, tanto para Paulo VI como para Juan XXIII. Del mismo modo, por medio del *Aleluya* (1968), la juventud le otorga gentilezas a la divinidad y da término a la *Misa para Gente Joven*. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 40).

### **Problemática del registro de las obras musicales: el caso de la ausencia del registro fonográfico de la Misa para Gente Joven.**

Saphores, el último miembro en cohesionarse a Los Sicodélicos, pronunciará para *La Estrella [de Valparaíso]* su particular queja frente a la presencia de las luces que emanaban de las cámaras de televisión, mientras actuaba. He aquí, entonces, el famoso registro fonográfico y visual que lograría romper la leyenda acerca de que esta obra musical no sería grabada. Las palabras de este músico nos dejan tener, al menos, una esperanza de que estaría plasmado dicho registro audiovisual de la *Misa para Gente Joven* en algún canal televisivo. La noticia pronuncia que:

“Johnny Saphores, al igual que sus compañeros, se quejaba especialmente del fuerte haz de luces con que las cámaras de televisión les enfocaba en cada toma”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

No obstante, en nuestra entrevista, el referido baterista nos manifestó su desconocimiento frente a los hechos:

“Yo dije eso? En realidad, las cosas pasaban y pasaban muy rápido y todo el mundo te saludaba y te felicitaba”. (Saphores, 13 de junio de 2007).

Así como nosotros nos formulamos si era posible que algún canal televisivo haya registrado la *Misa para Gente Joven*, el ex-vocalista y guitarrista rítmico nos revela, al respecto, que, en los últimos años, ha otorgado muchas entrevistas y que ubicando a Tarifeño sería posible saber el destino de las posibles cintas de esta obra conceptual:

“Tengo la fe que pudo ser grabada. [...] En los últimos años, he dado muchas entrevistas y he participado en muchas cosas que tienen que ver con la historia de Los Sicodélicos. Actualmente, me estoy interesando por ubicar a quien fuera director de nuestro programa *Go In Go*, Luciano Tarifeño, porque creo que él mismo debería saber si alguna radio nos grabó la *Misa para Gente Joven*”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).



**Figura 58:** “Iglesia estudia la misa a go-go<sup>100</sup>”.  
(*La Estrella [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 2).

Nosotros sustentamos, en nuestro ensayo “*La ausencia de la ‘Misa para la Gente Joven’: un documento perdido para la Musicología*”, que, desde siempre, el músico quiso plasmar sus obras de manera escrita y fonográfica. Así, en una época como fueron los años ‘60, donde tales condiciones se prestaron, concluimos que la acción de no registrar la

<sup>100</sup> De izquierda a derecha: Needham, Sazo y Morales.

referida obra musical constituía una irresponsabilidad cultural para Muñoz, así como para los cuatro muchachos de Quilpué:

“El sueño de todo músico que en el pasado sólo se conformó con plasmar su obra dentro de una partitura y soñar con que se registrara fonográficamente, confirma la irresponsabilidad cultural que tuvieron, tanto Los Sicodélicos como Orlando Walter Muñoz en ‘no’ grabar La ‘Misa para la Gente Joven”. (Gajardo Cornejo, *Tradición y Saber*, 2006: 61).

Luego de leer una de las apreciaciones de nuestro citado trabajo escrito, Morales se sincera al respondernos que, efectivamente, fue una irresponsabilidad cultural, pero que se la atribuye, exclusivamente, a Muñoz. ¿La razón? Este último gozaba de todos los contactos para haber grabado la *Misa para Gente Joven*: una obra musical que pudo convertirse en un gran patrimonio para la música chilena:

“Después de casi 40 años y de haber conversado contigo tengo la noción que hubiese sido algo muy espectacular para la música chilena de haber grabado la *misa* de un grupo de ‘cabros chicos’ que se hizo, a fines de la década del ‘60. Por lo tanto, creo que fue un error que no se haya grabado y lo lamento mucho, en verdad, puesto que fue un trabajo notable y, después de 40 años todavía, en Chile, no existe algo que se le compare. Sin embargo, no sé por qué no se registró discográficamente. Sólo sé que no fue mi labor, en preocuparme de esos detalles. Es lamentable, insisto, porque tendríamos que haber ido a un estudio de grabación y haber hecho un *long play* que hubiese sido único en la historia del *Rock Chileno*. ¿Con respecto a irresponsabilidad cultural?, creo que si bien nosotros éramos ‘cabros chicos’, pienso que la irresponsabilidad fue de Orlando Walter Muñoz porque toda su vida se había dedicado a esto”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Saphores finaliza con su comentario:

“¿Irresponsabilidad cultural? Claro que, así, fue y nosotros también tuvimos parte de aquello”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Conforme a todo lo anterior, quizás las últimas palabras de Marín puedan ilustrar cuando alguien se esmera por realizar proyectos y se enfrenta ante dos opciones: materializarlos, o bien, no materializarlos. Así, el mismo ex-representante nos declara la diferencia entre decir ¿hagamos esta propuesta? y otra muy diferente es ¿materialicemos dicha propuesta? ¿Su alusión? Mientras Los Sicodélicos estuvieron bajo su mandato, muchos trabajos se efectuaron. En cambio, las gestiones de Muñoz sólo llevaron a exhibir un trabajo precioso e importante, pero que nunca se registró. ¿Un ejemplo para todos los artistas contemporáneos y futuros de cómo se tienen que llevar a cabo las propuestas?:

“No sé por qué no se grabó, pero lo que tengo muy claro es que las cosas salen cuando están las personas dispuestas a hacer todos los sacrificios necesarios para que los proyectos resulten. Una situación es decir: ‘¡yo puedo hacerlos grabar!’, pero otra muy distinta es estar con el disco, en las propias manos, y decir: ‘¿ves esto?, es concreto’. Porque una cosa es conversar con los músicos y llenarse de ideas o ideales y otra cosa es hacer todos los esfuerzos necesarios, en la mañana, en la tarde y en la noche, golpear todas las puertas y concretar”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Inocentemente, el siguiente párrafo indica las pretensiones de los cuatro muchachos de Quilpué por querer registrar su trabajo musical:

“También está la posibilidad de que los 12 temas de la ‘Misa’ pasen a formar parte de un Long Play. ‘Hemos terminado con el sello Orpal –dicen los Sicodélicos- y esperamos. Si hay interés de algún sello estamos dispuestos a grabar”. (Mesías, *La Unión [de Valparaíso], Hablemos del Espectáculo*, 1 de sept.de 1968: VI).

Finalmente, *Ercilla* añade que hubo dos casas discográficas interesadas en publicar la referida *misa*. Hasta el día de hoy, ignoramos si fue real tal proposición:

“Dos sellos grabadores se interesan por la misa. Y es posible que Los Sicodélicos realicen una gira por todo el país”. (*Ercilla*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968: 24).

## CONCLUSIONES

Saphores concluye que la industria musical criolla se benefició de la mayoría de las bandas del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* y de su condición de querer “crecer como músicos”. ¿En otros términos? Se produjo la mezcla perfecta entre producir dinero para la mencionada industria musical y generar *fans* para los *artistas rockeros criollos*, junto a todo lo que engloba el registro de discos, entrevistas, realizar giras o presentarse, en radio y televisión:

“Yo creo que a todas las bandas les pasó algo similar, pero tuvieron que aceptar las condiciones para que conocieran y difundieran tu música. Sin embargo, si tú permanencia como músico es más amplia, entonces, puedes hacer otro tipo de contratos porque comienzas con otra etapa. Es, así, que te aseguro que la industria musical se aprovechó de nosotros y de todos los grupos de aquella época que querían hacer música para sólo ser conocidos. No sé si con buena o mala intención, pero era algo que pareciera ser una combinación perfecta entre artista e industria musical”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

A pesar que, de alguna manera, explícita o implícita, agrupaciones como Los Larks, Los Jockers o Los Picapiedras siempre se apoyaron por una vía comercial para distribuir sus mercancías culturales, nosotros estamos convencidos, al igual que Saphores, que no todos los números artísticos criollos de los años ‘60 buscaron, exclusivamente, dividendos económicos por la venta de sus discos. De este modo, queremos declarar que el cuarteto de Quilpué se preocupó más por crear una música que demostrara calidad, en vez de sólo explotar el provecho de su *performance*. Morales expresa:

“Yo creo que cada cual hacía lo que le parecía mejor. En cuestión de gustos, no hay nada escrito. Cuando nos forjamos la idea de formar un grupo comenzamos, también, a elaborar las ideas que debería tener. En ese tiempo, Los Beatles eran los que marcaban la ‘pauta’. Pero hubo otros que partiendo de allí, probablemente, pensaron que era muy bueno incursionar, en lo que el mercado podría interesarle, o bien, en lo que podría ser vendible. Sin embargo, nosotros nunca consideramos qué música era mejor para comercializar, sino que pensamos en hacer algo, musicalmente, mejor y que gustara más. Por lo tanto, como ‘cabros chicos’ trabajamos mucho, en esto, sólo para darnos un gusto. En consecuencia, tengo la impresión que otros conjuntos, de acuerdo al sello o al representante, obviamente, buscaron la parte comercial como Los Larks que pensaron sólo en eso”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

En el artículo, “*Nuestro disco se estuvo vendiendo por casi 30 años en la Feria del Disco*”, el ex-vocalista y guitarrista rítmico relata para el periódico *Puente Alto Al Día*, que, en casos como Los Sicodélicos, hubo ideales que se inclinaron más por la estética y las motivaciones de hacer *música beat y progresiva-psicodélica* que por la absoluta búsqueda de la comercialización de registros fonográficos:

“Es difícil opinar por los demás, pero tengo la impresión que el sentido de comercialización no estaba tan desarrollado hace 40 años. Por lo tanto, estimo que, por nosotros, estaba más la pasión de hacer música que buscar los contratos millonarios. Eso explica que nosotros nunca ganamos grandes sumas de dinero, además, que, justamente, el conjunto se terminó, en el momento, en que nosotros estábamos en el punto de empezar a cosechar. En definitiva, recuerdo que nunca, en Los Sicodélicos, primaron los intereses comerciales por sobre la música, puesto que estábamos muy contentos con lo que hacíamos”. (Morales, *Puente Alto Al Día, Rincón Musical*, 8 de noviembre de 2006: 17).

Morales asume que la música era el *hobbie* para todos Los Sicodélicos. Por lo tanto, la estimulación artística de su ex-grupo estaría por encima de la finalidad comercial:

“La música era nuestro *hobbie*, era nuestra entretención que, en algún instante, se profesionalizó y, dada nuestra edad, despertábamos mucha curiosidad y elogio, en la prensa, por un trabajo tan serio de ‘cabros tan re-chicos’, puesto que no era común. Es cosa de revisar la edad de Los Mac’s, Los Jockers, Los Larks y darse cuenta que todos eran mucho mayores, si los comparamos con nosotros que teníamos entre 15 a 18 años. Tengo la impresión que; tanto nosotros como, quizá, otros grupos de la época; estaban, en la misma parada, de hacer música más que por ganar dinero. Sin embargo, nadie nos dice que, a lo mejor, de habernos mantenido, en el tiempo, nos hubiéramos concentrado en los contratos, en el dinero, en la participación de los derechos de autor y de todo lo demás. Es decir, en todo lo que hasta ahora no nos hemos preocupado”. (Morales, *Puente Alto Al Día, Rincón Musical*, 8 de noviembre de 2006: 17).

Nos parecen significativas las declaraciones del último baterista del cuarteto de Quilpué cuando nos pronuncia que el objetivo de conjuntos como Los Sicodélicos apuntó a que se difundiera sus canciones por todos los medios que fueran posibles, sin importar si la industria musical sacaba provecho económico de ellos mismos:

“Nosotros teníamos, entre 15 a 18 años, y no nos importaba si nos estaban manejando los adultos que estaban detrás de toda la producción. Nunca nos importó ganar dinero tocando y cuando tocabas, en radios, televisión o dabas entrevistas, prácticamente, era un favor que los medios te estaban haciendo. El que te escucharan o difundieran tu música era algo extraordinario y con eso bastaba.

[...] Yo tocaba con Los Sicodélicos porque era algo que nos gustaba y lo hacíamos por eso, y no por andar ganando plata. Cuando empiezas a ser conocido, de inmediato, comienzas a diferenciarte del resto. En este sentido, vas a tener mucho más acceso a conocer niñas y todo el 'cuento'. Es normal que pasara esto cuando un grupo exitoso como Los Sicodélicos se estaba 'creyendo el cuento'. Era algo muy entretenido". (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Needham nos revela que sólo quiso difundir su repertorio musical. Incluso, añade que nunca hubo un contrato formal entre el *Sello ORPAL* y Los Sicodélicos y menos recuerda haber recibido notificaciones del número de *long plays* que su sello discográfico comercializó de *Sicodelirium*. Del mismo modo, ignora cuáles fueron los resultados mercantiles de este referido registro fonográfico:

"Nunca más tuvimos contacto con el *Sello [ORPAL]* porque no hubo contrato de por medio. No había nada. No firmamos nada de nada. Nunca supimos cuántos discos se vendieron, si es que se vendieron. A nosotros sólo nos gustaba hacer lo que hacíamos: tocar y grabar *música beat*. En el sello, los roles estaban bien delimitados por lo que hacía cada uno de nosotros. Nunca supimos del manejo del asunto, ni menos, en los asuntos comerciales, porque Mario Marín era quien manejaba todo. No obstante, lo que nos mantenía muy contentos era el sentido que estábamos sonando y que nos gustaba lo que estábamos haciendo. Tienes que comprender que, a los 17 años, no es tanta la responsabilidad y aquello ocasiona que uno mismo se descuide de esas situaciones importantes. No sabes cuánta gente todavía nos pregunta y bueno, ¿ganaron dinero con esto? Nosotros respondemos: ¡No, no vimos ni uno, pero la pasamos súper bien!". (Needham, 19 de julio de 2006).

Su ex-compañero vocalista y guitarrista rítmico afirma su relato, al señalar que, tanto él mismo como el resto de sus integrantes nunca supieron cuántos discos vendió *Sicodelirium*:

"Nunca supimos y creo que ningún 'sicodélico' tiene una noción de cuántos discos se vendieron. Sin embargo, lo que sí sé es que, hasta hace 10 años, nuestro disco se estuvo vendiendo por casi 30 en la *Feria del Disco*". (Morales, *Puente Alto Al Día, Rincón Musical*, 8 de noviembre de 2006: 17).

Frente a la inquietud de Needham y Morales, resulta interesante comprender que según Mesías, *Sicodelirium* no salió a la venta y sólo quedaron copias promocionales:

"No llegó a salir a la venta. Dificultades del sello Orpal con la firma grabadora dejaron el disco [en la fábrica]. Sólo se conocieron las copias promocionales que se alcanzaron a distribuir". (Mesías, *La Unión [de Valparaíso]*, *Hablemos de Espectáculo*, 1 de septiembre de 1968: VI).

Del mismo modo, *El Mercurio de Valparaíso* añadió que, lamentablemente, su casa discográfica, *ORPAL*, no supo cómo lograr la comercialización del enunciado *larga duración* y, por ende, dichos *long plays* se distribuyeron, a las emisoras radiales, para su difusión:

“Han grabado un disco 45 que alcanzó éxito ‘Por tu amor’ y otro en 33 1/3 que no alcanzó a salir a la venta al suspender sus actividades el sello grabador ‘Orpal’. Sólo alcanzó a ser difundido por las radioemisoras a través de las copias de la promoción”. (*El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1968: 3).

Pese al malogrado intento comercial, ¿cuál sería el fundamento de la legitimidad de *Sicodelirium*, tanto en el *Rock Chileno* como en la música popular criolla? Según la información de la contra-carátula del citado disco, el ideólogo del hibridismo timbrístico-musical del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* recaería en la persona de Marín quien comunicó a Carlos Guzmán, director artístico del *Sello ORPAL*, su anhelo de que el cuarteto de Quilpué se convirtiera en el referente de la música juvenil nacional. ¿De qué manera? Bajo el registro fonográfico de una *música beat* en la que se incluyera instrumentos criollos de procedencia étnica-folklórica.

De este modo, el sonido de Los Sicodélicos tendría un color más autóctono que el resto del *Beat* y *Beat-Progresivo-Psicodélico Chileno* y, quizás, por ello, deberían ser más auténticos; más válidos; más legítimos; más originales y, finalmente, más, atractivamente, comerciales que sus pares criollos contemporáneos.

Morales, como representante del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*, otorga su impresión frente al apoyo incondicional de revistas como *El Musiquero* que le otorgaron al *Neo-Folklore*. Aunque este músico se sintió identificado por esta extinta corriente folklórica, que la cataloga como auténticamente nacional, de igual forma, defiende su *propuesta rockera* con su conjunto Los Sicodélicos, puesto que lograron una validez musical que tendría que ser respetada:

“Yo soy un admirador del *movimiento neo-folklórico chileno* y te puedo cantar muchas canciones de *Al 7º de Línea*, puesto que fue muy legítimo de *El Musiquero* al brindarle su apoyo. Todo lo que hicieron Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los Paulos, Los de Las Condes es una parte de la historia de la música chilena que no pierde su vigencia. Con respecto al apoyo con que *El Musiquero* le brindaba al *Neo-Folklore* me parece, absolutamente, válido y te señalo que soy un admirador del *movimiento neo-folklórico chileno* y te puedo cantar un tema del *7º de Línea* de

memoria, como se dice, 'parado arriba de la mesa', puesto que fue un trabajo espectacular. Después de 15 o 20 años ha renacido el sentimiento hacia esa música porque es válida para todos los tiempos, así como la *Nueva Ola*. Por eso considero que el *Neo-Folklore* fue una música, auténticamente, nacional. Sin embargo, pienso que cada movimiento se realiza bajo un contexto, una época o un tiempo. Por tal razón, Los Psicodélicos, tuvimos una influencia extranjera que tuvo ese peso, pero eso no quita la validez de lo que hicimos, musicalmente". (Morales, 6 de octubre de 2007).

No obstante, concordamos, en parte, con Tito Escárate, en su publicación "*Frutos del País*", cuando arremete contra el sermón empresarial de Marín de que *Sicodelirium*, sonaría, autóctonamente, criollo. Sería falso admitirlo:

"Otro intento de asimilación local, pero confuso conceptualmente, lo constituye el primer elepé de Los Psicodélicos 'Psicodelirium'. En él, utilizan instrumentos autóctonos como charango, quena, cascahuillas, trompe y ocarina. En la contraportada del disco, el productor justifica estas inclusiones afirmando: 'Creemos que es provechoso para la música juvenil grabar algunos de los temas en que hemos incluido instrumentos autóctonos, ¿por qué hacerlo, si somos chilenos, si los temas son nuestros?'. Curiosa conclusión, si tomamos en cuenta que sus temas eran cantados en inglés y su performance -partiendo por la dicción- era unívocamente Beatle". (Escárate, 1995: 16).

Sin embargo, al formular la pregunta de forma inversa: ¿es *Sicodelirium* un *larga duración* imitador de la música *beat progresiva-psicodélica*? Quizás, nos resulte que tampoco obtendríamos una respuesta de identidad británica para los propios anglosajones. ¿La razón? Los instrumentos autóctonos andino-mapuches, además de no ser originarios de la cultura norteamericana-europea, no habrían sido grabados, anteriormente, por los músicos de estos lejanos puntos geográficos dentro de un *formato rock*, a excepción del vocalista de The Troggs, Reg Presley, que ejecutó la ocarina en *Wild Thing* (1966). En consecuencia, los ingleses o americanos no deberían reconocer su identidad musical, en *Sicodelirium*; eso sí, sólo, en las canciones, donde se presenta su *color rockero angloamericano* (*For your love*<sup>101</sup>, entre otros).

Insistiremos, en expresar, que este referido registro fonográfico, por medio del hibridismo instrumental de timbres autóctonos y *rockeros*, consigue convertirse en el paso natural que se plasma en el posterior *Rock Progresivo Chileno del '70*. En consecuencia, *Sicodelirium* aunque no

---

<sup>101</sup> Incluso, ni siquiera la indicada pieza musical, pues se acompaña de cascahuillas.

refleja, integralmente, nuestra identidad nacional, tampoco sería un fiel reflejo de una identidad anglosajona. Por tanto, ¿qué es lo que manifiesta? Sólo una experiencia para nuestro *rock criollo*, pero una nueva, por cierto. Una práctica que, además, logra ser para nuestra música popular nacional el cruce que sintetiza a un tímido “mestizaje” que plasma dos culturas distintas: una extranjera como es el *rock* con instrumentos eléctricos (guitarras y bajo, junto a la batería) y otra local con instrumentos autóctonos andino-mapuches (charango, quena, trompe, cascahuilla y ocarina).

¿Por qué *Sicodelirium* responde a la experiencia de un tímido hibridismo y no a un hibridismo integral? Los timbres andinos autóctonos chilenos que aparecen, en dicha producción, no contienen una mayor pujanza dentro de este álbum discográfico. Asimismo, cabe señalar, que el descrito *long play* merece toda la importancia de nuestro análisis musicológico porque no se trata de una obra maestra en que todas las piezas que la conforman hayan sido, tanto exitosas como perfectas. Por el contrario, este no fue el caso, sino que se trató de una producción en que, a pesar que careció del impacto social y económico dentro de nuestra comunidad criolla, tuvo el genial propósito de efectuar algo más original y no tan emulador del *rock anglosajón* como *Kaleidoscope Men* (1967) o *Fictions* (1967) de Los Mac's y Los Vidrios Quebrados, respectivamente.

En resumidas cuentas, *Sicodelirium* buscó la intención de encontrar una nueva *identidad rockera nacional*. Una identidad en que sólo Beat 4 se vanagloriaba de sentirse chilenos porque cantaban, en castellano, pero, en un formato musical heredado de los “países del norte”: el *rock*. Sin embargo, el cuarteto de Quilpué, a pesar de que continuaron con el idioma inglés, propio de los *grupos beat*, agregó instrumentos andino-mapuches a una base eléctrica.

Aunque fuera sólo más que esto último, ¿no nos parecerá suficiente que este extinto conjunto le haya orientado el camino del hibridismo musical al resto de las futuras *bandas rockeras criollas*? ¿Cómo poder pedirle más al grupo de Quilpué, si todavía *el Rock Progresivo* recién surgirá, en 1968, en trabajos de agrupaciones como King Crimson o Yes, en el que la virtud instrumental es vital para el formato de este estilo?

¿Acaso Congreso, Los Blops o Los Jaivas no tuvieron más antecedentes musicales contemporáneos con estos referidos grupos ingleses, junto al hibridismo instrumental de Los Sicodélicos para el “mestizaje” de su música? Nos parece que la búsqueda de la identidad, de parte de los cuatro muchachos de Quilpué, se hizo presente, en la inclusión de instrumentos autóctonos y *rockeros*, dentro de una *base beat*, y plasman el motivo suficiente para el intento inconsciente de un tímido hibridismo musical en el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*.

Por tanto, a pesar que *Sicodelirium* no logró ser una obra perfecta de vanguardia, sí, llegará a convertirse, tanto en un punto relevante para la *música beat-psicodélica criolla* como en la transición hacia el *rock progresivo* de Congreso, Los Jaivas y Los Blops. En resumen, el término de la imitación del *beat* y la *beat-psicodelia anglosajona*, en nuestro país, culminará, entonces, con el intento de cohesión entre este *rock* y la *música progresiva de raíz andina y mapuche*, provocando un nuevo concepto de hibridismo musical.

Con respecto a lo anterior, nos parece muy relevante tomar análisis al postulado del sociólogo, Simon Frith, en su artículo académico, “*Hacia una Estética de la Música Popular*”. Este autor revela que el *rock* posee una validez estética porque combina dos argumentos que derivan, tanto de la música docta como de la música tradicional. De la música docta, rescata la sensibilidad individual y creativa, en tanto, de la música tradicional toma elementos que representan a un determinado colectivo. Por lo tanto, fundamenta que el *rock* toma una estética autónoma:

“En *Sounds Effects* (1981) argumenté que en la reivindicación del rock a favor de una forma de autonomía estética subyace una combinación de argumentos procedentes tanto de la música como de la música folklórica: en su calidad de música folklórica el rock se asume como música que representa a un determinado colectivo, en este caso a los jóvenes; en su calidad de música culta se asume como resultado de una sensibilidad individual y creativa”. (Frith, 2001: 417).

Asimismo, agrega que la estética del *rock* está sujeta a la autenticidad. En otras palabras, Frith sostiene que la “buena música” expresa algo (una idea, una persona, un sentimiento, una experiencia, compartida). En cambio, la “mala música” nada manifiesta (es inauténtica). Luego, expresa que esta “mala música” se produce con la ideología de ser, comercialmente, agradable:

“La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad. La buena música es expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un *Zeitgeist*. La mala música es inauténtica: no expresa nada. El término más habitual en la crítica del rock para referirse despectivamente a una música es tildarla de ‘sosa’ –una música sosa no contiene nada y se produce sólo con la idea de que resulte comercialmente agradable”. (Frith, 2001: 417).

De las propias palabras de Frith quisiéramos, entonces, formularnos lo siguiente. Dentro del período de la música popular y tradicional chilena (1964-1968), la gran mayoría de las piezas musicales de la *Nueva Ola*, aquellas en que, a pesar de poseer un mediocre contenido textual, fueron de gran agudeza mercantil. ¿Esto último conlleva a denominar el juicio de sosas por el referido sociólogo? (Frith, 2001: 417). En otras palabras, ¿serían indicadas de “mala música” por su condición de haber sido siempre, comercialmente, agradable<sup>102</sup>? Asimismo, ¿entrarían, en este juicio contemporáneo, todas aquellas bandas del *Beat Chileno* como Los Larks, The Apparitions, Don Giovanni y Los Dolce Vita, o bien, Los Picapiedras que no mucho aportaron, formalmente, con su música?

¿Qué vinculación habría, entonces, entre el discurso de Frith y *Sicodelirium*? ¿Tal parece que la única obra fonográfica de *larga duración* de los cuatro muchachos de Quilpué sería una apuesta pujante frente al resto del *Beat Chileno* y *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno...* y para qué decir frente a la *Nueva Ola*? Según el juicio de Frith, la reivindicación del *rock* depende de la autenticidad. Por lo tanto, si *Sicodelirium* enunció una “idea”, tal como fue la intención de cohesionar, en un registro fonográfico, tres culturas como la anglosajona y andina-mapuche (algo histórico, por cierto) entonces, ¿este álbum de *rock* sería la propuesta más auténtica de la música popular criolla de los años ‘60 (1964-1968), pues orienta el camino para los futuros *grupos rockeros progresivos chilenos* de las posteriores décadas?

Pensamos, en contestar, tal pregunta con una respuesta positiva. ¿El motivo? Se reivindica una “joya” que debió haber tenido un mayor reconocimiento por parte de la historia de la música popular criolla de todos los tiempos. En definitiva, a partir de este hibridismo instrumental, plasmado en *Sicodelirium*, el infante *Rock Chileno* tendrá otra nueva

---

<sup>102</sup> Cabe señalar que piezas musicales se exceptuarían aquellas como *Al pasar esa edad* y *A tu recuerdo*, originales de Hugo Beiza y Jorge Pedreros porque, sí, contienen un mensaje trascendente.

identidad que irá desarrollando en los trabajos discográficos de los conjuntos progresivos de raíces folclóricas del '70<sup>103</sup>.

A pesar que, mercantilmente, quizás, dicho *larga duración* no tuvo una repercusión de ventas, los ejecutivos del *Sello ORPAL*, nunca supieron que *Sicodelirium* fue el álbum conceptual nacional que influenciaría, aunque de manera tímida o parcial, a las posteriores *bandas rockeras progresivas criollas* de la década del '70 como Congreso, Los Blops, y Los Jaivas.

Por ende, a pesar que la separación de Los Sicodélicos no tuvo impacto, en nuestra sociedad, la importancia implícita de su propuesta discográfica, *Sicodelirium*, será vital para comprender -como hemos reiterado- el paso de la *música beat-progresiva-psicodélica* a la *música progresiva* de las restantes referidas agrupaciones nacionales de los años '70. Aunque, nunca lo hayan querido reconocer, explícitamente, los integrantes de estos últimos grupos, se hace muy evidente que, discográficamente, se entiende el "paso natural" entre el *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* y el *Rock Progresivo Chileno* mediante *Sicodelirium*<sup>104</sup>.

En segundo lugar, si sólo se llegara a reflexionar que el aporte musical considerable del cuarteto de Quilpué quedaría registrado, en su mencionado *long play*, lo cierto es que su otro mérito se manifiesta en la *performance* de la obra musical (no registrada fonográficamente), *Misa para Gente Joven*. La pronunciada *misa* escrita por el periodista, Orlando Walter Muñoz, y musicalizada por Los Sicodélicos durante septiembre de 1968 fue exhibida en el desaparecido gimnasio de la Unión Española de Deportes (Valparaíso), así como en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María.

Dicha puesta en escena confluyó con el propósito de introducir la aludida obra; y el *rock*, propiamente, tal; dentro de la liturgia católica.

---

<sup>103</sup> Cabe exponer que el emergente *Hard Rock Chileno* de bandas como: Embrujo, Kissing Spell o Aguaturbia no tendrían mucha relación musical con ninguna corriente *beat* ni *beat psicodélica* debido a influencias y conceptos musicales distintos.

<sup>104</sup> Resulta paradójico que después de 40 años, *Sicodelirium*, no haya sido mérito de un análisis más profundo por parte de otros investigadores. Al contrario, pese a nuestros legítimos fundamentos, sólo ha sido mencionada por otros escritores como un mero aporte a la *psicodelia chilena*. A excepción de Fabio Salas, en su publicación, "*La Primavera Terrestre: Cartografía del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*" (2003:43), cuando señala que este álbum explica el posterior *Rock Chileno Progresivo del '70*.

Pese a que la enunciada creación no alcanzó a plasmarse, en un estudio de grabación, su pretexto, texto y contexto convergió con la interpretación del *Ordinario de la Misa*, junto a otras piezas que englobaron temáticas y problemáticas ideológicas sincrónicas como la *Guerra de Vietnam*, la injusticia social, la pobreza, la desigualdad y/o la violencia. De esta manera, con la enunciada *Misa para Gente Joven* culmina, finalmente, el *Beat-Progresivo-Psicodélico* en nuestro país.

¿Existió una “doble lectura” de cristianismo y socialismo en la *Misa para Gente Joven*? Una vez más, exponemos razones concretas para revelar que las agrupaciones del *Beat Chileno* y del *Beat Psicodélico-Progresivo Chileno* fueron muy conscientes de su contexto histórico-generacional. ¿Consecuencias? Todos compartieron y lucharon por mantener ideologías globalizadas, tales como la paz mundial. Así, el aporte del grupo de Quilpué, de la mano de Muñoz, también estuvo comprometido con los cambios que el mundo necesitaba urgentemente. No obstante, célebres intelectuales como el famoso periodista se beneficiaron de jóvenes músicos como los referidos para ligar conceptos pacifistas con la ideología socialista: razón que se exhibe con una cierta relación entre el cristianismo y el Evangelio:

“Orlando Walter Muñoz se define asimismo como un socialista cristiano que busca el socialismo que parte en el Evangelio y que se proyecta actualmente en las encíclicas”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

De estas palabras, nos ronda la siguiente conclusión: ¿No será que Muñoz, un hombre mayor para aquella época, de alguna manera, manipuló, explícitamente, a los adolescentes Sicodélicos, en su propuesta de disfrazar las buenas intenciones de paz y de justicia para plasmar la ideología socialista en su obra? ¿Y por qué no especular que los rectores del Seminario San Rafael, también fueron manejados frente a los escritos de la *Misa para Gente Joven* que gozaron de un color cristiano, pero también socialista? El mismo Muñoz expuso que el cuarteto de Quilpué creía en un ideal y, por tal razón, estuvieron muy comprometidos con la esencia de su obra:

“Es por todo esto que era encontrarme con gente capaz de interpretar lo que yo siento. Los Sicodélicos lo son. Se trata de muchachos profundamente religiosos. Viven con dedicación y creen en un ideal. Es por esto que hicimos en conjunto el proyecto”. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 3 de septiembre de 1968: 7).

Si nos referimos a antecedentes ideológicos, no olvidemos que el señalado periodista redactó la letra de la canción, *La muerte de mi hermano* (1967), cuyo contenido manifestó su reproche hacia el “País del norte” y su violencia militar en Panamá. En consecuencia, Muñoz declara, por medio de su *Misa para Gente Joven*, su expresión ideológica para una Iglesia Católica ajena a la política, pero que la invitaba, implícitamente, a compartir valores izquierdistas-cristianos. ¿Con qué objetivo? Recordemos que 1968, año del estreno de la aludida *performance*, fue dentro de una época en que gran parte de las fuerzas juveniles chilenas apoyaron, de buena manera, las ideologías extranjeras-revolucionarias como fue la izquierda-cubana.

El gobierno de Frei Montalva comenzaba a tener detractores debido a su fuerte inflación. El socialismo y el comunismo venían imperantes desde el gobierno de Fidel Castro, en Cuba. Por ende, ¿no serían muy atractivos tales modelos para las mentes estudiantiles criollas que deseaban provocar un cambio ideológico, en la política nacional, de fines de los años ‘60? Las siguientes palabras de Morales nos ayudan a razonar que no estaríamos tan lejos de una “doble lectura” de la *Misa para Gente Joven*, puesto que él mismo rememora que Castro tuvo buenos augurios frente al estreno de la citada obra:

“Tengo la impresión que Fidel Castro mandó un telegrama para felicitar al Episcopado por los cambios que se estaban produciendo, en la Iglesia Católica Chilena, a raíz de nuestra *Misa para Gente Joven*. Recuerdo que esta noticia la escuché de buena fuente y fue de un canal televisivo”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Quizás sean nuestras reflexiones y conclusiones del por qué, Marín, no estuvo de acuerdo con que Muñoz sedujera a Los Sicodélicos para ejecutar la *Misa para Gente Joven*. ¿El motivo? El ex-representante habría advertido su “doble lectura”. No obstante, sería una de las razones, puesto que el resto lo esclarece, en la siguiente cita, cuando la banda de Quilpué atendió, sin problemas, cada ofrecimiento de Muñoz, pero a espaldas del mismo Marín. Una mirada que, hasta el día de hoy, la califica como traicionera. Sin embargo, deja entender que Los Sicodélicos no tendrían mucha culpa de su cuestionada actitud, puesto que su condición de ser muy jóvenes los pondría, en una postura débil, ante cualquier palabra tentadora de personajes como Muñoz que tuvieron mucha experiencia en los medios de comunicación:

“Nunca me gustó el comportamiento que tenía Orlando [Walter Muñoz] con Los Sicodélicos porque era, inmensamente, mayor que ellos. Sin embargo, él, a mí, no podía engañarme en sus propósitos de manipulación”. (Marín, 27 de octubre de 2006).

Así como el punto de vista de un *manager* protege la imagen y el futuro de sus artistas, un músico como Saphores pronuncia, por todo el resto de sus compañeros, su propia oportunidad que tenía para ejecutar la indicada *performance*:

“Era muy joven para entender que Orlando [Walter Muñoz] pudiera estar manipulándonos. Yo sólo quería tocar la batería y no perderme de esa actuación. Creo que, así, lo entendimos todos los Sicodélicos”. (Saphores, 13 de junio de 2007).

En los siguientes párrafos comprenderemos una serie de cuestionamientos, reflexiones y posibles razones de una obra, fonográficamente, nunca registrada. Por tal razón, en nuestro ensayo, “*La ausencia de la ‘Misa para la Gente Joven’ (1968): un documento perdido para la Musicología*”; nosotros ultimamos conjeturas en base a las únicas fuentes de información que tuvimos hasta principios de julio de 2006. ¿Cuáles fueron? Solamente escritas, vale decir, artículos, columnas y reportajes de *La Tercera de la Hora*, *La Estrella [de Valparaíso]*, *El Mercurio*, *El Mercurio de Valparaíso* y *Las Últimas Noticias*, así como las citas extraídas de las respectivas publicaciones de Fabio Salas y de Gonzalo Planet. Por lo tanto, gracias a las posteriores entrevistas concedidas de Needham, Ch. Needham, Morales, Tarifeño, De Rementería y Marín (julio-diciembre de 2006), así como de Saphores (junio-noviembre de 2007) construimos más, elaboradamente, nuestras conclusiones.

Conforme a lo, anteriormente, expuesto, *La Unión [de Valparaíso]*, notificó que, dentro de las piezas que conformaron la *misa*, sólo el *Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus Dei* le parecieron con *ritmo a go-gó (música beat)*. Más aún, enuncia que ésta última terminaba en tiempos y compases de *jazz*:

“Los temas de mayor ritmo a go-go y por ende más pegajosos son el *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*. Cabe mencionar que este finaliza en tiempos y compases de jazz. La interpretación de los solistas fue buena. Destacó especialmente la calidad de Waldo Morales en el *Ave María*. Frankie Sazo marcó también algunos temas como el *Kyrie* especialmente”. (*La Unión [de Valparaíso]*, 6 de septiembre de 1968: 8).

No obstante, Medina tuvo una apreciación un poco distinta y especial de la *misa*. El mismo corresponsal declaró que, en el contexto general; pese a que los arreglos de los temas musicales, de dicha obra, mutaban desde una *balada* a un *rock n' roll*, que lo equilibraba dentro de una música juvenil; no provocó que Los Sicodélicos abandonaran su posición religiosa. Sin embargo, hasta aquí, el sonido parece normal, para la época, hasta que los propios dichos de Medina nos confunden cuando sostuvo que, en algunos pasajes, el conjunto de Quilpué ejecutó “sonidos metálicos”:

“La música conserva cierta religiosidad. Sus autores<sup>105</sup> Los Sicodélicos: Waldo Morales, George Needham, Johnny Saphores y Francisco Sazo dijeron que es música juvenil. La música que ellos sienten y tocan. Quieren que los jóvenes participen en la misa. [...] El *Introito*, los *Kiries*, el *Gloria*, *El Evangelio*, el *Credo*, el *Ave María* y el *Padre Nuestro*, el *Sanctus*, el *Magnificat* y el *Aleluya* cambiaron violentamente de ritmo. Fueron reemplazados por rasgueos de guitarra y golpes de batería, cuyos sonidos metálicos sobrecogieron en algunas partes. Las melodías seguían un estilo ye-yé<sup>106</sup>. Cambiaban desde una balada a una especie de Rock n' Roll. Luego era suave y terminaba violentamente”. (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35).

Cabe considerar que la afirmación del reportero de *El Mercurio* cuando se refiere, musicalmente, a “sonidos metálicos”, sólo era atribuida a la música de Jimi Hendrix Experience. De modo que era un concepto muy nuevo, para la época, en todo el orbe. Por lo tanto, este corresponsal nos dejó, en la incertidumbre, si los cuatro muchachos de Quilpué habrían utilizado distorsiones y aplicado, tanto el ruido como los “acoples”, en su *performance* porque esto es, en definitiva, lo que constituía el *heavy metal*, hasta aquella época, vale decir, en septiembre de 1968.

Hugh Gregory, en su publicación, “*Un siglo de Pop*”, nos añade que “el término ‘*Heavy Metal*’ proviene de The Naced Lunch (1959), de William Burroughs, que empleaba la expresión ‘*a heavy metal thunder*’ (‘un pesado

---

<sup>105</sup> Error del corresponsal en afirmar que Los Sicodélicos fueron los autores, o bien, los creadores del texto, ya que su labor fue la de ser compositores e intérpretes. El único autor, insistimos, fue Orlando Walter Muñoz.

<sup>106</sup> Sabemos que el *yeah, yeah*, era la forma de gritar de los *grupos beat*, mientras interpretaban su *performance*, ¿pero Los Sicodélicos acercarse al *heavy metal*? No obstante, también cabría la posibilidad de que para el periodista de *El Mercurio*, confundiría el posible sonido fuerte de un *Beat Progresivo* -experimentado por el grupo de Quilpué, en esta *performance*- con el *heavy metal* de Jimi Hendrix Experience. De ser efectiva la primera posibilidad, ¿nos podría indicar, entonces, que, quizás, Los Sicodélicos se “adelantaron” por pocos meses al debut discográfico de Aguaturbia?

trueno de metal) (Gregory, 1999, 216). Si bien la conceptualización se explicó, en la aludida fecha, no fue hasta 1968 cuando ciertos periodistas y críticos de música angloamericanos asociaron la mencionada expresión con el sonido desgarrador, potente y ruidoso que ejecutaba la banda de Hendrix.

Por ende, momentáneamente, nos parecía un poco extraña y exagerada la apreciación de Medina porque el cuarteto de Quilpué jamás ocupó dichos elementos y recursos musicales. De ser, así, tal como lo relató aquel periodista, ¿resumiríamos que, por medio de esta *misa*, Los Sicodélicos dieron un paso más allá? Así, estábamos rechazando esta última hipótesis, puesto que creíamos, sólidamente, en que si bien estos músicos experimentaron cosas nuevas; y, en su corta carrera, escudriñaron la vanguardia; nos parecía que estuvieron siempre lejos del color de íconos de la nueva *generación rockera angloamericana* como Jimi Hendrix. ¿La razón? Rememoremos que el grupo de Quilpué demostró que su influencia directa estaría marcada por la *Invasión Británica*, en referentes como: The Beatles, The Yardbirds, The Rolling Stones, The Who o The Association y de cantantes *folk-estadounidenses* como Dylan.

Si pensamos un poco más, por otro lado, The Who desarrolló su propuesta musical bajo una nueva corriente musical, el *Beat Progresivo*, que se caracterizó, en primera medida, por plasmar un *ritmo* virtuosístico de batería que constó de rápidas figuras, interpretadas en la caja y toms. Algo que, en definitiva, contrarrestaría a las exitosas canciones melódicas-armoniosas de The Beatles. De este modo, no nos cabría duda alguna, entonces, que el baterista del primer grupo citado, Keith Moon, influenciaría a Mitch Mitchell, su referente en Jimi Hendrix Experience: aquel trío musical angloamericano de *heavy metal*, que apostó por improvisaciones, ruidos, “acoples” y gran virtuosismo de sus tres instrumentos como guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.

Previamente, a las entrevistas de Needham y Morales, concluimos, en nuestro descrito ensayo, que, probablemente, Saphores, habría agregado, quizás, algún patrón rítmico que lo hiciera especial frente a los anteriores bateristas que pasaron por Los Sicodélicos. ¿Qué queremos sostener con esto último? Quizás, este músico logró que el resto de sus compañeros se motivara a realizar algo más arriba de la plataforma del gimnasio de la Unión Española de Deportes. Por lo tanto, teníamos la certeza de no dudar

de aquello porque, en *Sicodelirium*, había tocado Valdés, quién lo único que realizó fue la imitación del patrón rítmico básico de Ringo Starr, en su primera etapa como *beatle*.

Más aún, esta hipótesis tomaba mucha fuerza cuando se piensa que Los Sicodélicos estuvieron muy cerca de Valparaíso, lugar donde llegaban adelantados los discos de la música mundial, antes que a Santiago. Por tanto, Saphores debió estar muy bien informado de lo que hacían, rítmicamente, tanto Moon como Mitchell. El ex-guitarrista solista y compositor nos apoya, en nuestra presunción sobre el sonido de batería, ejecutada por Saphores, cuando añade que dicho instrumentista estuvo muy bien instruido en la *música beat angloamericana*:

“Johnny [Saphore], desde muy jovencito, practicaba batería, en la casa, y estuvo muy bien informado de la música de estos tres excelentes bateristas de la época [Moon, Backer y Mitchell]. De modo que Saphores era un muy buen músico porque estaba al tanto. No sé si, ahora, estará tocando, pero encajó muy bien con el grupo. De hecho, su carácter era más impetuoso, más enérgico y motivaba al resto de nosotros<sup>107</sup>”. (Needham, 19 de julio de 2006).

El mismo ex-baterista nos lo reafirma con mucha nostalgia y cariño:

“Me encantaban todos los bateristas ingleses de la época. Los encontraba geniales”. (Saphores, 21 de noviembre de 2007).

Por otro lado, según Medina, la ejecución guitarrística, tanto de Needham como Morales, también fueron “metálicas” (Medina, *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35). Por ende, nos genera dudas, puesto que ambos guitarristas de Quilpué nunca estuvieron, virtuosamente, a la altura de un Eric Clapton (Cream), Jimmy Page (The Yardbirds), o, bien, del mismo Hendrix. Antes de tomar contacto con Needham, sostuvimos que lo más lógico fuese que, tanto él mismo como Morales, pudieron haberse acercado al patrón rítmico-armónico de Pete Townshend: guitarrista de The Who que jugaba con rasgueos rápidos y violentos, en función del juego del baterista, Moon.

El ex-guitarrista solista y compositor reafirma nuestra hipótesis, revelando que no estábamos tan lejos como especulábamos. En definitiva,

---

<sup>107</sup> Morales, sin embargo, no piensa de la misma forma que Needham: “No creo que Juan Carlos Saphores haya influido tanto en la música, puesto que los creadores fueron Needham y Sazo, aunque, también, hice mis aportes” (Morales, 6 de octubre de 2006).

la propuesta musical de la *Misa para Gente Joven* se asemejaría al color contemporáneo de la descrita agrupación inglesa:

“La verdad es que nosotros teníamos los elementos básicos de un conjunto de aquella época: un par de guitarras [eléctricas], bajo [eléctrico] y batería. Probablemente, teníamos un sonido a The Who. No queríamos sacarle partido a los ‘efectos de sonido’ porque no había mesas como las hay, ahora. Entonces, tratamos de buscar dichos efectos, tal vez, con los ritmos, o bien, con los compases sincopados. Por lo tanto, sonamos diferentes porque, además, nuestras guitarras fueron ‘hechizas’. No eran de marcas. Probablemente, por aquel lado, es que pudieron sonar un poquito distintas”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Aunque Morales evita alguna alusión entre el sonido de la *Misa para Gente Joven* con el color del *beat progresivo* de The Who, al menos, nos reafirma que no concuerda, en absoluto, con los dichos de Medina, así como de su conclusión acerca de que la *misa* tuvo, en algunos momentos, un “sonido metálico”. ¿La explicación? La referida obra musical tuvo un concepto reflexivo, así como un contenido solemne que invitaba al público a recogerse, en forma, espiritual. Asimismo, nos agrega que las fotografías del público, tomadas por la prensa escrita, reflejan el ambiente de la aludida *performance*, vale decir, un espacio recogido:

“La pauta que hicimos, en aquella oportunidad, nos hizo imponer un tipo de música y ritmo que fuera acorde, al sentimiento profundo, que tenían los textos. Cuando se canta el *Padre Nuestro*: la música, el sonido y el ritmo tenían que tener relación con este canto. Pero, en algún momento, cuando se habla de la *Guerra de Vietnam* o de la paz, el grito era, naturalmente, distinto, pero nunca creo que caímos, en un ‘sonido metálico’, como dijo el periodista, Óscar Medina de *El Mercurio*. Es más, las opiniones de la gente tomaron, de muy buena manera, la *Misa para Gente Joven*, puesto que fue algo muy solemne y no guardaba relación con un *festival de rock*, ni nada parecido. Es, por aquello, que nuestra música nunca llegó a ser estridente en los puntos más álgidos. Y, aquello, tú lo puedes ver, en las fotos, en que aparecen algunas damas sobre los hombros de los varones, escuchando con mucha atención. Así que insisto: creo que la estridencia hubiera roto la pasividad y solemnidad de la obra. Por ello, nunca llegamos a aquel estado. En definitiva, la *Misa para Gente Joven* fue algo muy solemne y creo que esta obra fue un acierto. El Arzobispo de Valparaíso, así como la gente eclesíastica, de la época, nos otorgaron una opinión positiva”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

En definitiva, si contestamos la pregunta: ¿La interpretación musical de la *Misa para Gente Joven* significó “un paso más allá” dentro del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*? Pensamos afirmar su respuesta, pero sólo comparándolo con los cánones de un *Beat-Progresivo* como The Who: que, de por cierto, no era menor, puesto que el resto de los *grupos rockeros*

*criollos* ya habían alcanzado aquella rapidez y fuerza, en su ejecución, como Los Jockers, Los Vidrios Quebrados o Los Mac's<sup>108</sup>. En consecuencia, nuestra hipótesis, verificada en nuestras entrevistas, sostiene que el estilo de *rock* que interpretaron Los Sicodélicos, en la enunciada *performance*, arrojaría los siguientes resultados:

- a) Saphores apostó, en ciertos pasajes, a la añadidura de un patrón rítmico que reprodujera al que aplicaba, Keith Moon, baterista de The Who.
- b) Tanto Morales como Needham intentaron emular, en ciertos momentos, el color guitarrístico de Pete Townshend por medio de violentos rasgueos de guitarra.
- c) Lo anterior indica que la *Misa para Gente Joven* tuvo una influencia, en ciertas entradas, de un sonido rítmico-melódico-armónico muy cercano al *Beat-Progresivo*, logrado por el enunciado cuarteto inglés. De este modo, concluimos que esta nueva propuesta del conjunto de Quilpué no se acercó a la *psicodelia*, ni menos que tuviera un “sonido metálico”, tal como Medina, lo había notificado en su crónica para *El Mercurio* (*El Mercurio*, 7 de septiembre de 1968: 35).
- d) De todas formas, aquel sonido fuerte y violento, a ratos, del *Beat-Progresivo*, ejecutado por Los Sicodélicos, tuvo que haber sido el más original y desarrollado del *beat progresivo-psicodélico criollo*, así como de todo el resto de las bandas del *Rock Chileno* entre 1964–1968.
- e) De ser, así, empatizamos con los sorprendidos presentes del gimnasio de la Unión Española de Deportes, tanto laico como eclesiástico, frente al sonido fuerte, violento y *rockero* del *Beat-Progresivo* que ejecutó dicho cuarteto. Entendemos las razones, entonces, de aquellos que manifestaron que habría sido muy potente la ejecución de la referida agrupación, puesto que, anteriormente, ninguna banda, de nuestro país, llegó a componer, de esta manera, en nuestro período de estudio

---

<sup>108</sup> Según las buenas referencias que tenemos de Eric Franklin, baterista de Los Mac's, apuntan a que sigue siendo un excelente baterista que plasmó su talento en vivo, así como en estudio. Prueba de lo último, se ratifica en el *Evangelio de la Gente Sola* (1967) que apareció en *Kaleidoscope Men* cuando emula el color timbrístico de Moon (The Who), así como de Mitchell (Jimi Hendrix Experience).

(1964-1968), a excepción de Los Mac's y Los Jockers<sup>109</sup>. Si bien Medina se estaría acercando a una errónea afirmación cuando utiliza el concepto de "sonido metálico", atribuida a la pronunciada obra, lo cierto es que casi resultaría ser de esta manera, pero siempre y cuando la hubiera contextualizado frente a los anteriores trabajos discográficos y puestas en escenas de los restantes conjuntos del *Beat Chileno* y del *Beat Psicodélico-Progresivo Chileno*. Por ende, sería justo señalar que, el enunciado periodista, estaría casi en lo cierto. Sin embargo, sabemos que su afirmación logra ser muy lejana, desinformada y muy ignorante, comparada con el contexto internacional del *heavy metal* que había experimentado y patentado Jimi Hendrix en el *Festival de Monterrey*, un año antes (1967), en el "país del norte". Entendemos que si comparamos el supuesto "sonido metálico" de la *Misa para Gente Joven* como símil, a la corriente de Jimi Hendrix, ocasionaría una invalidez de apreciación musical que se asemejaría si afirmáramos que la música de Palestrina fuese *romántica, barroca o clásica*. He aquí, nuestra puntual aclaración que no la puntualizó jamás el aludido corresponsal de *El Mercurio*. Morales y Needham, posteriormente, nos expresarán que, en esta apreciación, estuvimos muy acertados. ¿El motivo? Ambos músicos nos descartaron que su grupo se haya acercado al "sonido metálico", puesto que dicho trabajo musical nunca llegó a ser estrepitoso dentro de sus momentos álgidos.

- f) De esta manera, finalizamos, por reconfirmar que Carlos Corales, ex-guitarrista de Aguaturbia, sería el primero, en nuestro medio artístico, que pudo reproducir el sonido de Hendrix, Clapton (Cream) y de Page (Led Zeppelin), a partir de 1969<sup>110</sup>.

¿Hubo algunos errores de información de publicaciones anteriores en cuanto a la *Misa para Gente Joven*? Fabio Salas; en el capítulo, "*El Beat Chileno*", de su publicación, "*La Primavera Terrestre*"; describe su impresión acerca del estreno de una cierta *misa* ejecutada por Los Psicodélicos. La notificación se le había entregado, su amigo, el propio ex-vocalista, bajista y letrista del grupo de Quilpué, quien le agregaría, tanto

---

<sup>109</sup> Los Mac's se defienden, magistralmente, en el *Kaleidoscope Men*, mientras que también Los Jockers con ciertas *canciones rockeras* de su álbum *Nueva Sociedad* (1967)

<sup>110</sup> Aunque un año antes cuando participó, en *Los Jockers y una buena pichanga* (1968), demostró su virtuosismo con su instrumento, aún, no plasmaría todos sus "trucos" conocidos.

escuetos datos sobre su fecha de aparición (1967) como de su lugar en que se interpretó: en una iglesia del puerto. El problema, en cuestión, es que el pronunciado crítico musical se conformó con los resumidos antecedentes de Sazo, ocasionando que concluyamos que no fue la mejor manera de confirmarlos y, menos aún, darle credibilidad, sobretodo, al año y al lugar de la citada fuente para plasmarla en un ensayo.

Esta referencia de Salas frente al estreno de la citada *performance*, en una anónima iglesia, no es legítima. Los periódicos fueron categóricos, en señalar, que se estrenó, en el gimnasio de la Unión Española de Deportes, porque tuvo mayor capacidad de admisión. Más, aún, el posible año de estreno, 1967, es erróneo y peor, todavía, la conclusión que arroja. Este investigador anuncia que, posiblemente, esta *misa* produjo un adelantamiento sudamericano de *performance rockera* ante el *rock angloamericano*. Por tanto, la ingenuidad y exagerada confianza que tomó la postura de Salas hacia el comentario del ex-bajista de Los Sicodélicos provoca que su manejo de información adopte muchas confusiones.

He aquí sus palabras referentes al caso:

“Hay otro dato nunca corroborado con precisión: Sazo me relató en varias ocasiones que Los Sicodélicos compusieron una *misa rockera* estrenada en una iglesia del puerto durante 1967 [...]. ¿Por qué este dato habría de importar? Pues porque la primera grabación oficial de una *misa rockera* data de ¡1968! Y pertenece al grupo californiano The Electric Prunes, cuyo primer track se escucha en la banda de sonido de la película *Easy Rider*, (*Busco mi Destino*), de Dennis Hooper (1969). Es decir, estaríamos ante un hecho fundacional en que un grupo latinoamericano se adelanta por primera vez en la historia del rock a la paternidad creativa del pop anglosajón, un hecho que rompería con el etnocentrismo de los angloeuropeos. [Pero]...desgraciadamente no he podido comprobar registro alguno de la *misa* en cuestión en la prensa de la época”. (Salas, 2003:46).

Conforme a lo, anteriormente, expuesto, lo cierto es que una obra conceptual discográfica como *Missae en F Minor* del grupo *psicodélico americano*, The Electric Prunes, salió publicada, en enero de 1968, y, con este antecedente, la *Misa para Gente Joven* no sería la primera *misa rock* en componerse. Morales opina que, a pesar que él mismo ignoró algunas presentaciones foráneas de otras obras similares como la descrita en San Felipe Neri, Italia, en 1966, (*La Estrella* [de Valparaíso], 28 de abril de 1966: 6<sup>111</sup>) sí, asume que sabía de la existencia del *larga duración* del

---

<sup>111</sup> Leer a Gajardo Cornejo, 2009: 283-289.

conjunto de David Axelroad, puesto que fue una producción fonográfica muy respetada por las *bandas rockeras chilenas*. Asimismo, se halla con la certeza de que Muñoz manejó muy bien los antecedentes de otras *misas beat* que se exhibieron, en otras latitudes, previamente a la *Misa para Gente Joven*:

“La primera *misa* que escuché fue la *Misa en Fa Menor* de The Electric Prunes, sin embargo, antes de eso, nada. Pero yo tengo la impresión de que Orlando Walter Muñoz tuvo algunos antecedentes como las que tú me estás diciendo, puesto que él mismo estuvo bien documentado de lo que pasaba afuera de Chile. Nosotros no sabíamos nada, puesto que éramos muy ‘cabros’ y no estábamos muy cercanos a leer la prensa. No obstante, probablemente, Orlando quiso repetir algo de lo que se hizo afuera”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

El mismo ex-vocalista y guitarrista rítmico nos aclara acerca de la noticia referida a la irrupción de una *música colérica* dentro de una Iglesia Protestante de Boston, Estados Unidos. (*La Estrella [de Valparaíso]*, 28 de abril 1966: 6<sup>112</sup>). Morales nos agrega que, a pesar de haber desconocido tal *performance*, nunca su ex-agrupación intentó acercarse, a un escándalo mediático, por medio de la *Misa para Gente Joven*, sino, más bien, trató de otorgar un contenido profundo-espiritual que modernizara la liturgia de la Iglesia Católica:

“No sabía de aquella noticia, pero lo que te puedo decir es que nuestra *Misa para Gente Joven* era algo, completamente, distinto, puesto que nunca pretendimos hacer un escándalo, ni de que íbamos a aparecer en todos los diarios. Nosotros nos propusimos ‘modernizar’ el sistema litúrgico de la Iglesia Católica por medio de un toque más juvenil, pero respetando, absolutamente, el contenido”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Por último, los argumentos de Salas, de atribuir al mencionado trabajo musical como la primera *misa rock*, nos confunden, puesto que la prensa escrita de la época, de cuyos artículos hemos analizado y discutido, nos precisan que la *Misa para Gente Joven* no fue la primera. Por lo tanto, todo estuvo bien guardado, en los citados diarios y revistas, que fueron las fuentes secundarias con las que nos habíamos documentado. En consecuencia, el comentario de este escritor se podría considerar como: ¿una esquivia investigación, o bien, una omisión?

---

<sup>112</sup> Leer a Gajardo Cornejo, 2009: 283-289.

De mal en peor, el propio investigador añade, con mucha seguridad y pujanza, que la *misa*:

“Obviamente incluía instrumentos autóctonos”. (Salas, 2003: 46-47).

No obstante, nos interrogamos: ¿Quién le dijo aquello? *La Misa para Gente Joven*, estrenada en una desconocida iglesia que relata Salas, no contenía aquellos timbres porque sólo se habrían empleado otros que eran propios de la *música rock*: guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. Nuestra conclusión, antes determinada, nos muestra que la presentación de Los Sicodélicos sería ejecutada sólo por una *performance beat-progresiva* en la que no tendría participación alguna de instrumentos tradicionales. De haber ocurrido, así, los propios corresponsales de los citados medios escritos hubieran plasmado un comentario aparte de la posible inclusión de aquellos instrumentos autóctonos.

En consecuencia, de haber sido, de la manera, como lo redactó Salas estaríamos concluyendo que ¿el cuarteto de Quilpué se planteó una continuación del concepto del hibridismo instrumental, plasmado en *Sicodelirium*? El ex-compositor y guitarrista solista del indicado conjunto nos manifiesta que no hubo tal hibridismo timbrístico, sino sólo instrumentos eléctricos y una batería, lo cual corrige la mala conclusión del escritor de “*La Primavera Terrestre*”:

“No nos acompañamos de instrumentos autóctonos porque todo lo que hicimos fue entre los cuatro [Needham, Morales, Sazo y Saphores] y no llevamos ningún otro refuerzo, ni *play back* que pusiera aquel supuesto sonido. Por lo tanto, nuestro sonido fue eléctrico”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Las referencias de Salas puntualizan que sus comentarios referentes a la *Misa para Gente Joven* están muy lejos de lo legítimo y de lo veraz. De igual modo, en nuestro ensayo, estimábamos que si bien estábamos seguros de la ausencia de instrumentos autóctonos en la referida *performance*, presumíamos que la corriente que experimentaron Los Sicodélicos sería el *beat-progresivo*, el *beat* y el *rhythm & blues*<sup>113</sup>.

No obstante, con las posteriores declaraciones de Needham, Charles Needham, Morales, Marín, Tarifeño, De Rementería y Saphores, podemos

---

<sup>113</sup> Ver estas declaraciones mencionadas de Gajardo Cornejo en “*La ausencia de la Misa para la Gente Joven (1968): documento perdido para la Musicología*”, (*Tradición y Saber*, 2006: 61).

agregar y corregir nuestras afirmaciones al enunciar que los cuatro muchachos de Quilpué añadieron música a un texto religioso-popular con problemáticas existenciales contingentes y que, según nuestra hipótesis, apunta a que ejecutaron, en ciertos pasajes, la corriente del *beat-progresivo*, en esta *misa*, sin atisbos de *psicodelia*. Esto quiere decir que *baladas* y hasta el *rock n' roll*, *When the Saint go marching*, pieza tradicional americana, también estuvieron presentes en las dos presentaciones:

“Recuerdo que la *misa* era original, excepto la pieza final que fue *Cuando los santos van marchando* que la popularizó Bill Haley y sus Cometas. Sin embargo, no me acuerdo de ninguna de las melodías de la *misa*”. (Ch. Needham, 1 de noviembre de 2006).

¿En consecuencia? El prestigioso, respetado, querido y amigo escritor, Fabio Salas, tuvo la “mala suerte” de que Sazo le haya pasado una “mala jugada”, pues éste aduce de mala memoria anterior, a su inclusión, a Congreso. Incluso, quien redacta esta investigación ha tenido que recordarle situaciones evocadas por sus ex-compañeros de grupo que él ya no las tenía guardadas en su memoria.

Sin embargo, reconocemos, en la publicación de Salas, a un prestigioso escritor que intentó recoger todos los datos precisos para su libro que fue lo más actualizado del *Rock Chileno* en su momento (2003). Por tanto, no es nuestra intención menospreciar el trabajo de Salas, sino, al contrario, agradecer su ímpetu por querer siempre colaborar con la memoria del *Rock Chileno* y mundial. A él, le debemos y seguimos debiendo todos los investigadores que hemos construido historias sobre nuestra música popular criolla<sup>114</sup>.

¿Existe memoria de algunas melodías de dicha obra conceptual? El ex-vocalista y guitarrista rítmico expone que, tal vez, sólo hojeando los escritos de la *Misa para Gente Joven* pueda rememorar algunas frases melódicas, compuestas por Needham y Sazo. Por ende, alguna esperanza nos quedaría que esta *performance* pudo ser plasmada en una cinta fonográfica:

---

<sup>114</sup> Tampoco queremos dejar de lado a Tito Escárate, Gonzalo Planet, Juan Pablo González, Francisco Castillo o Freddy Stock que han publicado libros interesantes sobre la historia de nuestra música popular nacional.

“Quizás, a lo mejor, mirando los textos de la *misa* me puedo acordar algo de las melodías. El *Introito* comenzaba más o menos, así: *¡Al altar de mi Dios me acercaré/ Oh, señor, llenaré de alegría mi corazón, Amén y llega la mañana!* Si tuviera la letra me podría acordar un poco más. Recuerdo que, en esta parte, yo iba entrando como solista y luego iba apareciendo el grupo, las voces y el resto se iba acoplando y era genial porque tenía unos momentos que eran espectaculares. Yo creo que podría grabar y rememorar algunos textos”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

En tanto, el ex –compositor y guitarrista melódico sostiene:

“Con respecto a la música o melodías de la *misa*, no recuerdo, absolutamente, nada, nada, nada. Por años me he esforzado por recordar esas canciones, pero sin éxito. Por lo mismo, he averiguado si alguien hizo alguna grabación o si quedó algún registro, pero ha sido en vano. Me gustaría ayudarte pero créeme que no tengo cómo hacerlo. Quizás haya contribuido al olvido el hecho de haberlas tocado sólo un par de veces y de ahí nunca más. Con relación a los textos, menos. Si no me acuerdo de la música... menos de las letras”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

¿Existe un posible legado de la *Misa para Gente Joven* dentro de la liturgia de las iglesias católicas? Morales nos aseguró que el Pro-rector del Seminario San Rafael de Valparaíso, Julio Duque, permaneció a favor con el cambio que quería introducir en la liturgia de la Iglesia Católica y que, de hecho, se produjo. En la actualidad, una guitarra dentro del templo católico no es ninguna sorpresa. Por consiguiente, estima que su propio conjunto ejerció una propuesta revolucionaria, hace más de 40 años, por medio de dicha obra musical, gracias a un profundo contenido de respeto por los valores religiosos.

Así, consideró que fue un trabajo musical muy interesante y que fue tomado como modelo, puesto que el *Kyrie Eleison*, el *Sanctus*, el *Padre Nuestro* o el *Ave María* se canta con guitarra o con cantos, que, hasta aquel momento, era absolutamente, desconocido. Por lo tanto, estima que la *Misa para Gente Joven* fue un aporte más a obras anteriores como *Misa Chilena* y *Misa a la Chilena* que converge con toda la forma de ejecutar una *misa*. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Igualmente, la *performance* de la pronunciada obra musical nos obliga a cuestionarnos problemáticas transversales frente a este tipo de manifestaciones donde se cruza la música con la religión. En concordancia, tales interrogantes de hibridismo cultural apuntarían a que: ¿se constituiría la *Misa para Gente Joven* en un posible modelo de *performance* para la liturgia evangélica chilena, donde se hace presente la

guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería?. Preferimos no responder esta pregunta, a fin de dejarla como motivo de investigación, a futuros profesionales de disciplinas de las ciencias sociales, que quieran profundizar el tema y encontrar algunas hipótesis relevantes<sup>115</sup>.

Por otro lado, aunque se desconoce el registro fonográfico de esta obra musical que resume una irresponsabilidad cultural, por parte de Muñoz por no grabarla, consideramos que, pese a ello, eleva, muy en alto, el movimiento infravalorado del *Beat Chileno* y del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* dentro de la música popular nacional. Finalmente, con Los Sicodélicos damos el punto final de esta generación de músicos (1964-1968) que desarrollaron su propia forma de ejecutar el *rock*, en nuestro país.

---

<sup>115</sup> *La Misa para Gente Joven*, ¿posible legado dentro de la liturgia de la Iglesias Bautistas o Evangélicas? El ex-vocalista y guitarrista rítmico de Los Sicodélicos no asegura que su ex-conjunto fuese precursor de los movimientos musicales posteriores que se generaron dentro de las Iglesias Evangélicas. No obstante, no tiene tanta seguridad como lo ocurrido con la Iglesia Católica, pese a la intervención de guitarras, bajos y baterías en los templos no católicos. Es, de esta forma, que aclara que la *performance evangélica* obedece, más bien, a una necesidad de homologar la música, que se toca adentro de los templos, con lo que se escucha afuera, a fin de captar el interés de la juventud con la religión y de adecuarse a los tiempos. Vale decir, las Iglesias Evangélicas logran una cercanía con lo que los jóvenes escuchan, musicalmente, afuera, puesto que esto está, especialmente, dirigido, sin duda, a captar el interés de la misma juventud, pero con un mensaje evangélico. Por tanto, este ejercicio sería muy posterior a lo que su ex-banda logró en 1968. (Morales, 6 de octubre de 2006).

# BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS

CASTILLO, FRANCISCO, 2004. *El fenómeno del Rock-Pop*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad La República.

DE PÉRDIGO, ANTONIO, 1966. *Los jóvenes coléricos*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas.

ESCOBAR, ROBERTO, 1971. *Músicos Sin Pasado*. Santiago, Chile: Pomaire.

ESCÁRATE, TITO, 1995. *Frutos del País, La historia del Rock Chileno*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, 2001. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Paidós.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO y ROLLE, CLAUDIO, 2005. *La Historia Social de la Música Popular en Chile (1890-1950)*.

GRAU, JUAN, 1998. *Voces indígenas de uso común en Chile*. Santiago, Chile: OIKOS.

GREGORY, HUGH, 1999. *Un siglo de Pop*. Barcelona, España: BLUME.

MORIN, EDGAR y ADORNO, THEODOR W, 1967. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerma.

PLANET SEPULVEDA, GONZALO, 2004. *Se oyen los pasos: La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)*. Santiago, Chile: Beatguru Libros.

SALAS ZÚÑIGA, FABIO, 2003. *La primavera terrestre: Cartografía del Rock Chileno y de la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

TORTI, JUAN ÁNGEL, "Televisión criolla: sus primeros pasos (1959-1973)". Santiago, Chile: Emege Comunicaciones.

## TESIS

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2009. *El Beat Chileno, El Beat Progresivo-Psicodélico Chileno y Los Sicodélicos (1964-1968)*. Tesis de Magíster en Artes, mención en Musicología. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Facultad de Artes.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN LEONARDO, 2008. *Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: una escucha entre Paul Ricoeur y la Misa Chilena*. Tesis de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

FRANCO VISUETE, DON, 2006. *Alberto Galimany y su contribución a la identidad panameña*. Tesis de Magíster en Artes, mención en Musicología. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

## ARTÍCULOS ACADÉMICOS

FINNEGAN, RUTH, 2001. *¿Por qué estudiar la música? El Sonido de la Cultura*. Textos de Antropología de la Música. Estudios etnográficos: Francisco Cruces (coord). pp. 9-37.

FRITH, SIMON, 2001. *Hacia una Estética de la Música Popular*. Francisco Cruces (ed). Las culturas musicales. Madrid: Trota. pp. 413-435.

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2006. *La ausencia de la "Misa para la Gente Joven" (1968): Un documento perdido para la Musicología*. Tradición y Saber. Santiago, Chile: Universidad Bernardo O'Higgins. Año 3, No. 3. Agosto de 2006. pp. 49-61.

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2010. *El Beat Chileno, El Beat Progresivo-Psicodélico Chileno y Los Sicodélicos (1964-1968)*. Revista Musical Chilena. Santiago, Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Año LXV, Enero-Junio de 2010. No. 213, pp.156.

## AUTORES DE ARTÍCULOS DE DIARIOS Y REVISTAS

AZÓCAR, LUIS, 1968. *La Tercera de la Hora*. 5 de septiembre de 1968. Santiago, Chile: COPESA pp. 2

CANALES, LEÓN. 1967. *Nueva Ola es Inmortal*. Ritmo de la Juventud, No. 103, 22 de agosto de 1967. Santiago, Chile: Lord Cochrane: pp.12

CANALES, LEÓN, 1968. *Sicodélicos*. Ritmo de la Juventud. No. 122, 2 de enero de 1968. Santiago, Chile: Lord Cochrane. pp. 60-61.

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2006. *Los Sicodélicos y su álbum discográfico, 'Sicodelirium' de 1968<sup>116</sup>: El comienzo del mestizaje en el Rock Chileno*. Puente Alto Al Día, 21 de enero de 2006. Puente Alto, Chile: Empresa Periodística Puente Alto Al Día. pp. 18

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2006. *Waldo Morales: "Nuestro disco se estuvo vendiendo por casi 30 años en la Feria del Disco"*, Rincón Musical. Puente Alto Al Día, 8 de noviembre de 2006. Puente Alto, Chile: Empresa Periodística Puente Alto Al Día. pp. 17

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2007. *Cuando la vocación religiosa es más fuerte que la pasión por la música: El caso de Leslie George Needham*. Rincón Musical. Puente Alto Al Día, 16 de junio de 2007. Puente Alto, Chile: Empresa Periodística Puente Alto Al Día, pp. 26.

GAJARDO CORNEJO, CLAUDIO, 2007. *Juan Carlos Saphores: "No me fue difícil acoplarme a Los Sicodélicos"*. El Rincón Musical, Puente Alto Al Día, 14 de Noviembre de 2007. Puente Alto, Chile: Empresa Periodística Puente Alto Al Día. pp.17.

MEDINA, ÓSCAR. *Misa para la Gente Joven*. El Mercurio, 7 de septiembre de 1968. Santiago, Chile. pp. 35

MESÍAS, HAROLD. *Misa en Go-Go. La Unión [de Valparaíso]* Hablemos de Espectáculo. 1 de septiembre de 1968. Valparaíso, Chile. pp. VI.

---

<sup>116</sup> Hasta antes de esta columna, ignorábamos que Morales, Needham y Marín nos reafirmaran que dicho álbum saliera a fines de 1967 y no a principios de 1968. ¿La razón? El investigador, aún, no había sostenido sus entrevistas con los mencionados personajes.

APSI, 1989. *Francisco Sazo, compositor y vocalista de Congreso: 'Entre los mayas también hubo cabrones*. 1-7 de mayo de 1989. Santiago, Chile. pp. 51.

ECRAN, 1968. *Los 'No' Hippies*. No. 1923, 2 de enero de 1968. Santiago, Chile: Zig-Zag. pp. 4-5.

ECRAN, 1968. *Lo artístico integrado a un plan de expansión turística*. No. 1928, 6 de febrero de 1968. Santiago, Chile: Zig-Zag pp. 44-45.

EL MERCURIO DE VALPARAÍSO, 1968. *Música 'a go-go' para la Misa*. 3 de septiembre de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 3.

EL MERCURIO DE VALPARAÍSO, 1968. *Misa Sicodélica interpretaron, ayer*. 6 de septiembre de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 3.

EL MUSIQUERO, 1965. *Una auténtica realidad folklórica: La Misa Chilena*. No. 14, 2<sup>a</sup>. Quincena de abril de 1965: 8-9. Santiago, Chile: Lord Cochrane. pp. 8-9.

EL MUSIQUERO, 1966. *Bob Dylan: líder de la canción protesta*. No. 31, julio de 1966. Santiago, Chile: Lord Cochrane. pp. 35

ERCILLA, 1968. *Misa a go-go en polémica*, no. 1735, 18-24 de septiembre de 1968. Santiago, Chile: Zig-Zag. pp. 24.

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1966. *Músicos coléricos invadieron Iglesia*. 28 de abril de 1966. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 6.

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1966. *Conjunto porteño cultiva característica del folklore del norte de Chile*. 24 de mayo de 1966. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 7.

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1966. *Bailando en la Iglesia*. 30 de abril de 1966. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp.1

LA ESTRELLA [DE VALPARAÍSO], 1968. *Un club anticolérico inaugurará en Viña*. 6 de enero de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 3.

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1968. *Go-Go en la Mer. Suplemento Verano*, 27 de enero de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio: pp. 3.

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1968. *Sicodélicos fuera de serie, Suplemento Verano*, 16 de febrero de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio: pp. 3.

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1968. *El jueves se oficiará una misa a go-gó*. 3 de septiembre de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 7

LA ESTRELLA [de Valparaíso], 1968. *Iglesia estudia la misa a go-go*. 6 de septiembre de 1968. Valparaíso, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 2.

LA UNIÓN [de Valparaíso], 1968. *Quilpué: de Villa a Urbe*. 23 de enero de 1968. Valparaíso, Chile. pp. 49.

LA UNIÓN [de Valparaíso], 1968. *Los Sicodélicos parecen coléricos, pero no lo son. Así es el verano*, 21 de febrero de 1968. Valparaíso, Chile. pp. 9.

LA UNIÓN [de Valparaíso], 1968. *Misa a Go Go hicieron Los Sicodélicos*. Hablemos del Espectáculo, 1 de septiembre de 1968: I.

LA UNIÓN [de Valparaíso], 1968. *Misa a Go-Go: Imperativo de la Época*. 3 de septiembre de 1968: 1.

LA UNIÓN [de Valparaíso], 1968. *Hoy estrenan Misa a Go-Go*. 5 de septiembre de 1968: 3).

LA UNIÓN [de Valparaíso], 1968. *Polémica reacción ante 'Misa a Go-Go*. 6 de septiembre de 1968: 1.

LA TERCERA, 1967. *Famosos Beatles: Se discute en estos momentos si los chascones son snobs o unos genios de la música*. Suplemento. 5 de marzo de 1967. Santiago, Chile: COPESA pp 6-B.

LAS ÚLTIMAS NOTICIAS, 1968. *Insisten con 'Misa a Go-Go*. 16 de septiembre de 1968. Santiago, Chile: Empresa El Mercurio. pp. 33.

RINCÓN JUVENIL, 1966. *Los ídolos*. No. 68, 6 de abril de 1966. Santiago, Chile: Zig-Zag. pp. 48-55.

RINCÓN JUVENIL, 1965. *El baile del momento. ¿Quieres bailar el shake?* No. 20, 29 de abril de 1965. Santiago, Chile: Zig-Zag. pp. 10.

TELEGUÍA, 1967. *¡Invasión de go-g en Santiago!* No. 15, 4 de agosto de 1967. Santiago, Chile: Zig-Zag. pp. 18-19

7 DÍAS DE ZIG-ZAG, 1968. *Colombia: la Iglesia de los contrastes*. 7 Días. No. 3202, 16 de agosto de 1968 Santiago, Chile: Zig-Zag pp 12.

## RESEÑAS DE CONTRACARÁTULAS DE LONG PLAYS

MARÍN, MARIO, 1967. Reseña del *long play Sicodelirium*. Santiago, Chile: Sello ORPAL 152: 1967.

## ENTREVISTAS

DE REMENTERÍA, TOMÁS. (Político y dueño del restaurante *Cap Ducal*), Providencia, 21 de noviembre de 2006.

MARÍN, MARIO. (ex-manager de Los Sicodélicos) Providencia, 27 de octubre de 2006.

MORALES, WALDO. (ex-vocalista y guitarrista rítmico de Los Sicodélicos) Santiago Centro, 6 octubre de 2006; Quilpué, 1 de noviembre de 2006 y La Cisterna, 14 de octubre de 2009.

NEEDHAM, CHARLES (ex-lutier de instrumentos eléctricos de Los Sicodélicos) Quilpué, 1 de noviembre de 2006.

NEEDHAM, LESLIE GEORGE (ex –compositor y guitarrista solista de Los Sicodélicos) Viña del Mar, 19 de julio de 2006 y Quilpué, 1 de diciembre de 2006.

SAPHORES, JUAN CARLOS (ex–baterista de Los Sicodélicos) Calera de Tango, 13 de junio y 21 de noviembre de 2007.

SAZO, FRANCISCO (ex-vocalista, bajista y compositor de Los Sicodélicos) Ñuñoa, 9 de noviembre de 2002 y enero de 2010 (telefónicamente).

TARIFEÑO, LUCIANO (ex-productor de *UCV Televisión*) Viña del Mar, 2 de noviembre de 2006.

**SITIO WEB:**

[www.vregion-miregioncecitec.blogspot.com](http://www.vregion-miregioncecitec.blogspot.com)

[http://www.tell.cl/index.php?module=My\\_eGallery&do=showpic&pid=1352&orderby=titleA](http://www.tell.cl/index.php?module=My_eGallery&do=showpic&pid=1352&orderby=titleA)

## GLOSARIO

**ACULTURACIÓN:** “Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro”. (*Real Academia Española, Vigésima Segunda Edición, 2001: 28*).

**A GO-GO:** Ritmo de baile que deriva del *beat* y que se transformó en el más popular de los años '60, no tan sólo en Inglaterra y Estados Unidos sino que también en Chile. En nuestro país, en 1967, se le denominó como el *año del go-gó*.

**AKENS, JEWEL:** Cantante estadounidense y productor de discos que ha realizado una carrera musical desde los años '60. Su mayor logro comercial fue *Birds and the Bees* (1965).

**ANIMALS, THE:** Quinteto inglés surgido en 1963. Están considerados como una de las agrupaciones de *rhythm & blues inglesas* que más aportaron al desarrollo del *rock*, gracias a su estilo inconfundible del teclado y voz de Alan Price y Eric Burdon, respectivamente. The Animals influyó, en cierta medida, en el camino musical de los futuros The Doors. Una de las versiones más recordadas de The Animals es *The House of the Rising Sun* (1964) e *It's my life* (1965).

**ASSOCIATION, THE:** The Association se formó, en 1965, en Los Angeles con el músico principal Terry Kirkman y el guitarrista acompañante Jules Alexander. Una de sus canciones más conocidas fue *Windy* (1965).

**AUTÉNTICO:** “Certificación con que se testifica la identidad o verdad de algo” (*Real Academia Española, 2001: 169*).

**BEACH BOYS, THE:** Quinteto norteamericano formado en 1961. Esta banda proviene de California e impuso el estilo *surf* que se transformó, en una moda, durante los primeros años de dicha década. The Beach Boys fue un grupo vocal-instrumental, liderado por Brian Wilson que se convirtió en su cerebro musical. Su trabajo fue, extraordinariamente, prolijo y exigente cuando otorgó instrucciones musicales, a su banda, para transformarla en el mejor grupo musical de 1963. No obstante, el arribo de The Beatles, en 1964, acabó con el reinado del indicado conjunto,

aunque no logró derrumbarlos, puesto que plasmaron magníficos *long plays* como *Pet Sounds* (1966).

**BEAT:** Estilo proveniente de la música popular que emergió de Liverpool, Inglaterra, a comienzos de la década del '60. Aunque deriva del *rock n' roll estadounidense*, las bandas liverpoolianas se encargaron de otorgarle un sonido más agresivo y más rápido. Las voces armoniosas también son claves en este tipo de corriente cuando el solista es acompañado, vocalmente, por sus músicos. Su cifra indicadora puede optar por 2/4 o un 4/4 y las canciones, raramente, duraban más allá de 2 minutos y medio. Los grupos musicales más referentes de este estilo fueron The Beatles, The Kinks, The Easybeats, entre otros.

**BEAT CHILENO:** Corresponde a un conjunto de bandas definidas que se inclinaron por la *música beat*, apostando, en su mayoría, más a la interpretación de éxitos angloamericanos que a la creatividad musical. Asimismo, gran parte de estos grupos criollos, cuidaron muy bien de sus vestimentas, así como de sus peinados que fueron afines al movimiento homónimo de los países anglosajones. Sin embargo, el gran grueso de estas bandas fijó su permanencia, en el mercado musical nacional, más por razones comerciales y publicitarias que por empatizar con el referido movimiento. Todo esto último con el objetivo de acaparar atención mediática que les llevaría a encontrar mayor cantidad de consumidores de discos, así como más público para sus recitales. Ejemplos de grupos de la citada corriente corresponde a: Don Giovanni y Los Dolce Vita, Edgar y Los Vikings, Los Picapiedras, The Apparitions, Los Larks, etc.

**BEAT PROGRESIVO:** *Beat* avanzado que permite que la guitarra eléctrica y la batería desarrollen un motivo rítmico-melódico en las canciones, alcanzando a durar casi 4 minutos. El grupo que creó este estilo fue The Who, a mediados de los años '60.

**BEAT PROGRESIVO-PSICODÉLICO CHILENO:** Corriente musical que amplió un *sonido beat* más evolucionado cuando se cohesionó con el *folk-rock*, la *psicodelia* y el *garage*. Si bien no todos los grupos como Los Vidrios Quebrados y, en última instancia, Los Jockers se acercaron, explícitamente, a la *psicodelia* como los mismos Mac's y Beat 4, o bien, al hibridismo instrumental de Los Sicodélicos, sí, al menos expresaron un indicado progreso cuando ciertas piezas que ejecutó, sobretodo el grupo de

Ferreira y Del Río, experimentaron elementos muy adelantados para la época. Por consecuencia, dichas agrupaciones exhibieron una calidad aceptada, tanto en sus producciones musicales de 33 1/3 r.p.m (*long play* y *extended play*) y 45 r.p.m (*singles*) como en sus *shows* artísticos, teniendo muy poco que envidiarles a ciertas bandas angloamericanas contemporáneas.

**BEAT PSICODÉLICO:** *Beat* cohesionado con *arreglos psicodélicos*, es decir con mezclas extra-musicales de sonidos que se fabrican en la mesa de sonido. Los grupos que más desarrollaron este estilo fueron: The Beatles, The Pretty Things, July, The Electric Prunes, Pink Floyd entre otros.

**BEAT 4:** Cuarteto *beat progresivo-psicodélico chileno* que interpretó su música, íntegramente, en el idioma castellano, a fin de encontrar la rápida comunicación entre ellos mismos y aquel público juvenil criollo que gustaba del *beat*. Aunque muchos de sus textos fueron adaptaciones de viejos éxitos de la *Invasión Británica*, Rhino, se hará responsable de entablar grandes problemáticas como: el existencialismo, la paz en el mundo, la incompreensión adulta hacia los jóvenes o el amor no correspondido entre los adolescentes dentro de un repertorio que se transformó en un verdadero testimonio de su generación. A pesar que la interpretación de este cuarteto no superó al sonido de Los Mac's o Los Vidrios Quebrados, las letras de Rhino, son las que logran, en definitiva, relucir la obra fonográfica de Beat 4 dentro del infante *Rock Chileno*. Quizás, por alguna razón, este cuarteto sea una de las pocas bandas chilenas de *música beat-progresiva* que más tuvo entendimiento con la juventud entre el período 1967 y 1968. Muchas de sus composiciones resultan interesantes, sobretodo las del *long play*, *Había una vez* (1968).

**BEATLES, THE:** Cuarteto inglés formado en 1960. Sin lugar a dudas, sigue siendo el mejor grupo de música popular de todos los tiempos debido a que:

- a) fueron los únicos en poseer la dupla compositora más fructífera y exitosa de todos los tiempos como Mc Cartney-Lennon,
- b) obtuvieron el mayor número de discos vendidos,
- c) sus obras son de primerísima calidad
- d) fueron los primeros músicos en actuar, en estadios, y llenarlos en su totalidad,

e) fueron los únicos en registrar una cifra de 27 números 1, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, etc,

En consecuencia, el planeta nunca volvió a ser el mismo después de ellos.

**BECK, JEFF:** Guitarrista y cantante inglés que participó en The Yardbirds, después de la salida de Eric Clapton, en 1965, y que formó la *súper banda*, Jeff Beck Group en 1968, con Rod Stewart en voz.

**BECKET, THOMAS:** Eclesiástico y político inglés (Londres, 1118 - Canterbury, 1170). Fue sacerdote de Canterbury cuando el rey Enrique II le otorgó el título canciller, en 1154, y, más tarde, arzobispo de Canterbury en 1162. Aunque fue protegido por dicho monarca, se reveló contra éste cuando luchó por mantener la clerecía inglesa lejos de la jurisdicción ordinaria. De esta manera, encontró la muerte, en su propia catedral, y fue canonizado, en 1173, como mártir de la independencia eclesiástica frente al poder civil.

**BYRDS, THE:** Quinteto estadounidense formado en 1965. Su música está cohesionada por los *arreglos beat* provenientes de The Beatles y de la *lirica folk* derivada de Bob Dylan. ¿El resultado? Un estilo musical que ellos mismos lo autobautizaron como *folk-rock*. Fueron uno de los primeros *beatles norteamericanos* en aparecer, en escena, como respuesta ante la *Invasión Británica*. Una de sus canciones más exitosas fue *Eight miles high* (1966) que poseía unos arreglos lírico-musicales con alto grado de *psicodelia*.

**COLÉRICOS:** “Jóvenes desprovistos de una formación integral, carentes de ideales, desambientados, extraños a la sociedad y a las normas por las que ella se rige, instintivos, rebeldes, violentos con una ira que se desborda de una brutalidad primitiva”. (De Pérdigo, 1966: 8).

**CONTRACULTURA:** “Posturas exageradas de parte de una cierta juventud que impone, mediante su ironía y/o agresividad, sus reglas y normas hacia la sociedad. De alguna forma, estas ideologías logran crear una cultura más humana donde se hacen presentes factores como: solidaridad, cooperativización, sexualidad, derechos individuales, sensualidad, pluralismo, placer, creación artística, energía vital y descentralización, etc”. (Castillo, 2004: 99).

**CREAM:** Trío inglés formado en 1966. Fue la primera *súper banda* de la historia del *rock*. Estuvo integrada por Eric Clapton en guitarra eléctrica y voz, Jack Bruce en bajo eléctrico y voz y Ginger Baker en batería. Pese a que permanecieron, en escena, durante 1966-1968 produjeron cuatro fabulosos *long plays* que contribuyeron, de manera muy relevante, cuando crean el *hard rock*, estilo que, más tarde, Led Zeppelin lo desarrollará en los años '70. Su canción más recordada fue *Sunshine for your love* (1967).

**DAVE CLARK FIVE, THE:** Quinteto inglés que se formó, a principios de la década del '60, en North London. El grupo estaba formado por Dave Clark en la batería, Mike Smith como vocalista principal y tecladista, Lenny Davidson en la guitarra eléctrica, Rick Huxley en el bajo eléctrico y Dennis Payton en el saxofón. Obtuvieron su primer éxito, en enero de 1964, cuando su *single*, *Glad All Over*, alcanzó el número 1 de las listas británicas por encima de las piezas musicales de The Beatles. El éxito continuó con canciones como *Because*, *Bits and Pieces* y *Over and Over*. En 1965 lanzan su película, titulada *Catch Us if You can* (Atrápanos si puedes), pero su popularidad comenzó a decaer con el comienzo de la *psicodelia*, a partir de 1967.

**DYLAN, BOB:** Cantautor estadounidense. Nacido el 24 de mayo de 1941. Su verdadero nombre es Robert Zimmerman. Considerado como el padre del *folk*, Bob Dylan aportó a la música popular el contenido profundo y depurado de su lírica que carecía en las canciones de principios de la década del '60. Sus letras inspiraron a toda la música europea, norteamericana, así como latinoamericana y su huella se plasma, aún, en los trovadores latinoamericanos como Silvio Rodríguez, Víctor Jara entre otros. Como anécdota extra-musical, Bob Dylan le presentó, en 1964, la *marihuana* a The Beatles.

**FOLK:** Estilo proveniente de Irlanda y que fue llevado por los ingleses a Norteamérica en el siglo XVII. Constituido por una cifra indicadora de 2/4 con una guitarra acústica que hace de instrumento armónico y una armónica que juega un papel de instrumento solista. La lírica está muy bien trabajada y conduce un mensaje de conciencia hacia la sociedad. En el siglo XX, la figura estadounidense de Woodie Guthrie, encarnada en la poesía de Dylan, fue la responsable de que toda la lírica musical popular posterior a 1963 fuera más concientizada. Muchísimos grupos como The

Beatles, The Byrds, Led Zeppelin, The Rolling Stones, The Kinks, entre otros, se enriquecieron de los textos de Dylan.

**FOLK-ROCK:** Es el *folk* cruzado con el *beat*. Los instrumentos eléctricos juegan un papel predominante dentro del *folk* debido a que este estilo se hace eléctrico, despojando a la guitarra acústica y a la armónica. Los impulsores de esta corriente fueron The Byrds.

**GARY LEWIS & THE PLAYBOYS:** Solista con banda musical estadounidense que es considerada una de las mejores respuestas a la *Invasión Británica*. Una de sus canciones más conocidas fue *Diamond Ring* (1965).

**GERRY & THE PACEMAKERS:** Solista con banda musical que perteneció a la *Invasión Británica*. Su fundador, Gerry Marsden, junto al resto de los integrantes de su grupo, fueron amigos de The Beatles, con quienes actuaban en el *Cavern Club*. A mediados de los años 60, su popularidad fue decreciendo, pero antes, dejó uno de sus más logrados éxitos: *Ferry Cross The Mersey* (1965). Brian Epstein, *manager* del cuarteto de Liverpool, los representó.

**HALEY, BILL:** Cantautor estadounidense. Nació el 6 de julio de 1925 y pereció el 9 de febrero de 1981. Fue el primer músico blanco que grabó, en 1954, un *single* de *rock n' roll* denominado *Rock around the clock*, alcanzando la cima en las listas norteamericanas y convirtiéndose, rápidamente, en el himno del *rock n' roll*. Su éxito se debió, en parte, gracias, a sus músicos experimentados llamados The Comets, que procedían del *jazz*. No obstante, Haley fue eclipsado por la juvenil imagen de Elvis Presley, a partir de 1956. Murió a causa de un tumor cerebral.

**HENDRIX EXPERIENCE, JIMI:** Guitarrista de color y cantautor estadounidense. Nacido el 27 de noviembre de 1942 y fallecido en julio de 1970. Considerado como el mejor guitarrista de toda la década del '60 y uno de los mejores de todos los tiempos. Hendrix exploró todos los "efectos extraños" que podía extraerle, a la guitarra eléctrica, y lo llevó a lo más alto. Aunque permaneció cuatro años en la cima, Hendrix influyó a casi todos los guitarristas eléctricos del mundo, tanto contemporáneos como futuros. Su estilo fue el *rhythm & blues*, pero lo

transformó al *hard rock*, corriente que estaba trabajando, de manera simultánea, Cream. Para muchos, Jimi Hendrix creó el *heavy metal*, estilo que desarrollará más tarde, tanto Black Sabbath como Deep Purple en la década del '70. Mientras dormía, pereció ahogado de su propio vómito producto de una sobredosis de drogas. Muchos musicólogos, aún, se siguen preguntando qué hubiera pasado si él hubiese estado vivo: ¿Quizás el *rock*, sin su muerte, hubiese tomado otro camino? Una de sus canciones más famosas fue *Hey, Joe* (1967), *Purple Haze* (1967) y *Foxy Lady* (1967).

**HERMAN'S HERMITS:** Quinteto inglés formado en 1963. Banda musical que perteneció, a principios de los años '60, a la *Invasión Británica*. El objetivo musical de este conjunto fue sólo comercial, ya que se trataba de mostrarlos en televisión como oponentes a los salvajes The Who y The Rolling Stones. Extraña vez, uno de sus integrantes compuso alguna canción debido a que la mayoría de sus piezas musicales fueron versiones de grupos vocales negros del sello *Motown Records*.

**HIBRIDISMO:** Proceso de mestizaje cultural descrito por el sociólogo argentino, Néstor García Canclini, en su libro, "*Culturas Híbridas*" (2001).

**IDEOLOGÍA:** "Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc". (*Real Academia Española*, Vigésima Segunda Edición, 2001: 844).

**IDENTIDAD:** El investigador panameño; Don Franco Visuete, en su tesis de Magíster en Artes, mención en Musicología, "*Alberto Galimany y su contribución a la identidad panameña* (2005)"; sostiene que la identidad es definida como: "características que identifican o son comunes a un objeto o persona". (Franco, 2006: 76).

**INDUSTRIA CULTURAL:** "Cultura que surge, espontáneamente, de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular". (Morin y Adorno, 1967: 9).

**INVASIÓN BRITÁNICA:** Movimiento musical inglés que azotó, musical y culturalmente, a los Estados Unidos, después de la llegada del cuarteto de Liverpool en febrero de 1964. Ejemplos de otros conjuntos, además de los

mencionados, fueron: The Rolling Stones, The Animals, The Dave Clark Five, Herman's Hermits, Cream, etc.

**JOCKERS, LOS:** Quinteto *beat progresivo-psicodélico chileno* que surge, en 1966, y se convierte en el aparente modelo y, quizás, en uno de los pocos referentes de la cultura *mod* para una sociedad criolla que no estaba muy al tanto de lo que esta contracultura significaba para la juventud inglesa. Estos cinco muchachos se constituyeron en los primeros *coléricos* chilenos que estuvieron buscando acaparar la atención de la prensa mediante su *look desordenado* (pelo largo), camisas floreadas y pantalones ajustados. Cabe señalar que el concepto artístico de este quinteto apuntó a constituirse en el referente criollo de The Rolling Stones.

**JUAN XXIII:** Nació, en Italia, el 25 de noviembre de 1881 y murió en Ciudad del Vaticano, el 3 de junio de 1963. Su verdadero nombre fue Angelo Giuseppe Roncalli. Fue pontífice romano, entre los años 1958 y 1963, y redactó ocho encíclicas en total. Su enseñanza social en las cartas, *Pacem in terris* y *Mater et Magistra*, fue, profundamente, apreciada. En ambas publicaciones, insistió sobre los derechos y deberes procedidos de la dignidad del hombre como "criatura de la divinidad". El 11 de octubre de 1962 inauguró el Concilio Vaticano II, en San Pedro, que cambiaría el rostro del Catolicismo, vale decir, una nueva forma de celebrar la liturgia que fuera más próxima a los fieles y que otorgara un nuevo ecumenismo para acercarse más al mundo.

**KINKS, THE:** Cuarteto inglés formado, en 1964, que fuera integrante de la *Invasión Británica* que azotó, a Estados Unidos, durante la década del '60. Fue uno de los grupos más importantes ingleses, aunque siempre detrás de The Beatles y The Rolling Stones. Su fuerza en los *riffs* de las guitarras eléctricas hizo que varias de sus canciones llegaran a pelear los puestos de popularidad en su país. Una de sus piezas más recordadas fue *You really got me* (1964) que ha sido versionada muchas veces por posteriores conjuntos musicales.

**LARKS, LOS:** Cuarteto *beat chileno* formado por músicos que ya tenían una carrera solista y que decidieron cohesionarse para obtener mayor popularidad. Comenzaron, en 1965, bajo el nombre de Los Sheiks,

plasmando el *single*, *Seguiré Buscando* del cantante norteamericano Del Shannon y *Nunca me Abandone*s de los compositores estadounidenses, Gerry Goffin y Carole King. Cada músico de Los Larks tenía antecedentes artísticos. Nano Vicencio provenía de Los Rockets, Basilio Acosta y Roberto Carvajal eran dos solistas de la *Nueva Ola*, mientras que Carlos Palacios; baterista que provenía de la banda tropical, La Sonora Palacios; fue el último en integrarse a la banda. Como la estética de Los Jockers había causado mucha polémica, en el Chile de los años '60, Los Larks decidieron utilizar pelucas, pero solamente arriba del escenario, para conservar su cabellera corta.

**MAC'S, LOS:** Cuarteto *beat progresivo-psicodélico chileno* considerado como uno de los mejores en cuanto a interpretación dentro de este período debido a que tuvieron muy buen gusto para escoger el mejor repertorio de *música beat*. Asimismo, estuvieron muy bien afiatados arriba del escenario, mientras permanecieron como *conjunto de rock estable*. Además, se caracterizaron por ser la única banda chilena, después de Pat Henry y Los Diablos Azules, en tener todos sus equipos, totalmente, de primera calidad, traídos todos del extranjero. Sus notables *versiones rockeras* del repertorio *beat angloamericano* y sus canciones originales que plasmaron en el *long play*, *Kaleidoscope Men* (1967) denotaron carisma y profesionalismo musical. En consecuencia, Los Mac's llegaron a ser muy reconocidos en el extranjero por medio de sus buenos registros fonográficos que dejaron.

**MAMAS & THE PAPAS, THE:** Cuarteto anglo-americano formado en 1965. Son considerados como los primeros *hippies* dentro de las bandas musicales. Apostaron, en su imagen, a túnicas en vez de trajes elegantes y estuvieron conformados por dos hombres y dos mujeres, dentro de los cuales John Philips fue inglés y cerebro de la banda. Dentro de sus mayores éxitos encontramos *Monday, Monday* (1965) y *California Dreamin* (1966). Esta última pieza está considerada como uno de los clásicos dentro de la década del 60'.

**MONKEES, THE:** Cuarteto anglo-americano formado en 1966. En este año ganaron, en Estados Unidos, un concurso de talentos para crear un grupo local que compitiera contra la *Invasión Británica*. El sello discográfico, Colgems, les consiguió compositores para que les escribieran canciones. Carole King, Neil Diamond, Tommy Boyce y Bobby Hart fueron la máquina

composicional que les asesoró en conseguir temas musicales triunfantes. El éxito comercial de esta banda musical fue tan pujante que productores de televisión les escribieron guiones para que protagonizaran un programa que llevó por nombre *The Monkees TV Show* que fue una descarada imitación a las dos primeras películas de The Beatles. No obstante, la historia narra que una vez tuvieron que realizar una gira por todo Estados Unidos se descubrió que ellos no tocaban en sus discos. En consecuencia, el sueño americano de The Monkees acabó por convertirse en un fraude musical, separándose durante 1968. El más músico de todos ellos fue Mike Nesmith quien se destacó por componer, tanto interesantes piezas musicales como por poseer una voz muy especial. Cabe señalar que el vocalista principal del conjunto fue el inglés, David Jones.

**MERSEYBEATS, THE:** Cuarteto musical originario de Liverpool que se convirtió en una de las bandas más populares de Liverpool. Una de sus mejores interpretaciones fue *Don't turn Around* (1964).

**OP-ART:** El *Op-Art*, que emergió en forma paralela al *Pop-Art*, fue una corriente artística abstracta que nació de la imaginación de un pintor húngaro, Víctor Vassarely, que residió, en París, durante 1948. Su ideología; que se define como imágenes, diseños cuadriculados, tridimensionales y que pretende explorar la fiabilidad del ojo humano con efectos ópticos; tuvo éxito y popularidad, a mediados de los años '60. A pesar que los pronunciados dibujos son estáticos, las formas y colores aplicados dan lugar a una ilusión.

**ORDINARIO DE LA MISA:** Formato tradicional de la *misa* que es musicalizado con frecuencia para un coro. Está constituido por: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Credo, Benedictus* y *Agnus Dei*.

**PAULO VI:** Su nombre verdadero fue Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini. Nació, en 1897, en Italia. La labor de este Papa fue llevar adelante el Concilio Vaticano II que siguió su antecesor Juan XIII, así como aplicar sus innovaciones a la vida de la Iglesia. Las encíclicas de Pablo VI, entre otras características, plasmaron la preocupación de la Iglesia Católica por los conflictos del mundo moderno como el subdesarrollo (*Populorum progressio*, 1967) o el control de la natalidad (*Humanae vitae*, 1968). Murió en 1972.

**PICAPIEDRAS, LOS:** Cuarteto *beat chileno* que permaneció, en escena, desde 1965 hasta 1971. Se destacaron por tener, entre ellos, a Alejandro Valladares, quizás, “la voz más trabajada” del *Beat Chileno*, después de John Bauerle (The Apparitions). No obstante, el punto débil de este número artístico radicó en que, rara vez, compusieron canciones originales, ocasionando que constituyeran su repertorio, tanto en base de creaciones de Scottie Scott como de arreglos de éxitos *rockeros anglosajones*. Este quinteto interpretó sus canciones en inglés y en castellano.

**PRIVILEGE:** Película británica (1967) protagonizada por el ex-vocalista de Manfred Mann, Paul Jones, que produjo escándalos mediáticos cuando se culpó a la industria cultural de la exagerada manipulación comercial sobre sus artistas.

**PSICODELIA:** Estado mental perturbado, agresivo, confuso, irreal, superficial, aunque, a veces, de gran calma, que se apoderó de todos los artistas en la segunda mitad de los años ‘60 que consumieron *drogas alucinógenas*, tales como el *LSD*, y que lo plasmaron en sus respectivas artes: música, pintura, cine, teatro, danza, literatura, etc. Ejemplos de grupos musicales fueron: Pink Floyd, Jimi Hendrix Experience, The Beatles, entre muchos otros.

**RIVERS, JOHNNY:** Cantante estadounidense que popularizó la canción *Mountain of Love* (1965).

**RHYTHM & BLUES:** Estilo fusionado entre el *blues* y el *jazz*. Se originó, en Norteamérica, cercano a los años ‘50, gracias que a los ejecutantes negros reemplazaron los instrumentos del viejo *blues* como la guitarra acústica y la armónica por la guitarra eléctrica, batería, contrabajo, saxofón y piano. Sin embargo, su estructura siguió siendo el 6/8 y se sigue improvisando en tonalidades menores y mayores.

**RHYTHM & BLUES PROGRESIVO O HARD ROCK:** Es el *rhythm & blues* que se hace “pesado” cuando se toca con demasiada agresividad los instrumentos como la guitarra y el bajo eléctrico, junto a la batería. La guitarra eléctrica lleva efectos de distorsión y juega el papel de instrumento armónico-melódico, en tanto el bajo eléctrico debe marcar las notas precisas de los acordes, mientras que la batería debe marcar el

6/8, así como la voz, dulce y pastosa, se vuelve gritona, aguda y agresiva. Cream y Jimi Hendrix Experience fueron los primeros artistas que experimentaron con este estilo, dejándole el “camino pavimentado” a los futuros Led Zeppelin.

**ROLLING STONES, THE:** Quinteto inglés formado en 1963. Fueron el grupo más popular de la década del '60, después de The Beatles. Son considerados como la primera banda musical violenta del *rock*, gracias a la agresividad en la interpretación de su vocalista, Mick Jagger. Además, es la agrupación más longeva que existe dentro del planeta, llevando casi 50 años desde que grabaron sus primeros repertorios con gran contenido de *rhythm & blues*. Su canción que le deparó mayor éxito comercial es *Satisfaction (I can't get no)* (1965) que se transformó en el himno de los años '60. Fueron apodados como “los chicos malos de música”.

**SEARCHERS, THE:** Cuarteto de Liverpool que fue parte de la *Invasión Británica*. Sus versiones más exitosas fueron: *Needless and Pins* (1964), *Sugar and Spice* (1963) y *Don't throw your love away* (1964).

**SHAKE:** El *shake* fue la *danza colérica* que arrasó, de la mano, con los primeros discos del grupo de Liverpool. *Rincón Juvenil* publicó la crónica, “*El baile del momento: ¿Quieres bailar el shake?*”, para mencionarnos que esta danza no tan sólo hacía furor en Europa y Estados Unidos, sino que también en Sudamérica como Argentina y Perú. Del mismo modo, dicha revista notifica que, en la película, *A hard day's night*, se evidenció cómo en ciertos pasajes The Beatles ejecutaron, junto a unas actrices, movimientos de brazos y caderas. (*Rincón Juvenil*, No. 20, 29 de abril de 1965: 10).

**SQUELLA, AGUSTÍN:** Abogado, periodista, profesor y columnista chileno que ha sido por más de 35 años docente de la asignatura de Introducción al Derecho. Realizó sus estudios primarios en el Colegio Sagrados Corazones de Viña del Mar, y los secundarios en el Seminario San Rafael de Valparaíso, culminando sus estudios en 1962. Ha publicado más de 15 libros, participado en publicaciones especializadas y dictado seminarios y conferencias. Fue rector de la Universidad de Valparaíso. Nació en 1944.

**TORRES, CAMILO:** Sociólogo, profesor, sacerdote y activista político que será recordado como el cura revolucionario. Sus sueños apuntaron a

conseguir una sociedad más justa en Colombia y, por ello, Torres anunció su decisión de ser “guerrillero” e invitó, a su país, a unirse con ellos en su lucha. El 15 de febrero de 1966 cayó muerto en su primera acción militar.

**TROGGS, THE:** Cuarteto británico que ocupó, en la segunda mitad de los años '60, un *sonido rockero* para desarrollar su música. Entre sus interpretaciones más logradas se cuenta *Wild Thing* (1966).

**VIDRIOS QUEBRADOS, LOS:** Cuarteto *beat progresivo-psicodélico chileno* que constituye uno de los mejores grupos musicales que tuvieron una calidad más que aceptable y que, paradójicamente, al dejar sólo un *long play*, denominado *Fictions* (1967), así como el *single*, *Friends* (1966) / *She'll never know I'm blue* (1966), logró convertirse en una de las producciones más consagradas, tanto dentro del *Rock Chileno del '60* como dentro de la *música beat-psicodélica internacional de los años '60*. Por tal razón, Los Vidrios Quebrados ingresan a la categoría de *elite* de la música popular criolla.

**WHO, THE:** Cuarteto inglés formado en 1964. Este fue el grupo musical quien impulsó el *beat progresivo* dentro de la música popular, gracias a la imaginación de Pete Townshend, guitarrista-cerebro musical, la fuerza interpretativa en el bajo eléctrico y en la voz de John Entwistle y Roger Daltrey, respectivamente, y a Keith Moon, baterista. Este último es considerado como uno de los mejores bateristas de los años '60, después de Tony Meehan. The Who fue el primer *grupo de rock* en destrozar los instrumentos, después de finalizar cada concierto con el pretexto de llamar la atención.

**YARDBIRDS, THE:** Quinteto inglés formado en 1963. Es considerado una banda de culto debido a que concentró, de manera progresiva, a tres grandes guitarristas de la década del '60, tales como: Eric Clapton, Jeff Beck y a Jimmy Page. Su estilo estuvo muy marcado, en sus comienzos, por el *rhythm & blues*, pero que fue desarrollado a medida que fueron conectándose con la *psicodelia*. Uno de sus mayores éxitos fue *For your love* (1965).

**WATUSI:** Ritmo que se asemeja al *a go-go*, pero que es un poco más moderado, aunque conserva el 2/4.

## **ANEXO I:**

*Sicodelirium*, comentario de sus canciones.

Análisis de letras registradas de Los Sicodélicos

Ficha Técnica de *Sicodelirium*

Comentario de letras inéditas de Los Sicodélicos

## ***Sicodelirium*, comentario de sus canciones**

Sin lugar a dudas, el mejor atributo del cuarteto de Quilpué, en *Sicodelirium*, consistió en la inclusión de instrumentos autóctonos andino-mapuches dentro de un formato *beat*. Así, se intentó por primera vez, en un *grupo de rock nacional*, el hibridismo cultural anglo con el andino-mapuche que se registró en varios pasajes del álbum. Como testimonio contamos con las palabras del principal compositor de la banda:

“Respecto a la grabación, para nosotros fue toda una novedad estar en estudios de ‘grabación top’ de la época. Aunque habíamos ensayado mucho en la casa, llegar a grabar fue otro cuento. Personalmente, me habría gustado hacer otras ‘tomas’ de algunos temas, pero, por razones de tiempo y costo, no se pudieron hacer”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

No obstante, el mismo Needham advierte algunos ‘ripios’ en la fonética y gramática inglesa de las piezas inéditas (5) que conformaron el indicado *long play*. Sin embargo, pronuncia que lo último no invalida el mérito del hibridismo instrumental en la única producción fonográfica de su ex-conjunto:

“Nuestras letras eran de ‘inglés de colegio’, pero algo nos ayudó mi padre al escribir en este idioma. Como anécdota te diré que, con el paso del tiempo, uno mismo vuelve a escuchar el álbum y reconoce que muchas canciones están mal pronunciadas, o bien, mal escritas. Sin embargo, con el ímpetu que teníamos con el resto de los muchachos, en aquella época, no nos fijábamos en eso. La cosa era, simplemente, meter ‘bullas<sup>117</sup>’. (Needham, 19 de julio de 2006).

En cuanto a los mejores temas musicales de este álbum habrá que exponer que existen varios que se destacan por sobre las demás: *¿Cuál es el nombre de esto?* (*¿What is the name of this?*), *Sólo tu nombre puede cortar las flores* (*What’s your name*) y *For your love* (*Por tu amor*). Las dos primeras canciones son *piezas beat*, creadas por la dupla Needham/Sazo y Needham/Sazo/Morales, respectivamente, mientras que la última es una versión bien lograda del ex-vocalista y guitarrista rítmico.

---

<sup>117</sup> Pese a la notable influencia de la *psicodelia angloamericana*, *Sicodelirium* resulta ser un testimonio discográfico que abusa ciertas veces de exagerados “efectos extra-musicales” como innecesarias “carcajadas” que fueron impuestas por Marín.

***¿Cuál es el nombre de esto? (¿What is the name of this?)***: Comienza esta producción fonográfica con “efectos extra-sonoros” de viento, junto a las olas que se rompen en las rocas. Luego, aparecen cascahüillas y voces simultáneas que emulan, fugazmente, a las del cuarteto de Liverpool, al final del álbum, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967). También se oye el conteo: *One, two, three, four*, en alusión a la voz de Paul McCartney, en el tema musical, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band (Reprise)* (1967), del aludido disco. *Cuál es el nombre de esto* se caracteriza, además, por su color semejante a las *piezas beat-clásicas* que The Beatles hicieron populares, en el *long play*, *Beatles For Sale* (1964), sobretodo en *What you're doing* (1964). Finalmente, la primera canción del lado A de *Sicodelirium* es una de las piezas más referentes del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* y que la ubica a la misma altura que *She'll never know I'm blue* (1966) de Los Vidrios Quebrados. Por primera vez, en Chile, emerge, discográficamente, un instrumento autóctono mapuche como las cascahüillas dentro de un *formato rock*. Por tanto, se produce un cruzamiento con los otros elementos instrumentales anglosajones. He aquí, en definitiva, la primera *canción rock criolla* que da origen al hibridismo musical anglo-mapuche.

Morales recuerda:

“En *Radio Presidente Prieto*, Herrera, destacaba a *¿Cuál es el nombre de esto?* como el segundo *hit* de Los Sicodélicos, después de *For your love*, y que es, por lo demás, una canción preciosa, porque está muy bien hecha. Recuerdo que sonó mucho, en Valparaíso, pero no sé si en Santiago. Naturalmente, que *¿Cuál es el nombre de esto?* pudo haber sido un *single*”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

Needham expone:

“Obviamente, que las canciones de los Beatles nos sirvieron mucho en ese sentido. De ahí el tema 1, en nuestro *long play*, *All you need is think*, tomáramos dicha frase del título de la canción de Los Beatles, *All you need is love* (1967)”. (Needham, 19 de julio de 2006).

***Estoy decaído (I'm feeling down)***: Este *track*, original de la dupla Needham/Sazo, surge con un “extraño efecto” semejante a una lata, en movimiento. Al empezar los compases, también nos rememora a las *piezas beat* que impuso el cuarteto de Liverpool, sobretodo, en su segundo álbum, *With The Beatles* (1963). *Estoy decaído* es otro gran tema musical que continúa la línea de la anterior canción. Llama la atención cuando, en

ciertos pasajes, Sazo emula a Dylan. Por primera vez, en Chile, emerge, discográficamente, un instrumento autóctono andino como el charango dentro de un *formato rock*. Por tanto, se produce un cruzamiento con los otros elementos instrumentales anglosajones. He aquí, en definitiva, la primera *canción rock criolla* que da origen al hibridismo musical anglo-andino.

***Mountain of love (Montaña de amor)***: Esta pieza musical original de Doorman y popularizada por el intérprete estadounidense, Johnny Rivers, posee un estilo unido entre el *country* y el *rhythm & blues*, muy característico de la *música popular americana* de los años '50 y que alcanzó éxito, en las adaptaciones británicas de la mano de Herman's Hermits. Aparece el trompe, instrumento autóctono mapuche, y que arremete con su hermosa sonoridad dentro de esta pieza musical por medio de sus improvisaciones melódicas, al igual que el ritmo de las cascahüillas. Aunque escuchamos la versión original, consideramos que *Mountain of love* logra una buena interpretación. Sin embargo, Morales opina todo lo contrario<sup>118</sup>:

“Una de las canciones de nuestro álbum que menos me gusta y no es por el tema en sí, es *Mountain of love*. Creo que la versión que hice, vocalmente, es muy pobre, si es comparada con *For your love*. Y lamento, hoy en día, no haberle sacado más provecho a esta canción. Por tanto, pido mis disculpas”. (Morales, 14 de octubre de 2009).

***Hi-Ho Silver lining! (¡Hola, Riquísima!)***: Esta canción perteneciente a la dupla compositora estadounidense, English/Weis, fue publicada, en un *single*, por Jeff Beck, en 1967, previo a su memorable *long play*, *Truth* (1968). Antes del comienzo, surgen las voces del cuarteto de Quilpué, fingiendo como si discutieran, en torno, a una mujer. En *Hi-Ho Silver lining!*, Los Sicodélicos le adaptan un *color beat* muy semejante a los temas musicales que The Kinks grabaron en el período 1967-1968. Esta canción posee un estilo de *marcha militar*, cruzado con el *beat*. Un instrumento cordófono acústico de 12 cuerdas aparece como solista, junto con el ritmo de las cascahüillas. Cabe señalar, que la introducción, en piano, es ejecutado por Needham y es una composición original, creada junto a Sazo, y que se suponía iría por separado de *Hi Ho silver lining!* La

---

<sup>118</sup> Morales nos manifestó que dentro de sus composiciones originales que escribió para Los Sicodélicos hay una que se titula *Montaña de Amor*.

enunciada introducción se llama *Clavicordio, mechas de* (1967) y no fue nombrada en la contra-portada de *Sicodelirium*. Needham expresa:

“La introducción de *¡Hola, Riquísima!* era una pieza que compuse, en mi casa, junto al Pancho y fue anexada a esta canción”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

Morales añade:

“Aún tengo, en mi memoria, de ver al Lelo tocando en el piano, en un ensayo, y a Frankie cantando algunas melodías que ambos compusieron”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

***Birds and the Bees (Abejas y Pájaros)***: Al comienzo de este tema musical, original de Stuart e interpretado por el cantante americano, Jewel Akens, aflora el “efecto extra-sonoro” del canto de pájaros. Dicho *track* posee el color semejante de las versiones clásicas del conjunto de Peter Noone (Herman’s Hermits). Irrumpe la quena, en algunos pasajes, generando que sea la primera vez que se ocupa este instrumento aerófono andino dentro de un *formato rock*, tanto por un conjunto del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno* como por un grupo del *rock criollo*. Por ende, Los Sicodélicos reinciden con su indicada propuesta, el hibridismo instrumental. Morales recuerda:

“Tú no sabes las anécdotas que nos sucedieron sobre cuánto costó grabar *Abejas y Pájaros*, puesto que nos dio ‘ataque de risas’. Aunque fue fuera de sesión, de igual modo, interrumpió la grabación por mucho tiempo. Este Pancho [Sazo] siempre nos hacía reír con sus locuras”. (Morales, 1 de noviembre de 2006).

Needham también rememora:

“Recuerdo que, en varias ocasiones, la grabación fue interrumpida porque nos daba ‘ataque de risa’. Esto siempre sucedía cuando nos tocaba grabar las voces sobre el *playback*. Lo curioso es que cuando grabamos las nuestras, salían ‘a la primera’. Las paradas y risas se dieron en las canciones que no eran nuestras. ¿Algún razonamiento musicólogo para ello?”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

***Windy***: Esta pieza musical popularizada por la agrupación americana, The Association, se acerca mucho a la original. Aparece un majestuoso hibridismo musical cuando la ocarina, instrumento andino, y las cascahüillas, instrumento mapuche, se asocian, en ciertos pasajes de esta *canción beat*. Needham evoca:

“En el tema *Windy*, Erich Bulling, nos reforzó con la ocarina, con la que hacía ‘maravillas’. Todo lo demás lo hicimos nosotros. Aunque los instrumentos eran de él, como trompe, cascahuillas o charango nos mostró cómo funcionaban y nos lanzamos”. (Needham, 19 de julio de 2006).

Morales agrega:

“Si bien *For your love* la considero una gran versión, pienso que no ocurrió lo mismo con *Windy*. Escuchando la interpretación de The Association, me doy cuenta que el trabajo de este grupo es notable comparado con el que nosotros hicimos. Quizás, nos faltó más tiempo como para ensayarla”. (Morales, 14 de octubre de 2009).

***For Your Love (Por tu amor)***: La adaptación de este *track*, original de Graham Gouldman, emula a la ejecución de The Yardbirds. En cuanto a la interpretación de Los Sicodélicos, aunque carece de la participación del clavecín, no hay nada que envidiarle a la verdadera versión anglosajona, pues proyecta calidad musical. Irrumpen las cascahuillas que se oyen acompañando a los bongoes. Sazo manifiesta:

“*For your Love*, que la cantaba Waldo Morales, es como lo más logrado de *Sicodelirium*”. (Sazo, 9 de noviembre de 2002).

Morales agrega:

“No sé por qué tengo la impresión de que nuestra versión es muy superior a la de The Yardbirds. Tal vez, porque la nuestra está más ordenada”. (Morales, 14 de octubre de 2009).

***Diamond Rings (Anillo de diamantes)***: Este tema musical corresponde al trío creador Kooder/Levin/ Brus y fue popularizada por el quinteto americano Gary Lewis & The Playboys. El instrumento solista, que acompaña al bajo eléctrico, es el charango, e insiste, al igual que las cascahuillas, en pasajes posteriores, en el cruzamiento con instrumentos anglosajones. También se percibe la presencia de “efectos extra-musicales”. Needham sostiene:

“Erich Bulling hizo el dúo en charango, junto a Pancho en bajo, en un ‘solo’ al medio del tema *Diamond Ring*”. (Needham, 19 de julio de 2008).

Morales indica:

“Pese a nuestra juventud y a la falta de ajustes técnicos, creo que fue una muy buena versión la que hicimos. Esta era una canción que nos gustaba mucho”. (Morales, 14 de octubre de 2009).

***Tren a Dover (Train to Dover)***: Esta pieza musical, original de la dupla Needham/Sazo, recoge elementos musicales que nos hacen recordar, en su armónica, a los temas, *I'll get you* (1963) y *Thank you girl* (1963)<sup>119</sup>, canciones que sintetizan la etapa *beat* del cuarteto de Liverpool. Una buena propuesta musical que alcanza sus puntos supremos cuando el “solo” del bajo eléctrico de Sazo y la guitarra eléctrica de Needham se cohesionan en un momento de la aludida pieza musical:

“Elegimos *Train to Dover* como *single* de *For your love* y quedó, en el *long play*, porque era una canción sencilla y agradable de escuchar. No obstante, esta fue una de las que me dejó ‘tostado’ hasta el día de hoy. Me habría gustado que la batería hubiera tenido más protagonismo, tal vez haciendo lo mismo, pero que hubiese sonado con más peso, más ‘gorda’, pero decirle algo a Sergio Alvial casi era parecido a Poncho Valdés porque era como hablarles a la pared. Ambos eran muy ‘llevados de sus ideas’. No cooperaban mucho con los creadores del tema. Por otro lado, también deberíamos haber subido la afinación de las guitarras, en relación a la armónica que toco, ya que ésta se nota un poquito más arriba. Para muchos, esa diferencia es imperceptible pero, a mí, me quedó molestando. (Me pasa lo mismo cuando escucho un tema de The Mamas and the Papas, *California dreaming*; al medio hay un ‘solo’ de flauta traversa y siempre la escucho, levemente, más arriba del acompañamiento, ¿lo has notado...o seré yo el ‘pifiado de la paila?’”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

***Gas light (Gas asfixiante)***: Esta pieza, perteneciente a Halley-Spencer, posee un cierto parecido melódico-armónico al tema musical *The history of Bungallow Bill* (1968) del registro discográfico, *White Album* (1968), publicado por The Beatles. Pese a que, en algunos pasajes de *Gas light*, se destacan redobles de caja, su lírica es ilegible cuando Morales intenta cantar en un registro más grave: algo que, tal parece, no le acomodó. No obstante, él mismo tiene otra opinión<sup>120</sup>:

“Otra canción fue *Gas light*, que podría, perfectamente, sonar, en todas las radios del mundo, sin ningún problema. Sin embargo, de esta pieza no recuerdo, en

---

<sup>119</sup> Las pronunciadas piezas fueron las respectivas caras del reverso (B) de los *singles* *She Loves You* (1963) y *From me to you* (1963).

<sup>120</sup> Hasta el día de la publicación de este libro, ignoramos qué artista angloamericano popularizó dicho tema musical.

verdad, de dónde la sacamos. Pero siento que hicimos una buena interpretación. Creo que fue un tema como 'adelantado' para su época." (Morales, 1 de noviembre de 2006).

***Sólo tu nombre puede cortar las flores (What's your name)***: Este tema musical compuesto por Needham/Sazo/Morales nos evoca a algunos fragmentos de los *clásicos covers* de la *banda beat inglesa*, The Searchers. Aunque es una pieza muy interesante en su estructura armónica-melódica, contiene algunos "ripios", en su batería, cuando el baterista, Valdés, no logra percutir, correctamente, las rápidas figuras rítmicas en la introducción. Sin embargo, pese a ello, es una excelente *canción beat* que se destaca mucho, en el álbum, y es una de las más logradas dentro del *Beat Progresivo-Psicodélico Chileno*. La aludida pieza musical es acompañada por cascahüillas.

***Soy una Bestia (I'm a beast)***: Este último *track*, perteneciente a la dupla Needham/Sazo, es una canción que se inicia con los motivos rítmico-melódicos de la popular pieza musical de The Rolling Stones, *Paint It Black* (1966). No obstante, Los Sicodélicos adaptaron su letra en los primeros compases. También se considera que Sazo emula el color vocal de Dylan, tal como sucede en *Estoy decaído*. Posteriormente, la parte B posee otra estructura rítmica-musical (6/8) que se asemeja al color del tema musical, *Heart of Stone* (1964), del referido grupo inglés. La aludida pieza musical es acompañada por cascahüillas. Needham recuerda que la letra de *Soy una Bestia* confluye con la brecha generacional, así como con las melenas masculinas que experimentó su ex-conjunto en el diario vivir:

"En *Soy una Bestia* hacemos una proclama de *Paint it Black* de Los Rolling Stones y después pasábamos al tema de nosotros. La canción, en sí, refleja cuando la gente nos miraba como 'bichos raros'. Entonces nos decían: ¡Estos 'cabros pelucones' que no sirven para nada! Por lo tanto, la letra responde cuando la gente adulta no nos entendía, ni comprendía. Nosotros queríamos un mundo mejor y todas esas cosas". (Needham, 19 de julio de 2006).

## Análisis de letras de Los Sicodélicos

### *¿Cuál es el nombre de esto? (¿What is the name of this?)*

Needham y Sazo expresan, a los *coléricos criollos*, que los mayores no los comprenden y, por tal, los hacían mantenerse muy incómodos. Por ende, les hace un llamado, a la juventud chilena, para que encuentren un mundo mejor. Aquí vemos cómo la brecha generacional se hace patente, en esta pieza de *corriente beat*, que acompaña la letra. Las frases más enérgicas son “grito como un loco” y “yeah-yeah”:

“Todo lo que necesitas es pensar / en el mundo esta noche /  
Pensarás, en la vida, / llorarás por eso / Toda la gente dice que somos malos, /  
pero no tienen una buena razón / Grito como un loco / grito como un loco, /  
grito como un loco / porque deseo un mundo mejor / porque necesito un mundo mejor”.  
(*Sicodelirium*, Sello ORPAL-142, 1967)

### *Sólo tu nombre puede cortar las flores (What's your name)*

El guitarrista solista, así como el bajista, junto a Morales le declaran “amor platónico” a una desconocida joven que transitaba por la calle:

“Oye, muchacha, ¿cuál es tu nombre? / porque espero tres semanas /  
Te digo que eres mi amor / pero [sólo] me das tu nombre /  
Yeah, yeah, yeah, yo quiero tu nombre /  
Yeah, yeah, yeah, yo quiero tu nombre / porque espero tres semanas /  
¡Oh, por favor, muchacha, ven a mí!”.  
(*Sicodelirium*, Sello ORPAL-142, 1967)

Morales expresa:

“La canción, en que aparezco como co-autor con Needham y Sazo, la compusimos sentados, en el *porsche* de mi casa, viendo pasar a una niña, en un día cualquiera, a las 5 de la tarde y sentados con una guitarra”. (Morales, 6 de octubre de 2006).

### *Estoy decaído (I'm feeling down)*

Needham y Sazo protestan en contra de los otros *coléricos* que se “drogaban”, así como de otros que vivían la vida, superficialmente, y trataban, al amor, como “algo pasajero”. La visión de ambos autores es que aquella actitud no era la mejor para ser feliz, en un mundo, que se vislumbraba como corrupto. Si quizás, la ingesta de *marihuana* era el

mundo de aquellos “jóvenes volados”, Los Sicodélicos revelan que no pertenecerían a aquel orbe<sup>121</sup>.

“Tengo un sentimiento decaído/ ¿Por qué hemos tenido miedo a vivir en este mundo?/ porque la vida del hombre es sólo un juego?/  
Ellos no piensan dentro del futuro / y no estuvieron listas las leyes de Dios /  
Tengo un sentimiento decaído/ La búsqueda trivial del amor y de la vida, / pero  
no había tiempo en esta fría guerra/  
Ahora, nosotros hemos protestado, al instante/  
porque, aquí, la amistad es corrupta / Cuando ahora pienso que en el mundo, sí,  
este estúpido y loco mundo /  
Cuando pienso en la guerra, la guerra del hombre, la gente solitaria /  
¿Este es un mundo feliz?/ ¿Este es una tierra feliz?/ Ah, la vida/  
Ellos piensan en *marihuana* / Nada es para un cualquiera, /  
pero, no, para mí / Tengo un sentimiento decaído /  
Tengo un sentimiento decaído sobre este mundo /  
Tengo un sentimiento decaído“.  
(*Sicodelirium, Sello ORPAL 142, 1967*)

### ***Tren a Dover (Train to Dover)***

En esta canción, Needham y Sazo hacen referencia a un conflicto histórico-bélico que, si bien ocurrió en la ciudad de Dover, Inglaterra, en plena *Segunda Guerra Mundial*, no habría finalizado, puesto que la *Guerra de Vietnam* sería también otro conflicto que ocurriría en el tiempo contemporáneo. En otras palabras, una cruel realidad que estaba sucediendo:

“Por favor, muchacha, no me lleves al tren a Dover /  
porque una gran guerra se viene / Si tú me crees no vayas a Dover /  
porque una gran guerra se viene/ ¿No estás temerosa de esta guerra? /  
Nada más nos concierne a todos juntos / Si tú me crees, no vayas a Dover /  
porque una gran guerra se viene/ 1943 es la partida /  
La guerra es una realidad, no un sueño/ Si tú me crees no vayas a Dover /  
porque una gran guerra se viene/ Muchacha, la guerra está terminada /  
Los malos días nunca volverán / Si tú me crees, por favor, anda a Dover /  
porque también para ti es mucho / Bien, el tren a Dover“.  
(*Sicodelirium, Sello ORPAL-142,1967*).

---

<sup>121</sup> Esta pieza musical se acerca mucho a la letra de *Sicodélico* (1967) de Los Ángeles Salvajes. (Gajardo Cornejo, 2009: 245).

## **Ficha Técnica de *Sicodelirium***

### **1. *¿Cuál es el nombre de esto? (What is the name of this?)***

**Compositor:** Leslie George Needham

**Autor:** Francisco Sazo

**Voces:** Leslie George Needham y Francisco Sazo

**Guitarra eléctrica melódica:** Leslie George Needham

**Guitarra eléctrica armónica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Batería:** Alfonso Valdés

**Casahüillas:** Erich Bulling

### **2. *Estoy decaído (I'm feeling down)***

**Compositor:** Leslie George Needham

**Autor:** Francisco Sazo

**Voces:** Francisco Sazo (junto a Leslie George Needham y Waldo Morales)

**Charango:** Erich Bulling

**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham

**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Batería:** Alfonso Valdés

**Casahüillas:** Erich Bulling

### **3. *Mountain of love (Montaña de amor)***

**Compositor y Autor:** Doorman

**Voces:** Waldo Morales (junto a Leslie George Needham y Francisco Sazo)

**Trompe:** Erich Bulling

**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham

**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Batería:** Alfonso Valdés

### **4. *Clavicordio, mechas de***

**Compositor:** Leslie George Needham

**Autor:** Francisco Sazo

**Voz:** Francisco Sazo

**Piano:** Leslie George Needham

**5. *Hi-Ho, silver lining! (¡Hola, Riquísima!)***

**Compositor y Autor:** English / Weis

**Voces:** Francisco Sazo (junto a Leslie George Needham y Waldo Morales)

**Guitarra melódica de 12 cuerdas:** Leslie George Needham

**Guitarra armónica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Batería:** Alfonso Valdés

**Casahüillas:** Erich Bulling

**6. *Birds and The Bees (Abejas y Pájaros)***

**Compositor y Autor:** Stuart

**Voces:** Francisco Sazo (junto a Leslie George Needham y Waldo Morales)

**Quena:** Erich Bulling

**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham

**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Batería:** Alfonso Valdés

**7. *Windy***

**Compositor y Autor:** D.R.

**Voces:** Waldo Morales (junto a Leslie George Needham y Francisco Sazo)

**Ocarina:** Erich Bulling

**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham

**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Batería:** Alfonso Valdés

**Casahüillas:** Erich Bulling

**8. *For your love (Por tu amor)***

**Compositor y Autor:** Graham Gouldman

**Voces:** Waldo Morales (junto a Leslie George Needham y Francisco Sazo)

**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham

**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales

**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo

**Bongoe:** Sergio Alvial

**Batería:** Sergio Alvial  
**Cascahüillas:** Erich Bulling

### **9. *Diamond Ring (Anillo de Diamantes)***

**Compositor y Autor:** Kooder/Levin/ Brus  
**Voces:** Waldo Morales y Leslie George  
**Charango:** Erich Bulling  
**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales  
**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo  
**Batería:** Alfonso Valdés  
**Cascahüillas:** Erich Bulling

### **10. *Train to Dover (Tren a Dover)***

**Compositor:** Leslie George Needham  
**Autor:** Francisco Sazo  
**Voces:** Francisco Sazo (junto a Leslie George Needham y Waldo Morales)  
**Armónica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica melódica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica armónica:** Waldo Morales  
**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo  
**Batería:** Sergio Alvial

### **11. *Gas light (Gas asfixiante)***

**Compositor y Autor:** Halley / Spencer  
**Voces:** Waldo Morales (junto a Leslie George Needham y Francisco Sazo)  
**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales  
**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo  
**Batería:** Alfonso Valdés

### **12. *Sólo tu nombre puede cortar las flores (What's your name)***

**Compositores y Autores:** Leslie George Needham, Francisco Sazo y Waldo Morales  
**Voces:** Francisco Sazo (junto a Leslie George Needham y Waldo Morales)  
**Guitarra eléctrica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica:** Waldo Morales

**Guitarra acústica:** Erich Bulling  
**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo  
**Batería:** Alfonso Valdés  
**Cascahüillas:** Erich Bulling

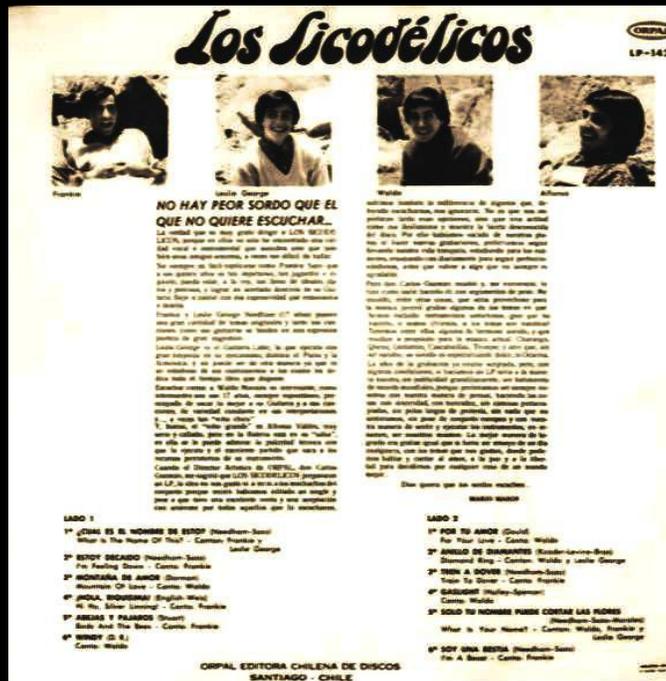


Figura 59: Contra-portada del *long play*, *Sicodelirium*.  
 (Sello ORPAL 142, 1967)

### 13. Soy una bestia (I'm a beast)

**Compositor:** Leslie George Needham  
**Autor:** Francisco Sazo  
**Voces:** Francisco Sazo (junto a Leslie George Needham y Waldo Morales)  
**Armónica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica melódica:** Leslie George Needham  
**Guitarra eléctrica armónica:** Waldo Morales  
**Bajo eléctrico:** Francisco Sazo  
**Batería:** Alfonso Valdés  
**Cascahüillas:** Erich Bulling

Esta producción discográfica fue producida y masterizada por el sonidista, Luis Torrejón, y grabada en los estudios *Splendid*, a fines de 1967.

## Comentario de letras inéditas de Los Sicodélicos

El 1 de diciembre de 2006, el investigador asistió, a la casa de Needham, en Quilpué, y tuvo el privilegio de “guitarrear”, junto a él, no tan sólo las canciones que su grupo grabó en *Sicodelirium*, sino que también otras inéditas que no conocía como fueron: *The little old man (El viejo chico)*, *I try (Yo trato)* y *No volviste con el Sol*. Tal como se venía se trabajando en la composición del grupo de Quilpué, las letras fueron escritas por Sazo y la música por Needham. En el caso de *The Little old man* y *I try* estuvieron redactadas en inglés, mientras que *No volviste con el Sol*, en castellano. Desgraciadamente, no tenemos la letra de esta última canción:

“Hay otros dos temas de la dupla Needham/Sazo que, con toda seguridad, iban a ser grabadas. Una es *The little old man (El viejo chico)* y la otra es *I try (Yo trato)*. La historia de la primera es interesante. Resulta que en mi casa paterna, donde ensayábamos, hay un subterráneo, que, en algún tiempo, estuvo habilitado para guardar cosas, herramientas, etc. Era súper oscuro. Con el tiempo mi padre decidió ‘rellenarlo’, pues en los inviernos se inundaba mucho y todo quedaba flotando. El Pancho [Sazo] decía que allí vivía un ‘viejo chico’, como un duende, y que, de repente, lo veía pasar y hacer sus gracias, molestar, esconder cosas, desafinar las guitarras, etc, obviamente, todo producto de la fértil imaginación de él. Con eso, había suficiente material para hacer la canción. Pancho hizo la letra, una vez más, y yo le puse los acordes. Por otro lado, *No volviste con el sol* fue el único tema, en español, que quedó más o menos armado y corresponde también a Needham/Sazo. La íbamos a incluir en nuestra próxima grabación”. (Needham, 1 de diciembre de 2006).

### *El viejo chico (The little old man)*

“¿Alguna vez has visto a un viejecito /  
con las gafas rojas en un pañuelo de color amarillo? /  
Él es feo y es repugnante /  
No tiene amigos debido a que este tipo me mira todo el tiempo /  
Todo el tiempo me mira y sonrío con sus gafas rojas y su pañuelo amarillo...”  
(Needham/Sazo, 1968).

### *Yo trato (I try)*

“Yo trato de suplicar, pero no lo puedo /  
Sólo estoy escuchando y no la veo /  
Sólo la veo estrechamente<sup>122</sup>”  
(Needham/Sazo, 1968).

---

<sup>122</sup> El ex-compositor y guitarrista melódico manifiesta: “A esta canción le faltó la segunda parte, pero no la hicimos nunca” (Needham, 1 de diciembre de 2006).

## **ANEXO II**

(Partituras de 3 canciones de *Sicodelirium*)

# ¿Cuál es el nombre de esto? (What is the name of this)

Canción Beat

(Compositor: Leslie George Needham

Autor: Frankie Sazo)

(Quilpué, Chile. 1967).

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff of each system is for Electric Guitar, the middle for Tenor I, and the bottom for Tenor II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system includes a tempo marking of quarter note = 138 and a dynamic marking of *ff*. The guitar part features a melodic line with a slur over the first two measures and a *ff* dynamic. The second system includes guitar chord diagrams for D and F# above the staff. The third system includes guitar chord diagrams for G, C, and D above the staff. The Tenor I and Tenor II parts are mostly silent, with some rests and a few notes in the first system.

10

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

F#

G

C

13

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

D

F#

G

*fff*

*f*

All you need is think

*mf*

16

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

C

D

F#

G

ah - ah - ah - ah - - in -the world -this - night - - -

**Chords:** C, D, F#, G, C, D, F#, C, F, C, C, G

**Lyrics:**
  
 You will think on the life ah - ah - ah
   
 ah. You will cry for this. All we
   
 peo - ple says we're bad but they

34

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

ha - ven't a good rea - son All the

38

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

peo - ple says we're bad yeah

41

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

but they ha - ven't - a good rea - son



55

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

58

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

61

Guitarra Eléctrica

Tenor I

Tenor II

8

*fff*

I shout like a mad

*fff*

ye - ah

*f*

be - cause I want a good world

*f*

be - cause I need a good world.

E

E

E

E

A

A

D

D

**Guitarra Eléctrica**  
 65

A A A A D

En la vuelta final, Sazo declama:  
 "¡Now George play the guitar!".

**Tenor I**  
 65  
 8

**Tenor II**  
 65  
 8

**Guitarra Eléctrica**  
 70

F# G C D

(Ir al compás 13 para  
 ejecutar la última vuelta).

**Tenor I**  
 70  
 8

**Tenor II**  
 70  
 8

**Guitarra Eléctrica**  
 74

D

**Tenor I**  
 74  
 8

**Tenor II**  
 74  
 8

# Estoy decaído (I'm feeling down)

(Compositor: Leslie George Needham  
Autor: Francisco Sazo)  
(Quilpué, Chile. 1967).

Canción Beat (con acompañamiento de Charango)

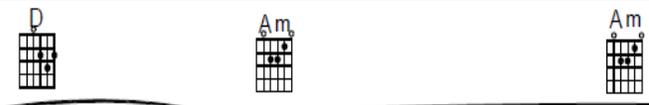
The musical score is arranged for Charango and two Tenors (Tenor I and Tenor II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems.

**System 1:**

- Charango:** The first two measures are rests. The third measure has a *pppp* dynamic marking. The fourth measure is a rest. Chord diagrams for D, D, F, and D are shown above the staff.
- Tenor I:** The first two measures are rests. The third measure has an 8va marking. The fourth measure is a rest.
- Tenor II:** The first two measures are rests. The third measure has an 8va marking. The fourth measure is a rest.

**System 2:**

- Charango:** Measures 5-8. Chord diagrams for F, C, D, F, and C are shown above the staff.
- Tenor I:** Measures 5-8. The lyrics "I'm go - nna fee - ling down" are written below the staff. The dynamic marking *ff* is present at the start of the phrase.
- Tenor II:** Measures 5-8. The lyrics "I'm go - nna fee - ling down" are written below the staff. The dynamic marking *ff* is present at the start of the phrase.



Charango

Tenor I

*ff* Why we have dread to live in this world

Tenor II

Cha - la la la  
*mf*



Charango

Tenor I

be cause the men's life is on - ly a game

Tenor II

la Cha - la - la la

Am Am C

Charango

Tenor I

Tenor II

13

8

They don't think in - to the fu - ture And didn't re-ad

8

la Cha-la-la la la

C F C D

Charango

Tenor I

Tenor II

16

8

the laws of a God yeah I'm go - nna fee - ling down

8

*ff*

Charango

19

Tenor I

8

Tenor II

8

F C D F C

I'm go - nna fee - ling down I'm go - nna fee - ling down

Charango

22

Tenor I

8

Tenor II

8

D Am Am

The child - shid seek the love and the life

Cha - la - la - la

*mf*

Charango

25

Tenor I

8

Tenor II

8

C C Am

But didn't no time on this cool war We have theins - tant

la Cha - la - la - la

Am  G 

Charango 

Tenor I 

Tenor II 

C  F  C  D 

Charango 

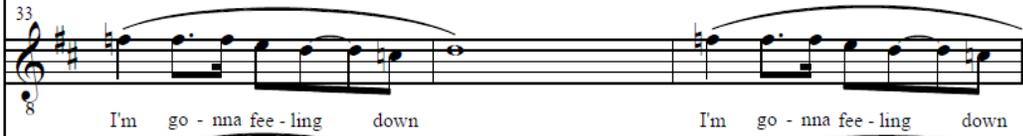
Tenor I 

Tenor II 

*ff*

F  C  D  F  C 

Charango 

Tenor I 

Tenor II 

Charango

36

Tenor I

8

Tenor II

8

D Am Am

When I'm thin - king now in the world yeah

Charango

39

Tenor I

8

Tenor II

8

C C

this is stu - pid and cra - zy world When I'm thin - king the

Charango

41

Tenor I

8

Tenor II

8

Am Am

war, the war men and the lone - ly peo - ple it's -

43

Charango

Tenor I

Tenor II

C C F C

a world ha-ppy it's a land ha-ppy yeah I'm go-nna fee-ling down

*ff*

46

Charango

Tenor I

Tenor II

D F C D

I'm go - nna fee - ling down

49

Charango

Tenor I

Tenor II

F C D Am

I'm go - nna fee - ling down Ah, the life

Am  C 

52

Charango

52

Tenor I

8

They thought ma - ri - gua - na is no-thing for any - one but for

Tenor II

8

C  Am  Am 

54

Charango

54

Tenor I

8

me No, I'm un-ha - ppy I'm got a fee-ling down I'm got a fee-ling

Tenor II

8

C  C 

57

Charango

57

Tenor I

8

down is this world I'm got a fee - ling down yeah, yeah.

Tenor II

8

Charango

59

Tenor I

8

Tenor II

8

F C D F C

I'm go - nna fee - ling down I'm go - nna fee - ling down

Charango

62

Tenor I

8

Tenor II

8

D F C D

I'm go - nna fee - ling down

Charango

65

Tenor I

8

Tenor II

8

Am Am

Why we have dread to live in this world

Cha - la - la la

*mf*

**System 1 (Measures 67-68):**  
 Charango: C  
 Tenor I: be - cause the men's life is on - ly a game  
 Tenor II: la Cha - la - la - la

**System 2 (Measures 69-70):**  
 Charango: Am  
 Tenor I: They don't think in - to the fu - ture  
 Tenor II: Cha - la - la - la

**System 3 (Measures 71-72):**  
 Charango: C  
 Tenor I: and didn't read the laws of a God yeah  
 Tenor II: la

Charango

Tenor I

Tenor II

73

F C D F C

I'm go - nna fee - ling down I'm go - nna fee - ling

*ff*

Charango

Tenor I

Tenor II

76

F C F C D

I'm go - nna fee - ling I'm go - nna fee - ling down

Charango

Tenor I

Tenor II

79

Detailed description: This is a musical score for three parts: Charango, Tenor I, and Tenor II. The score is divided into three systems. The first system covers measures 73-75, the second covers measures 76-78, and the third covers measure 79. The Charango part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a series of chords and arpeggiated patterns. Above the Charango staff, guitar chord diagrams are provided for F, C, D, F, and C. The vocal parts for Tenor I and Tenor II are written in treble clef. Tenor I has lyrics: "I'm go - nna fee - ling down" and "I'm go - nna fee - ling". Tenor II has lyrics: "I'm go - nna fee - ling" and "I'm go - nna fee - ling down". A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed below the Tenor II staff in the first system. The score concludes with a double bar line at the end of measure 79.

# Tren a Dover (Train to Dover)

(Compositor: Leslie George Needham  
Autor: Francisco Sazo)  
(Quilpué, Chile, 1967).

Canción Beat

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Armónica, showing a sequence of five chords: A, E, A, E, A. The notes are marked with a *fff* dynamic. The second staff is for the Guitarra Eléctrica, the third for Tenor, the fourth for Tenor I, and the fifth for Tenor II. All three tenor staves have an octave sign (8) below the first measure. The guitar and tenor parts are currently blank.

6 E A E A E

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

11 A E A E

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

15

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

Chord diagrams: A, E, A, E, A

20

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

Chord diagrams: E, A, E, A, E

25

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

Se debe cantar la estrofa I, II y III

*mf*

8 *f* Ba - by please don't take to train to Do - ver

II: Don't you be afraid of the war  
We belong together nothing more.  
If you believe me...

III: Running is 1943.  
The war is fact, not a dream  
If you believe me...

30

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8 *f* Train to Do ver

8 *mf*

Be - - - cause a

Chord diagrams for A and E are provided above and below the staves.

35

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8

war now is co - ming

Now is co - ming

40

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8

*fff* If you be - lieve - me

*f* Ah

*f* Ah

A E A E A

E D D D D

45

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8 don't come to Do - ver be - - -

Ah

50

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8 cause a big war is co - mig

A A A A D

D D D E Ah E

**System 1 (Measures 55-59):**

- Armónica:** Chord diagrams for E (measures 55-56), A (measure 57), E (measures 58-59).
- Guitarra Eléctrica:** Melodic line starting at measure 55, ending with a rest at measure 59.
- Tenors:** Rests in all staves.

**System 2 (Measures 60-64):**

- Armónica:** Chord diagrams for E (measures 60-61), A (measure 62), E (measures 63-64).
- Guitarra Eléctrica:** Rests in all staves.
- Tenors:** Rests in all staves.

(Regresar hasta el compás 25 y repetir dos veces).

65

A7 A7 A7 A7 A7

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

70

A7 A7 A7 A7 A7

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

75

A7 A7 A7 A7 A7

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8

80

A7 A7 A7 A7 A7

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8

85

A E A E A

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8

90

E A E A A

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8

Ba - by the

95

A E A E A

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

8 war is fi - nished now

Tenor I

8 *mf* Fi - nished now

Tenor II

8 *mf*

100

E A E A E

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

8 Bad days ne - - - ver re -

Tenor I

8

Tenor II

8

A E A E D  
 105  
 Armónica  
 105  
 Guitarra Eléctrica  
 Tenor  
 8 turn *fff*  
 Tenor I  
 8 Ver re - turn *f* Ah  
 Tenor II  
 8 *f* Ah  
 D D D A Ah  
 110  
 Armónica  
 110  
 Guitarra Eléctrica  
 Tenor  
 8 you be - lieve - me Please come to  
 Tenor I  
 8 Ah  
 Tenor II  
 8 Ah

115

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8 Do - ver Be - - - cause for you

Ah

120

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

8 too my lo - ve Well the train to

A A D D D

D E Ah E A E

**System 1 (Measures 125-129):**  
 Armónica: Chord diagrams for A, E, A, E, A.  
 Guitarra Eléctrica: Chord diagrams for A, E, A, E, A.  
 Tenor I: 8 Do - ver Well the train to Do - ver  
 Tenor II: 8 Train to Do - ver

**System 2 (Measures 130-134):**  
 Armónica: Chord diagrams for E, A, E, A, E.  
 Guitarra Eléctrica: Chord diagrams for E, A, E, A, E.  
 Tenor I: 8 Well the train to Do - ver  
 Tenor II: 8 Train to Do - ver Train to

135

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

140

Armónica

Guitarra Eléctrica

Tenor

Tenor I

Tenor II

train to Do - ver

Do - ver

Do - ver Train to Do - ver

A E A E A

A A A