



La experiencia del conjunto vocal Santiago Cuatro y sus integrantes: modernización, tensiones y proyecciones

The experience of the vocal group Santiago Cuatro and its members: modernization, tensions and projections

Elías Esper
Grupo de Investigación en Ciencias
Sociales y Economía, GICSEC
eliasespercastro@gmail.com

Natalia Malebrán
Grupo de Investigación en Ciencias Sociales y
Economía, GICSEC
nataliamalebran@gmail.com

Karina Labraña
Grupo de Investigación en Ciencias
Sociales y Economía, GICSEC
karina.blj@gmail.com

Martín Berrios
Instituto Profesional ProJazz,
Santiago
martinberrioschoa@gmail.com

Recibido: 2/12/2022

Aceptado: 4/ 1/2023

Resumen: El presente artículo expone una investigación realizada entre los años 2020 y 2022, que describe y analiza la experiencia del conjunto vocal Santiago Cuatro, en el marco de los cambios y las continuidades vividas en una parte de la música de raíz folclórica en Chile desde mediados del siglo XX en adelante. Para guiar este estudio, de tipo comprensivo, se optó por una estrategia metodológica cualitativa e histórica, que analizaron los discursos de los integrantes de Santiago Cuatro, registrados en seis entrevistas profundas. Junto a ello, se analizaron dos fuentes bibliográficas que nutrieron la comprensión de nuestro objeto de estudio: una selección de libros y artículos pertinentes a nuestro tema de investigación, y archivos de prensa obtenidos en los hogares de los integrantes del grupo. El análisis y triangulación de esta información revela experiencias, acontecimientos y propuestas pocas veces conocidas y estudiadas, dando cuenta de modernizaciones, tensiones y proyecciones propias de la música popular de raíz folclórica en Chile.

Palabras clave: Santiago Cuatro, experiencia, folclore, música popular.

Abstract: This article presents an investigation carried out between 2020 and 2022, describing and analyzing the experience of the vocal group Santiago Cuatro, within the framework of the changes and continuities experienced in an area of music with folk roots in Chile, from the mid-20th century onwards. To guide this study, designed to foster comprehension, a qualitative and historical methodological strategy was chosen, including the analysis of the discourse of members of Santiago Cuatro, as recorded in six in-depth interviews. Additionally, we analyzed two bibliographic sources that contributed to the understanding of our object of study: a selection of books and articles relevant to our research topic, and press files obtained in the homes of the group members. The analysis and triangulation of this information reveals scarcely considered experiences, events and ideas, offering an account of forms of modernization, tensions and projections of popular music with folk roots in Chile.

Key words: experience, folklore, popular music.

En los años 60, la música de raíz folclórica en Chile experimentó importantes modificaciones en los esquemas creativos e interpretativos (Advis, 1996). Algo similar ocurrió en otras partes del mundo en el marco de un difundido y complejo movimiento de canción folk, que abarcó desde la grabación y adaptación de canciones rurales e industriales oralmente transmitidas, hasta la composición y ejecución de nuevas piezas en el mismo espíritu y modalidad (Williams, 2002). En Chile, la industria radial y discográfica se abrió a una escena neofolclórica innovadora que, por un lado, disputó el mercado destinado a los jóvenes con la música y escena de la Nueva Ola (González, 2009; Palominos, 2016), y, por otro, entró en conflicto con la escena típica o tradicional (Donoso, 2009; Ramos, 2012)¹.

El neofolclore chileno tuvo una participación protagónica en radios y sellos discográficos entre los años 1965 y 1967 (González, 2009; Palominos, 2016). Conjuntos vocales como Los Cuatro Cuartos, que interpretaban canciones originales y otras escritas por otros compositores, introducían en los años 60 una nueva ola folclórica caracterizada por el uso de onomatopeyas, cantos a cuatro voces, y acordes que incluían tensiones poco frecuentes en la conducción de voces dentro del estilo, tales como novenas bemoles (Mario Berríos, 27 de abril, 2021). Estos componentes fueron agregados gracias a la influencia de conjuntos vocales argentinos como Los Huanca Hua o Los Trovadores del Norte, que llamaron la atención, entre otros, de Luis “Chino” Urquidi, quien fuera arreglador fundacional en esta nueva corriente en Chile (Víctor Ibarra, 23 de agosto, 2021). Una década después del auge del neofolclore chileno, el cantante y arreglista de voces Ronnie Medel, junto a los cantantes Oscar Álvarez, Víctor Ibarra y Miguel Esper, fundaron en 1978 el conjunto vocal Santiago Cuatro, uno de los grupos musicales que logró revivir en los años 80 los arreglos neofolclóricos de los 60, innovando con repertorios y culturas musicales variadas como el gospel, el jazz y el bossa nova, en un contexto social de tránsito en la modernización chilena.

La presente investigación, desarrollada a partir de un enfoque cualitativo (Taylor y Bogdan, 1992; Hammersley y Atkinson, 1994), expone la experiencia de Santiago Cuatro desde la voz de sus integrantes activos en el periodo 2021-2022, buscando ampliar la comprensión de los procesos de cambio que ha experimentado, desde mediados del siglo XX en adelante, una parte de la música popular de raíz folclórica en Chile. Los procedimientos utilizados para categorizar esta información fueron orientados a partir de la técnica de análisis de contenido (Cáceres, 2003), ordenando los textos e ideas centrales en una matriz de vaciado, para luego triangular los datos analizados y finalmente redactar un informe monográfico, el cual fue la base del presente artículo². El marco teórico que orientó el estudio fue abierto y reflexivo, teniendo en el centro la categoría *experiencia*,

¹ Esta escena se caracteriza por una sencilla textura armónica, con una melódica de tipo diatónico, series acordales que difícilmente se atrevían a ir más allá de las tríadas fundamentales y una rítmica apoyada en módulos establecidos por las fórmulas acompañantes de la tonada o la cueca (Advis, 1996). Ambas se enaltecen como principales expresiones folclóricas musicales, en un país que a la par experimentaba una creciente urbanización y profesionalización de los gremios de artistas folclóricos, destacando el carácter urbano y centralista de esta escena (Palominos, 2016). En especial, Los Cuatro Huasos en los años 30 y 40 lograron instalar en el centro de la industria cultural un repertorio tradicional que había estado en desventaja respecto a músicas internacionales más consumidas por el público nacional (Ramos, 2012). El perfil del huaso se expresa en esta década recreando un ideal mítico del siglo XIX, cantando a los amores y paisajes agrarios del Valle Central (Donoso, 2009).

² Este artículo y el informe monográfico mencionado son parte de los productos comprometidos con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en el marco del proyecto FONDART “La experiencia del conjunto vocal Santiago Cuatro y sus integrantes. Estudio histórico-antropológico sobre la modernización de la música de raíz folclórica en Chile”, Folio 587091, llevado a cabo por el Grupo de Investigación en Ciencias Sociales y Economía (GICSEC).

planteada por E.P. Thompson (1966), para poner en relieve el rol de los sujetos como hacedores de historia. Poner la mirada en la experiencia de Santiago Cuatro en el marco de procesos sociales más amplios, fue crucial para la comprensión y explicación de la acción social de sus integrantes.

A continuación, se presentan las cuatro fuentes de contenido analizadas para este estudio, procurando una reconstrucción histórica de los procesos sociomusicales vividos en la trayectoria musical de Santiago Cuatro. Luego de ello, se exponen algunas conclusiones y reflexiones finales que emergen de la triangulación de dichas fuentes.

Folclore en contexto de modernización latinoamericana

La modernidad corresponde a un conjunto de experiencias vitales que comparte la humanidad desde que se impulsaron los procesos de consolidación de los Estados nacionales (Bertmann, 1982). Estos procesos han estado acompañados de definiciones de nacionalidades “puras” (Gadamer, 2001), propósito y discusión que circuló por todo el siglo XX y que sin duda proyectó sus posturas hacia el siglo XXI (Donoso, 2009). La industrialización de la producción, las grandes alteraciones demográficas, los sistemas de comunicación de masas, los movimientos sociales masivos, y un mercado capitalista mundial en constante expansión y fluctuación, son las principales características de la modernidad. Los procesos sociales que dan origen a esta vorágine han recibido el nombre de modernización (Berman, 1982).

Desde el sur global, la modernidad se ha vivido con las características especiales de la periferia (Wallerstein y Balibar, 1991; Quijano, 2014). La acumulación de capital cada vez más fuerte, orientada a financiar la moderna producción industrial en ascenso, implicó el parcelamiento y despojo de la propiedad comunitaria de la tierra, a la vez que surgió un sistema sociopolítico republicano que pretendió enterrar el régimen monárquico y reemplazarlo por nuevos Estados nacionales democráticos. Estos Estados construyeron imaginarios uniformes en torno a lo nacional y lo popular para perpetuar su hegemonía (Wallerstein y Balibar, 1991; Quijano, 2014; Svampa, 2019). Progresivamente, las expresiones musicales tradicionales se fueron imbricando en un proceso de disputa entre evidentes diferencias socioculturales y políticas que buscaron representar el discurso de lo nacional y/o popular. En este contexto, surge el “folclore” como una categoría de pretensiones científicas que describe a un cierto tipo de estudio en torno a lo tradicional, lo nacional y/o lo popular (Donoso, 2009; Ramos, 2012).

En este contexto, la idea de nación se vuelve un concepto clave, pues su naturaleza moderna se asocia a la conducción hegemónica y dominante del colectivo humano implicado, para el logro de aquellos proyectos de desarrollo económico, político y cultural, que las distintas dirigencias esperan obtener en el manejo de la política estatal (Ramos, 2012). A partir de los cambios estructurales ocurridos desde la década de 1920, la construcción y escenificación de la identidad nacional en Chile fueron consideradas agenciamientos de vital importancia para la configuración de un imaginario social proyectable al conjunto de los habitantes del territorio (Ramos, 2012).

La formación del folclore como categoría y como fenómeno de estudio, pertenece a un complejo conjunto de respuestas culturales, frente a la nueva sociedad moderna, industrial y urbana. A la vez, comparte escenario con el uso y los debates en torno a la definición y comprensión de otras nociones, como lo *popular*, generada desde finales del siglo XVIII (Williams, 2003); la idea de *nación* y el concepto de *pueblo* y de *cultura popular* (Donoso, 2009). Las discusiones en torno a la definición del folclore se enmarcaron en dos grandes líneas interpretativas: una más conservadora, que definió el folclore como patrimonio de la nación; y la otra, lo comprendió como una forma expresiva de la cultura popular. Estas dos líneas desencadenaron una “batalla por el

folclore” (Donoso, 2009)³. Desde la mirada conservadora, el folclore se entendió como una práctica musical tradicional y/o popular de raíz, es decir, que existe gracias a las comunidades “tradicionales” que vivieron en un mundo premoderno; desde el otro punto de vista, el folclore se abordó con pretensiones científicas, con investigadores y artistas que pesquisarón y crearon con el material que captaron del mundo tradicional, popular y ancestral. Esta distinción impulsa a definir el folclore como una mediación, una puesta en escena, una representación o construcción, que tiene base de carácter investigativo. En cuanto al uso cotidiano del concepto, este se entiende como un género más de la música popular, el cual es interferido por los medios de comunicación masivos.

Considerando estos componentes, en el siglo XX es posible caracterizar en términos analíticos tres modelos de modernización transcurridos cronológicamente: el liberal oligárquico – hasta 1925–, el desarrollista –desde 1925 hasta 1973– y el neoliberal –desde 1973 hasta la actualidad–. Este estudio ahonda principalmente en aquel último periodo, el cual corresponde a una estrategia global que contiene elementos de redefinición económica y técnica –poder en transnacionales y sistema financiero; Estado sin rol activo en la economía; libre mercado; apertura comercial; monetarismo–, pero también reconfigura los espacios políticos, culturales e ideológicos, transformando las condiciones de producción y reproducción de subjetividades e identidades (GICSEC, 2022).

La trayectoria musical de Santiago Cuatro y sus integrantes, analizada en este artículo, coincide con el proceso de tránsito desde una primera etapa de la dictadura cívico militar –donde predominó, hasta 1976, un discurso nacionalista y de censura en las políticas culturales–, hacia una segunda etapa donde el neoliberalismo surgió como matriz regidora del campo cultural (Donoso, 2009).

Folclore en contexto de dictadura y neoliberalismo en Chile

En la primera etapa de la dictadura cívico militar en Chile, entre 1973 y 1976, la música y las expresiones artísticas difundidas en las radios y en la televisión, fueron modeladas bajo un marco conservador, centralista y de espectáculo, que buscó opacar la música popular de raíz folclórica en sus diferentes expresiones regionales e indígenas (Donoso, 2019). Se transformaron las maneras de concebir la cultura y producir el arte; más aún, se reconfiguraron las relaciones sociales y políticas mediante la censura, el control social y la represión física (Donoso, 2009). Junto con el intento de recuperar la escena de la Música Típica Tradicional, que describe en cuecas y tonadas la vida idílica y ajena a los conflictos de las clases terratenientes y campesinas del campo chileno, se trataron de eliminar de los escenarios a las expresiones asociadas a la cultura política del contexto en el que triunfó el difunto expresidente socialista Salvador Allende.

El debate de la dictadura entre un proyecto nacionalista y otro neoliberal generó una gran problemática interna, ya que ambas vertientes disentían en aspectos estructurales como el rol del Estado, la autonomía del campo cultural y el contenido de las artes (Donoso, 2019). En general, las políticas culturales de la dictadura se acogieron a aquellos grupos que asumieron la proyección del folclore desde un sentido de espectáculo, conllevando la imposición de puestas en escena que

³ La voluntad dentro del mundo académico por estudiar las diferentes expresiones populares que persistían en el campo y viajaban a la ciudad en los procesos de modernización, se manifiesta en Chile a comienzos del siglo XX, cuando un grupo de intelectuales, guiados por Rodolfo Lenz, fundan la Sociedad del Folklore Chileno, teniendo sucesivos y destacables exponentes desde 1920 en adelante. Planteaban, entre otras cosas, la necesidad de estudiar la cultura del mundo “preindustrial”, de las clases subalternas y de los pueblos indígenas, desde una perspectiva etnológica. Esta pretensión, no fue bien recibida por la élite conservadora y terminó por ser excluida de la agenda universitaria (Donoso y Tapia, 2017).

buscaban erradicar la cultura de izquierda y restaurar el imaginario mítico del Chile unido que había quedado perdido (Donoso, 2019).

Hasta 1976 predominó un discurso nacionalista en las políticas culturales, el cual se debilitó en los años siguientes, momento en que el neoliberalismo surgió como matriz regidora del campo cultural (Donoso, 2019). En este contexto, aconteció, por un lado, un “boom andino” en la industria musical de raíz folclórica, de la mano de agrupaciones como Los Curacas, Illapu, Barroco Andino y Ortiga, precedentes del Canto Nuevo (Palominos, 2016); y por otro, volvió al escenario la competencia folclórica del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar⁴, la cual había sido cancelada entre los años 1973 y 1980, principalmente por los discursos políticos e ideológicos de izquierda que pudiera haber entre sus participantes.

Con la vuelta de la competencia folclórica en el Festival de Viña del Mar en 1981 y la apertura a conjuntos folclóricos en algunos programas de televisión, el campo musical del espectáculo comenzó un nuevo proceso. El país estaba envuelto en una profunda crisis económica y existían progresivas protestas que ponían en cuestión la dictadura militar, la cual, luego del tránsito neoliberal en el plano económico político y cultural, solo se preocupó de mantener el régimen hasta su derrocamiento (Donoso, 2019). En el marco de estos procesos, el conjunto vocal Santiago Cuatro surgió como un grupo de músicos y cantantes que encontraron en el folclore de espectáculo y en los festivales y eventos en regiones, un oficio y un espacio para compartir su producción musical. Si bien esta planteó una renovación de la escena neofolclórica, logró ir más allá, tanto en el repertorio interpretado, como en las innovaciones musicales realizadas por sus arreglistas.

Comienzos y primeros arreglos (1978-1980)

En el año 1978, luego de varios años sin actividad musical, Oscar Álvarez visitó a Miguel Esper para invitarlo a cantar junto a otros dos amigos, Ronnie Medel y Víctor Ibarra, quienes tenían la inquietud de formar un grupo urbano “con vasto repertorio vocal y un amplio intervalo de tesituras, con un canto arriba, otro abajo, y al medio primera y segunda voz” (Víctor Ibarra, 23 de agosto, 2021). Miguel y Víctor se criaron en sectores populares de Santiago, y desde muy jóvenes participaron, por gusto y necesidad, en grupos vocales de música popular y de raíz folclórica. Miguel formó parte del conjunto folclórico Los Ponchos Negros, donde conoció a Ronnie Medel y a Oscar Álvarez, con los cuales, en 1969, ganaron la competencia folclórica del Festival de Viña del Mar, presentando el cachimbo nortino “Camanchaca y polvareda” de Ricardo de La Fuente. Víctor, por su parte, pertenecía al grupo Los Dreamers, cercano a la escena de la Nueva Ola, y después participó de Las Voces Andinas, Grupo Lonqui y América 5, vinculados a la escena de la Nueva Canción Chilena⁵. En estas trayectorias, ambos conocieron a diversos artistas y productores de la industria musical del momento, permitiéndoles articular redes de contactos para diversos tipos de eventos.

⁴ Este festival se realiza desde 1960 en la ciudad de Viña del Mar, y surgió como un evento local de competencia en música folclórica y popular que con el tiempo ha alcanzado gran proyección internacional.

⁵ Junto a Voces Andinas, Víctor interpretó canciones de Patricio Manns con un marcado contenido antiimperialista, y con el Grupo Lonqui crearon un álbum que musicalizó las 40 medidas de la Unidad Popular. Como Víctor Ibarra era cercano al gobierno de Allende, en los años 70’ decidió postular al concurso laboral para promotor internacional de la Industria de Radio y Televisión (IRT), la primera empresa intervenida por CORFO en el gobierno de la Unidad Popular, logrando trabajar junto a sus amigos Julio Numhauser y Ariel Arancibia. El mismo día del golpe de Estado (11 de septiembre de 1973), lo detuvieron en su oficina y lo culparon de tener armas y estupefacientes. El 9 de diciembre de 1974 detuvieron y desaparecieron a su primo hermano Cesar Arturo Negrete Peña.

Luego de guitarreos y canturreos, definieron constituir un grupo vocal que se prepararía para debutar en el Festival de la Vendimia de Molina de 1978. Al grupo lo denominaron Santiago Cuatro, siguiendo la sugerencia de Ariel Arancibia, amigo en común de los integrantes, quien tomó la idea del conjunto vocal argentino Buenos Aires 8. Para ir probando cómo sonaban, grabaron en casete cuatro canciones musicalizadas por Ariel Arancibia: dos poemas de Gabriela Mistral adaptadas a boleros, “Cansancio” y “Dos ángeles”; la canción “Sandy Point”, escrita por un poeta de Punta Arenas; y la canción “Teresa”, de Ariel Arancibia y Juan Carlos Gil. Para ensayar grabaron canciones en inglés, como “Only You”, de The Platters; “Love is Many Splendored Thing”, de The Four Aces; “Chica de calendario”, de Neil Sedaka; “Don’t Worry, Be Happy”, de Bobby McFerrín; y un medley de Harry Belafonte. También grabaron canciones de música latinoamericana, entre las que destacan “Canción con todos”, de César Isella y Armando Tejada Gómez, y diversas tonadas y cuecas chilenas, como “La Violeta y la parra”, de Jaime Atria.

Como grupo, buscaron consolidar un conjunto vocal heterogéneo dispuesto a adaptar diversos tipos de música con los arreglos de Ronnie Medel y las armonías de sus integrantes, diferenciándose así del repertorio e interpretación musical clásica de Los Cuatro Cuartos en particular, y del neofolclore en general. La estética urbana y performance del neofolclor (González, 1996), sí estuvo presente en la vestimenta moderna del grupo, al comienzo, con smoking, y después con ternos, corbatas y camisas blancas. Así también, los arreglos de Ronnie Medel constituían un tipo de armonía cerrada con acordes disminuidos en las cadencias, heredada de otro grupo vocal de los sesenta, Los Cuatro de Chile, lo que generaba un sonido muy parecido al de este conjunto.

En el Festival de la Vendimia de Molina, Santiago Cuatro logró el segundo lugar y, desde ese entonces, comenzaron a trabajar una o dos veces al mes en el programa televisivo Sábado Gigante, lo que les permitió hacerse conocidos a nivel nacional y ser invitados a otros programas estelares como Martes 13, Chilenazo y Esquinazo. Primero, como un grupo vocal, estuvieron abiertos a todo tipo de géneros musicales, interpretando canciones de distintos estilos, destacándose por la responsabilidad a la hora de armar rápidamente diversas presentaciones solicitadas por los productores. De hecho, la primera grabación que hicieron fue un single con la salsa “Sin poderte hablar”, de Willie Colón, y al reverso, la canción norteamericana “16 Tons”, de Merle Travis, con arreglos orquestales de Guillermo Rifo, quien colaboró también en los arreglos de “Canción con todos”, agregando un matiz orquestal al acompañamiento de Santiago Cuatro, que en sus inicios con Ronnie Medel era exclusivamente con una guitarra y en algunos casos con un bombo y un cuatro.

Luego de la muerte de Oscar Álvarez en 1979, se integra al grupo Sergio “Queco” Berríos, quien había migrado la década anterior junto a sus padres y hermanos —entre ellos, Mario— desde Parral a Santiago, hacia la casa de su abuela materna. Fue entonces cuando, junto a sus hermanos y primos, comenzaron a hacerse conocidos en los barrios y escuelas gracias a su manejo de la guitarra. De a poco, aprendieron a tocar en grupo y cantar a dos voces en los Festivales Estudiantiles de la Canción⁶, y desde ahí, a la radio y la televisión. En 1979, Sergio se integraría a Santiago Cuatro como barítono.

⁶ En los años 60, los festivales musicales locales, barriales y escolares eran abundantes, y era también un camino inicial para algunos artistas aficionados que buscaban espacios en la radio y en la televisión. La familia Berríos, especialmente Sergio y Mario, participaron en los festivales estudiantiles desde muy jóvenes, donde se hicieron conocidos y rápidamente fueron invitados al programa televisivo infantil El Show del Tío Alejandro, y años después, al programa televisivo Familiar en Familia, desde donde Sergio Berríos conoció a Víctor Ibarra como productor de ese programa. Víctor también participó durante su adolescencia en coros barriales y en festivales de coro, experiencia acumulada que lo llevó a crear, junto a René Largo Farías, el Festival de Festivales, un evento que juntaba a los artistas y compositores ganadores de los distintos festivales provinciales y nacionales del país.

“Ay Fernanda” en el retorno del folclore al Festival de Viña del Mar (1981)

Iniciados los años 80, Santiago Cuatro comenzó a interpretar canciones de raíz folclórica, en el contexto de apertura del folclore de espectáculo televisado a expresiones folclóricas regionales e incluso indígenas. Con el ingreso de Mario Berríos en 1980 –quien hizo de segundo barítono y director musical, retirándose en 1983– se marcaría un antes y un después en Santiago Cuatro, ya que Mario introdujo armonías jazzísticas y de bossa nova, con inspiraciones de música gospel que comenzaron a grabar y a incluir en sus arreglos, dotando de singularidad al conjunto respecto a otros grupos de música de raíz folclórica en Chile. Otra singularidad que introdujo Mario fue realizar los arreglos orquestales del conjunto cuando compitieron en el programa televisivo *Chilenazo*⁷. Con los arreglos de Mario, “pronto quedamos clasificados y salimos triunfadores en el Festival de Viña del Mar [1981] con la canción nortina ‘Ay Fernanda’” (Sergio Berríos, 7 de mayo, 2021), un festival que, así como la economía del país, habría sus transmisiones al mundo, ahora a México –Televisa– y a Estados Unidos –Univisión–.



Figura 1: Santiago Cuatro en el Hotel O’Higgins de Viña del Mar durante el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar de febrero de 1981 (*El Mercurio de Valparaíso*, 2/1981).

La competencia folclórica del Festival de Viña del Mar volvió al escenario en 1981 con expresiones artísticas regionales de gran calidad. Santiago Cuatro marcó la memoria de los músicos y espectadores del festival porque fueron los primeros ganadores de la competencia folclórica, con una orquesta dirigida por Valentín Trujillo y una canción nortina –no del Valle Central⁸–. Mario Berríos y Guillermo Rifo destacaban en la prensa la buena calidad y combinación que se dio en las

⁷ En los 80’s Mario Berríos tuvo la oportunidad de dirigir durante dos años el coro de la orquesta del programa televisivo *Chilenazo*, donde se abrió una vitrina en la televisión para la música folclórica.

⁸ Ese mismo año, el segundo lugar lo obtuvo la canción chilota “Linda la minga”, de Ricardo Rojas, que interpretó el grupo Santiago del Nuevo Extremo. El público ovacionó a los dos conjuntos, dejando constancia del “apoyo ciudadano al regreso del folclore” (*El Mercurio de Valparaíso*, 1981a). Guillermo Rifo, percusionista de la Orquesta Sinfónica de Chile, dijo que el jurado se dividía entre “tradicionalistas” y “vanguardistas”, pero planteó que no hubo discusión en dejar “Ay Fernanda” en el primer lugar (*El Mercurio de Valparaíso*, 1981a). Mientras que Margot Loyola comentó que la canción ganadora tenía una perfecta estructura de tonada con estribillo, y que la que obtuvo el segundo lugar la había emocionado especialmente porque representaba una zona del país que ella adoraba y extrañaba en los escenarios (*El Mercurio de Valparaíso*, 1981a). Sergio Berríos, ante los elogios, agradeció a Valentín Trujillo y el trabajo en equipo del conjunto (*La Segunda*, 1981a).

canciones folclóricas que competían en los 80`s en el festival, “entre la raíz folclórica y la innovación, respetando las formas originales” (*La Hora*, 1986a).

Para los integrantes del conjunto, la clausura de la competencia folclórica del Festival de Viña del Mar había sido algo “que solo se explica por el miedo por parte de la autoridad de que aparezcan músicos que ya venían cantando la realidad social en general, tanto del norte como del sur. Era una cosa tan espantosa” (Víctor Ibarra, 23 de agosto, 2021).

El problema no era que el charango sonara mejor o peor, o que los tipos anduvieran más o menos con el pelo largo, el problema era que representaban toda una expresión que ‘no era chilena’. Era más bien un esfuerzo de posicionamiento cultural, diría yo, y como consecuencia fue la disminución de la cobertura de otras manifestaciones de música chilena y eso va deprimiendo la actividad, cuando no hay espacio donde exponer, y comienza, no a morirse, pero por lo menos a inhibir la participación, los creadores e intérpretes tienen menos espacios para mostrarse (Mario Berríos, 27 de abril, 2021).

El triunfo les permitió a Santiago Cuatro hacer giras por todas las regiones, dar recitales en más de diez países de América, y mantener un éxito en el folclore de espectáculo que duraría solo una década.

Tensiones en el tránsito a una era neoliberal (1982-1997)

La clausura de la competencia folclórica en el Festival de Viña del Mar hasta 1980, fue acompañada de la ampliación de la transmisión del mismo, y alcanzó países como España, Argentina, Perú, Sudáfrica, República Dominicana y Venezuela, así como a los países que estaban conectados a través de Eurovisión.

En 1982, José Irazoqui⁹ entraba formalmente a Santiago Cuatro como sonidista, roadie y primer tenor, y la voz más aguda en las armonías. Con la salida de Mario Berríos en 1983, José asumió como arreglista y contrateno, manteniendo los arreglos planteados por el primero. Dos años después del triunfo con “Ay Fernanda”, en 1983, Santiago Cuatro postuló una vez más a la competencia folclórica del festival de Viña donde clasificó y obtuvo el tercer lugar con la canción “La risa de la vida”, de Ricardo de la Fuente. A mediados de los 80`s, se producía en este festival “una muy buena combinación entre la raíz folclórica y la innovación” (*La Estrella*, 1985a).

En 1985, Miguel Esper participó por su cuenta como solista interpretando la tonada “Con algo de menos, con algo de más”, de Oscar Cáceres y Valentín Trujillo, la que obtuvo el segundo lugar. Para el presidente del jurado de ese entonces, José María Palacios, dicho tema tenía inconsistencias entre la métrica y la melodía, a lo que Guillermo Rifo, quien encontraba la canción muy tradicionalista para su gusto, respondió que, si fuera por eso “La jardinera” de Violeta Parra estaría “llena de fallas y no resistiría un análisis más profundo” (*El Mercurio de Valparaíso*,

⁹ Nacido en Cherquenco y criado en Temuco, José emigró a Santiago luego de participar desde los trece años en distintos conjuntos vocales: Los Chicos Malos, Shalom y Mi Generación. En 1978, comenzó a trabajar como asistente de sonido en el estudio de ocho pistas Acus, con Franz Benko, ingeniero a cargo de las grabaciones de Canal 13. En dicho espacio, conoció a Víctor Ibarra, administrador del estudio, que había llevado a Santiago Cuatro a grabar el primer single del conjunto: “16 toneladas” (Acus 1978). Irazoqui participó como asistente de sonido en dicha grabación, y tres años después se integró como técnico en sonido para la grabación del segundo single, “Ay Fernanda”, producido por el sello de Sonia y Myriam (SyM) en 1981. Este segundo single tenía dos canciones: por un lado, el cachimbo nortino “Ay Fernanda”, y por el otro, “Antonino fue por vino”, una canción tradicional mexicana de Miguel Bernal Jiménez. José comenta que siempre prefirió grabar las voces con un micrófono Neumann U 47, y los instrumentos, con el U 87 (José Irazoqui, 1 de junio, 2021).

1985a)¹⁰. Al año siguiente, en 1986, Miguel vuelve a postular como solista, junto al grupo Mahuidanche, interpretando una canción que relata la historia del pueblo Mapuche, “Araucana de ojos negros” de José Railef, tonada que también obtuvo el segundo lugar¹¹. Para Miguel –quien había sido elegido mejor intérprete ese año–, su premio “ayudaba a difundir la cultura mapuche y resultaba ser un gran aprendizaje sobre el pueblo mapuche” (*La Estrella*, 1986a). Durante estas experiencias de Miguel como solista, algunos productores lo invitaban a participar en otros proyectos, “me pedían que me retirara de Santiago Cuatro, que ganaría más plata, me ofrecían dinero al momento” (Miguel Esper, 4 de mayo, 2021), y la prensa llegó a difundir el rumor de su salida del conjunto, lo que Miguel salió a desmentir rápidamente señalando su promesa de seguir con Santiago Cuatro “muchos años más” (*El Mercurio de Valparaíso*, 1988a).

La participación de Santiago Cuatro en la televisión disminuyó luego del término de los programas Esquinazo y Chilenazo, a mediados y finales de los años 80, respectivamente; y desapareció entre 1994 y 1995, cuando el conductor del programa Sábado Gigante decide llevar el formato a Estados Unidos con Univisión; cuando el Festival de Viña del Mar dejó de ser transmitido bajo la concesión de la Televisión Nacional de Chile (TVN), pasando a ser transmitida por Megavisión y Televisa; y cuando el programa Martes 13 realizó su última emisión. “El folclore lucha por su vigencia”, decían los titulares de la prensa (*El Mercurio de Valparaíso*, 1994a). Ronnie Medel y Víctor Ibarra anunciaban que el folclore “corría el riesgo de desaparecer” y que la “municipalidad no debía matar al folclore”, proponiendo, debido a las condiciones, “un festival aparte para el folclore” (*El Mercurio de Valparaíso*, 1994a).

El Festival de Viña había recibido solo cinco canciones en la competencia folclórica, la cual debía “demostrar su vigencia, poder de atracción masiva y capacidad creativa capaz de convencer a ese público internacional que engloba la nueva cobertura del certamen” (*El Mercurio de Valparaíso*, 1994a). Ni siquiera los propios participantes descartaron la eliminación definitiva de este género “por su reducida representación” (*El Mercurio de Valparaíso*, 1994a). Germán Concha, exdirector musical del Ballet Folclórico Nacional, BAFONA, comentaba en la prensa que la disminuida expresión folclórica de ese año hacía que esta se encontrara en riesgo de desaparecer, y no descartaba que “los organizadores quisieran terminar con la competencia” (*El Mercurio de Valparaíso*, 1994a).

Finalmente, las propuestas de un festival aparte no prosperaron, y en ese mismo año de 1994, Santiago Cuatro participó en la etapa clasificatoria de la competencia folclórica del Festival de Viña del Mar, con la canción rumbada y caribeña “Amores a escondidas”, del autor y exdirector artístico de Quilapayún, Eduardo Carrasco. Según los críticos, era la canción más sólida en lo que se refiere al lazo lírico y melódico de las ocho que participaban, pero se cuestionaba lo “localista” de la letra, la cual estaba “en contra de las pretensiones de internacionalización que sería el motor de este festival viñamarino” (*El Mercurio*, 1994a), a diferencia de lo que ocurría en el año 1985, cuando se destacaba “el triunfo de lo local y la derrota de lo internacional” (*La Estrella*, 1985a). La “invasión de la televisión farandulera, las exigencias de la publicidad, y la llegada de artistas internacionales de mucha fama” (Miguel Esper, 4 de mayo, 2021), desmotivaba a los artistas locales a crear e interpretar música propia.

¹⁰ El primer lugar lo obtuvo ese año la canción nortina “Reina del Tamarugal” del grupo Calichal.

¹¹ El primer lugar de aquella competencia lo obtuvo el vals chilote “Sube a mi lancha”, de Ignacio Millán, interpretado por el Chilote Peñaloza.

“La noche de Chillán” (1998) y “La Consentida” (1961/2000) en el Festival de Viña del Mar

En 1992, se integraba Alejandro Bianchi, quien ya conocía al grupo por los arreglos que había realizado su padre, Vicente Bianchi. Luego de una vasta trayectoria musical en Chile, Venezuela y Perú, Alejandro se sumó formalmente a Santiago Cuatro como segundo barítono, arreglista y director musical, dotando al grupo de un método de grabación caracterizado por el trabajo colectivo. Primero se hacía una toma general y luego varias tomas para efectuar un armado mejorado, “todos juntos mirándose a los ojos, a modo de coordinación y comunicación” (Alejandro Bianchi, 10 de agosto, 2021). Junto a ello, los arreglos de Alejandro explotan la dinámica armónica jazzística desarrollada por Mario, integrando disonancias y melodías cromáticas, algo que caracterizaría al conjunto en los años venideros y que no era común en los grupos vocales intérpretes de música de raíz folclórica.

En 1998, a pesar de “las presiones de algunas personas¹² para que así no [fuera]” (Miguel Esper, 4 de mayo, 2021) Santiago Cuatro, con los arreglos de Alejandro Bianchi, ganó la competencia folclórica con el vals “La noche de Chillán”, basado en un texto entregado por Pablo Neruda en 1973 a Vicente Bianchi, quien lo musicalizaría veinticinco años después con el propósito de presentarlo en la competencia con Santiago Cuatro¹³. Ese mismo año, Valentín Trujillo había postulado la canción “Una cueca bien tocá, cantá y bailá y bien zapateá”, la cual compuso junto a su hijo Roberto e iba a ser interpretada también por Miguel Esper, quien finalmente, luego de reunirse con Valentín y los integrantes del conjunto, decidiría cantar junto a su grupo de siempre: Santiago Cuatro. Resultaba increíble para Valentín que, de las cinco canciones seleccionadas, de un total de ochenta, dos fueran interpretadas por Miguel Esper, teniendo que buscar a otro solista para interpretar su canción (*La Hora*, 1998a). La relación entre Santiago Cuatro y Valentín Trujillo era tan buena, que esto no generó mayores estragos. Valentín manifestaba en la prensa: “ya estoy muy viejo para riñas de palomilla chico, yo no estoy para competir con ellos, estoy para compartir” (*La Hora*, 1998a). Finalmente, la canción ganadora en 1998 fue el vals “La noche de Chillán”, interpretado por Santiago Cuatro.

Iniciado el siglo XXI, la participación de artistas internacionales de gran fama en el festival comenzó un periodo de baja, generando una polémica entre los seguidores, espectadores y críticos respecto a si se debería llamar o no este evento “Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar”. Miguel Esper comentaba en la prensa de ese año que se veía “aflorar un sentimiento de respeto por lo chileno, pero no solo por lo folclórico, sino también por grupos de mucho éxito como Gondwana o Los Tres” (*El Mercurio de Valparaíso*, 2000a). En este contexto, Santiago Cuatro participó el año 2000 en la competencia folclórica que buscaba la mejor canción de las ganadoras del certamen desde 1960. Fueron finalistas con la cueca “La Consentida” (1961) de Jaime Atria, “una experiencia única, inolvidable y apoteósica, con gran calidad en las voces y en la actuación” (José Irazoqui, 1 de junio del 2021). Para Pepe, Santiago Cuatro debió haber ganado, y lo que allí ocurrió fue “un robo del primer premio para dárselo a los Huasos Quincheros, por temas políticos” (José Irazoqui, martes 1 de junio del 2021) con “El corralero”, de Sergio Sauvalle. A pesar de la increíble recepción del público con la canción interpretada por Santiago Cuatro, entre los

¹² Entre los participantes de la competencia folclórica existía un cuestionamiento respecto a lo desigual del concurso, debido a la participación de Santiago Cuatro con una creación de Neruda y Bianchi, dos grandes artistas de la música chilena.

¹³ Neruda había quedado impactado y agradecido por la musicalización de sus versos incluídos en la sección Libertadores del Canto General, publicados en México el año 1950, los que Bianchi musicaliza y graba con el sello Odeón en 1956.

productores, jurados y directores de orquesta del Festival de Viña, muchos cercanos a los Huasos Quincheros y a la derecha chilena, hubo acuerdo en elegir a la canción ganadora, incluso ocurrió algo muy extraño que hizo que los integrantes de Santiago Cuatro se convencieran de que este triunfo había estado arreglado por temas políticos ajenos a la calidad musical¹⁴: el micrófono de Miguel Esper dejó de funcionar en plena presentación, lo que el conjunto supo manejar hábilmente. Cuando Miguel preguntó a los productores y técnicos qué había pasado, estos “se encogieron de hombros y se dieron vuelta” (Miguel Esper, 4 de mayo, 2021).

Adaptación y renovación familiar. *Las cuecas a capella* y el proyecto actual

Luego de la desaparición de Santiago Cuatro en la televisión, se volvió perentorio buscar otras estrategias publicitarias para continuar en el espectáculo folclórico. Los integrantes del conjunto notaron lo poco que habían grabado para producir discos. Desde el inicio, su ocupación estuvo centrada en el espectáculo televisivo, trabajaban a pedido de manera instantánea, para los programas y presentaciones particulares, pero nunca estuvo en su radar artístico grabar un disco. Así fue como en 2000 grabaron un disco homónimo de quince piezas folclóricas, editado por BMG Chile, que incluía “La Consentida”, muestras de folclore argentino como “Alfonsina y el mar”, “Zamba de mi esperanza”, además de la “Canción para dormir a un niño” de Sergio Berríos, y “La tercera no me la pierdo”, compuesta por Eduardo Carrasco, especialmente para Santiago Cuatro. También incluyeron versiones renovadas de canciones como “Ay Fernanda”, o “El señor Juan Sebastián”, de María Elena Walsh. El disco fue grabado en el estudio de Luis Torrejón, Acus, de Tito Astete, Master, con José Irazoqui como ingeniero de sonido.

El segundo y último disco que grabó Santiago Cuatro fue en 2003 con el sello Horizonte: *Las cuecas a capella*, una obra elogiada por algunos, como Guillermo Rifo, Luis “Chino” Urquidí y Valentín Trujillo; y criticada por las miradas más tradicionalistas¹⁵. Este disco contiene cuecas clásicas como “Los lagos de Chile”, de Petronila Orellana; “El sacristán vivaracho”, de Roberto Parra; “Caliche”, de Calatambo Albarracín; “Ven acá regalo mío”, de Violeta Parra; “El marinero”, de Segundo Zamora; “La Huillincana”, de Héctor Pávez; “La Consentida”, de Jaime Atria, entre otros. Irazoqui recuerda con gran detalle este disco (José Irazoqui, 1 de junio, 2021), que hicieron con el técnico Lautaro Sánchez, con la masterización de Miguel Bahamonde, la producción general de Víctor Ibarra y la maestría de Alejandro Bianchi, quien hizo los arreglos de casi todas las cuecas a capella. Las excepciones fueron “Adiós Santiago querido”, que adaptó de un arreglo realizado por Luis “Chino” Urquidí; y “La rosa y el clavel”, adaptación de un arreglo orquestal sinfónico de

¹⁴ Las experiencias musicales de Miguel Esper y de Víctor Ibarra, hacían que algunas personas de sectores ultraconservadores de derecha creyeran que el conjunto se identificaba rotundamente con la izquierda, cuando su objetivo se centraba en cantar y concursar por oficio, “sin panfleto” (Alejandro Bianchi, martes 10 de agosto, 2021). Puntualmente en el año 1988, Miguel Esper interpretó la canción “Vamos a botar la lancha” en el Festival de Viña del Mar, del compositor Cécil González. Este tema representa musicalmente la ceremonia tradicional chilota de “botadura” de lancha. Según Miguel y otros testimonios, la canción era la favorita en la competencia folclórica del Festival, pero fue eliminada debido a temas políticos en un contexto de tensión social. El coro de la canción decía “vamos a votar la lancha, vamos a votarla ya” y el público gritaba “¡vamos a botarlo ya!”, haciendo alusión al dictador Augusto Pinochet a propósito del plebiscito del mismo año, que dirimía respecto a la continuidad de la dictadura.

¹⁵ Una de las críticas más acaloradas provino de un exintegrante de los Huasos Algarrobal, quienes cuestionaron el juego que realizaron en la cueca “El sacristán vivaracho” por ser supuestamente “ofensiva” con la religión católica. La ironía se encuentra presente en el tema original, y la interpretación de Santiago Cuatro agrega nuevas sátiras a cantos eclesiásticos a través de la colocación de las voces y carcajadas burdas en el arreglo, con partes habladas y efectos de sonido que recuerdan a un radio teatro, logrados a través de procesamientos de audio como equalización sustractiva, saturación y reverberación.

Vicente Bianchi, muy difícil de hacer ya que “las voces humanas muchas veces no tienen el registro ni la velocidad en relación a los instrumentos, por ejemplo los violines” (Alejandro Bianchi, 10 de agosto, 2021). Alejandro tomó ese arreglo sinfónico, e hizo “una reducción con los pasajes más importantes cambiando la tonalidad, porque estaba hecho para una tonalidad de orquesta, y había que adaptarse a las posibilidades tonales de los compañeros” (Alejandro Bianchi, 10 de agosto, 2021).

Una cosa que los músicos decían cuando veían las partituras y lo escuchaban: ‘Ese Alejandro está loco, eso no se puede cantar¹⁶ [...] y todo el mundo quedó contento, excepto, obviamente, los puristas folcloristas [...] que generalmente editan esa parte, la sacan porque no les gusta, porque encuentran que hacerlo todo con la boca, con los guturales de la garganta, es demasiado fuera de la raíz folclórica. Pero yo lo encontré bien. Fue algo muy loco que hicimos y quedamos todos contentos (José Irazoqui, 1 de junio, 2021).

Las decisiones armónicas y texturales tomadas por Alejandro Bianchi se desarrollan en profundidad a lo largo de todo el disco *Cuecas a capella*, donde solo se cuenta con cinco voces como instrumentos que ejecutan tanto las armonías a cinco partes, como los contrapuntos y las capas armónicas en relación a la melodía principal que lleva la letra de cada cueca, generando así diferentes procedimientos armónicos, rítmicos y tímbricos, como el uso y manejo del contrapunto en la rítmica de las voces, por ejemplo, en la primera parte de la introducción de los “Lagos de Chile”¹⁷, donde simulan un arpa. En general, en todo el arreglo es posible escuchar el uso de armonías jazzistas para las diferentes secciones, en combinación con las armonías clásicas.

Durante y posteriormente a las *Cuecas a capella*, Alejandro Bianchi, al igual que otros arreglistas, optó por el uso de programas computacionales para preparar las partituras, arreglos y voces del conjunto. Para las partituras, comenzó a usar el programa Sibelius; para las secuencias, el programa Cubase; para los instrumentos, librerías VST; y para las voces, desde el 2012, el Vocaloid, lo que permitió, por un lado, crear diseños de arreglos orquestales más sofisticados, y por otro, que los integrantes del conjunto que no saben leer música en partituras pudieran memorizar y practicar las voces en los ensayos colectivos e individuales.

En 2019, el grupo realizó su última presentación en vivo junto a Víctor Ibarra, quien debió salir de los escenarios por motivos de salud. Su irremplazable voz implicó toda una reformulación, y fue su hijo Víctor Hugo Ibarra quien finalmente suplió su falta, motivando una adaptación musical e intergeneracional del grupo. La pandemia del SARS-CoV finalmente terminó por detener completamente la actividad del conjunto, hasta 2022, cuando han comenzado una nueva etapa con la preparación de “3 V para la gloria”, un nuevo arreglo que contiene canciones de Víctor Jara, Violeta Parra y Vicente Bianchi, y con el ingreso a Santiago Cuatro de Juan Francisco Bianchi y Elías Esper Castro, hijos de dos de los integrantes del grupo.

¹⁶ Pianistas como Patricio Fuentes, por ejemplo, que trabajan la “posforma” de la cueca, quedaron sorprendidos con los tipos de arreglos vocales que hizo Alejandro Bianchi en este disco. La obra citada se puede encontrar en: [\(2392\) Santiago Cuatro - Cuecas y Tonadas - YouTube](#).

¹⁷ La canción citada fue encontrada en: [\(2392\) los lagos de chile cuecas a capella - YouTube](#)



Figura 2: Santiago Cuatro ensayando en casa de Sergio Berríos (Santiago, comuna de La Reina, 2015) Imagen registrada por Elías Esper.

Conclusiones y reflexiones finales

Al conocer en profundidad la experiencia de los integrantes del conjunto Santiago Cuatro, es posible evidenciar tres ideas fuerza. En primer lugar, que el proceso de modernización desarrollista de la nación chilena estuvo acompañado, en su última etapa, por el surgimiento del neofolclore y de la Nueva Canción Chilena. Estas dos tendencias permitieron que ritmos regionales, previamente excluidos del folclore nacional y latinoamericano, retornaran a la música popular, generando así todo tipo de préstamos. Particularmente el neofolclore, que respondía a la breve instalación de un nuevo mercado musical juvenil de carácter internacional, logró baipasear la idea de lo nacional y enfocarse en el folclore como una música popular más, con características puntuales de estilo y género, pero sin un peso tan fuerte en lo identitario.

Tomando esta herencia, y valorando la hibridación de las escenas abordadas, Santiago Cuatro se desarrolló en un nicho de neofolclore revivido, pero fue más allá, constituyéndose sobre todo como un grupo vocal intérprete de música popular con un repertorio diverso, que destaca la pluralidad y calidad musical de diferentes creaciones realizadas en el mundo, pero sin olvidar las raíces imbricadas en Latinoamérica y Chile. “Es muy importante reconocer las experiencias del folclore para a lo mejor que florezca nuevamente algún movimiento que conserve nuestras raíces en el cambio” (Sergio Berríos, 7 de mayo, 2021).

En segundo lugar, es posible ubicar la trayectoria musical de Santiago Cuatro en un periodo histórico complejo: el tránsito desde una primera etapa de la dictadura cívico militar, marcada por un fuerte nacionalismo, hacia una segunda etapa en la que el neoliberalismo surgió como matriz regidora del campo cultural. En este periodo de tránsito, marcado por la crisis capitalista a principio de los 80's, el éxito relativo de Santiago Cuatro se explica principalmente por tres factores: el espacio hegemónico permitido dentro del folclore de espectáculo; la resonancia en un público masivo de la televisión; y el esfuerzo de los integrantes por superarse artísticamente y encontrar en el canto grupal un oficio para mejorar sus ingresos.

Finalmente, se destaca el proceso que ha vivido la música nacional y popular de raíz folclórica en Chile en el periodo analizado, el cual se ha regido, como todo proceso cultural, bajo

el principio general según el cual lo nuevo se define en respuesta a lo ya establecido, al mismo tiempo en que lo establecido se reconfigura en respuesta a lo nuevo (Fisher, 2016). El arte permanece vivo debido a la interacción constante entre los bienes culturales “antiguos” y los “nuevos”, con personas que los ejecutan y les dan sentido, convirtiendo el arte folclórico en algo que permanentemente se hace y que, por tanto, se mantiene abierto (Donoso, 2009).

Este dinamismo es posible verlo con la experiencia micro de los integrantes de Santiago Cuatro inserta en procesos macro de transformación social, donde la dictadura cívico-militar y la expresión cultural conservadora asociada a esta, buscó dar muerte a vidas y expresiones culturales subalternas. A pesar de ello, tanto dentro como fuera del espectáculo, el folclore y la música popular distan de haberse apagado por completo. Especialmente las décadas del 60 y 80 en Chile, fueron periodos muy creativos para la música popular de raíz folclórica, en el que destacó una definición del género sin fijeza ni esencialismos, sino al contrario, cargada de dinamismo y vida, que se manifiesta también en los discursos de los integrantes de Santiago Cuatro:

Yo creo que los purismos no corren. Siempre es bueno escuchar, porque tampoco podemos desechar lo antiguo por lo mozo, digamos, siempre va a ser bueno escuchar las cosas y valorizar las cosas que se hacían en el año 60, 62, las maravillosas cosas que mucho antes de eso hizo la Violeta Parra, por ejemplo, cosas que de un punto de vista melódico y en términos de propuesta artística son tremendamente valiosas. Hay que mantener la esperanza de que las raíces no se pierdan, pero estando conscientes de que la evolución es permanente (Mario Berríos, 27 de abril, 2021).

Bibliografía

- Advis, Luis. 1996. “La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, pp. 243-251.
- Balibar, Etienne y Wallerstein, Imanuel. 1991. *Razón, etnia y clase*. Madrid: IEPALA.
- Cáceres, P. (2003). “Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable”. *Revista Psicoperspectivas*, 3 (2), pp. 53-82.
- Berman, Marshall. 1982. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid Siglo: XXI.
- Donoso Fritz, Karen. 2009. “Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”. *Revista Musical Chilena*, 63(212), pp. 29-50.
- _____. 2019. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. UAH Ediciones. Santiago de Chile.
- Donoso Fritz, Karen y Carolina Tapia. 2017. “(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX”. *Revista de humanidades Mapocho*. 82, pp. 131-161.
- Fisher, Mark. 2016. *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Gadamer, Hans Georg. 2001. *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. México: FCE.
- González, Juan Pablo. 1996. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”, *Revista Musical Chilena*, (50)185, pp. 25-37.
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Grupo de Investigación de Ciencias Sociales y Economía (GICSEC). 2022. *Ruralidades y extractivismo en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

- Hammersley, Martyn, y Paul Atkinson. 1994. *Etnografía, métodos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.
- Palominos, Simón. 2016. *Producto V - Informe Final Conceptualización del campo del folclor en Chile y propuestas para su financiamiento en FONDART*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Chile.
- Quijano, Anibal. 2014. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 777-832.
- Ramos Rodillo, Ignacio. 2012. "Música Típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973". *Revista NEUMA*, (5)2, pp. 108-133.
- Tylor, Steven, J. y Robert Bodgan. 1992. *Introducción a los métodos cualitativos. La búsqueda de los antiguos significados*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Svampa, Marisella. 2019. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Buenos Aires: CALAS.
- William, Raymond. 2002. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.