



La quena en la música popular chilena: traslado y genealogía de un instrumento imaginado

The quena in Chilean popular music: transfer and genealogy of an imagined instrument

Luciano Oyarzún

Magíster en Musicología Latinoamericana

Universidad Alberto Hurtado

lucianooyarzun@gmail.com

Recibido: 30/ 6/2020

Aceptado: 12/ 1/2020

Resumen: Este artículo presenta una revisión del proceso de traslado de la quena – instrumento de origen andino– hacia la música popular chilena (MPCh), enfatizando su uso dentro del movimiento de la *Nueva Canción Chilena* (NCCh) como una idea particular de música latinoamericana en la que se representó a una amplia gama de alteridades cohesionadas y anexadas al proyecto político social popular imperante en los años sesenta. En este proceso unitarista, la quena se erige como dispositivo sonoro fomentando y fundamentando una determinada conciencia nacional. De este modo, el presente estudio da cuenta del modo en que la quena ha sido investida de un imaginario que se manifiesta en determinados tópicos discursivos. A partir del relato de agentes no canónicos de la música popular, dichos tópicos son puestos en diálogo con casos musicales que nos permiten pensar el lugar desde el cual este instrumento es integrado a la MPCh.

Palabras clave: quena, organología, discurso, música andina, música popular chilena.

Abstract: This article presents a review of the process of transferring quena –an instrument of Andean origin– to Chilean popular music (MPCh), emphasizing its use within the Chilean New Song movement (NCCh) as a particular idea of Latin American music in which a wide range of alterities are represented, consolidated and attached to the social and popular political project of the sixties. In this unitary process, the quena is erected as a sound device, activating sectors of the imagination that promote and support a certain national consciousness. Thus, this study shows how the quena has been invested with an imaginary that is manifested in certain discursive topics. From the account of non-canonical agents of popular music, these topics are put in dialogue with musical cases that allow us to think about the place from which this instrument has been integrated into the MPCh.

Key words: quena, organology, discourse, Andean music, Chilean popular music.

El recorrido que lleva la quena desde las comunidades andinas a los contextos urbanos de mediados del Siglo XX en Chile –parte de un proceso de construcción identitaria dentro de la MPCh– ha sido enunciado por diversas narrativas. Respecto a los instrumentos andinos, estas narrativas se nutren tanto disciplinariamente –a través de datos arqueológicos y etnomusicológicos– como desde el relato de agentes no académicos, a través de la reproducción del arte de la quena en contextos no tradicionales. Estos relatos nos llevan a abordar la incidencia de elementos imaginarios adheridos a la quena en este proceso de traslado, problemática que atraviesa el conocimiento del mundo que nos rodea, el cual está cargado de atributos ideales que muestran la realidad empírica percibida a través de representaciones.

En base a esta línea de pensamiento, los *objetos reales* que componen el mundo que percibimos son en realidad “representaciones intuitivas enlazadas en el complejo de la realidad empírica, la cual sigue siendo ideal en sí misma” (Schopenhauer, 1998: 65). Este hecho nos permite abordar la ontología de los objetos desde una perspectiva cultural, esto es, a partir de las valoraciones y atributos que los sujetos les asignan, lo cual puede observarse en ejemplos cotidianos de la escucha popular, como el aura sacra que posee el sonido de un órgano, la imagen angelical asociada a la gama de las arpas, la majestuosidad y el carácter épico de la fanfarria asociada a la familia de las trompetas y el misticismo evocado por el sitar indio.

Este punto permite sostener que la ontología del instrumento musical está más vinculada a las investiduras del sonido que a su determinación como constante organológica. Por ello, la construcción epistemológica del objeto de estudio de este artículo busca dar cuenta de las aplicaciones o funciones del sonido de la quena a un nivel discursivo.

Integrándose en tiempos coloniales a los criterios musicales de Occidente, la quena llega a las músicas populares del Cono Sur en el transcurso del Siglo XX, durante el cual se fue manifestando como emblema del pasado local e invistiendo de un carácter subversivo incluso antes de integrarse formalmente a la NCCh. Mediante el análisis de casos y en diálogo con las perspectivas de determinados agentes de la MPCh, en este artículo discutiremos los alcances e implicancias de este proceso a través de los tópicos discursivos que circularon dentro de un campo cultural delimitado.

Para dar cuenta de este traslado de la quena a los contextos de la MPCh, exponemos a continuación algunos antecedentes de su origen y consolidación como unidad organológica, proceso que requiere acudir a relatos sobre el pasado precolombino del continente andino. Cabe destacar que estos antecedentes no son considerados mera información disciplinaria, sino que son abordados desde una perspectiva crítica, es decir, como sustento de los discursos analizados en este trabajo.

Su pasado

El modelo desde el cual se plantea el proceso de traslado de la quena, comienza con un cuestionamiento respecto a su origen, que puede entenderse como *génesis* o como *síntesis*. La problemática del origen de los instrumentos comprendida como *génesis* –propia de disciplinas decimonónicas– basa su construcción en el criterio de antigüedad, por lo que en este artículo abordaremos el origen de la quena más bien como *síntesis* de la dialéctica entre su organología y los usos y sentidos que la atraviesan en determinados periodos históricos, en los que es trasladada fuera de sus contextos de origen.

La constante organológica que hoy llamamos quena es uno de los aerófonos más antiguos de andinoamérica, y estuvo presente en contextos arqueológicos de diversas culturas precolombinas, como Chilca (Mansilla, 2009: 192), Paracas (Tello y Mejía, 1979: 172), Chavín (Schechter, en Molina, 2013: 64), Tiahuanaco, Chimú y Mochica (Ibíd.), entre otras.



Flauta de hueso de mamífero, cultura Paracas. 17,9 x 2,3 cm (INC-MNAAHP, MO-2448), Museo Chileno de Arte Precolombino.

En cuanto a su datación, el etnomusicólogo argentino Rubén Pérez Bugallo¹ logró determinar la existencia de quenenas en el año 2130 a.C. (Pérez Bugallo, 2008) –la mayor antigüedad documentada para este instrumento. Respecto a su presencia en contextos locales, autores como José Pérez de Arce ofrecen antecedentes sobre la existencia de una flauta de hueso dentro del territorio mapuche, hecho que da cuenta de la extensión geográfica de los aerófonos verticales en el Cono Sur durante el periodo Alfarero Temprano:

En el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago existe un pequeño cántaro del tipo Pitrén (S. VIII – X d.C.) hallado en Challupén que representa un hombre tocando un instrumento. Su mano derecha sostiene por la base una flauta larga, sin asa, ligeramente curva y ensanchada en la embocadura. Esta presenta una pequeña escotadura circular muy semejante a las que tienen las quenenas prehispánicas de hueso (Pérez de Arce, 2007: 72).

Aunque muy escasa, la iconografía de este tipo de piezas arqueológicas manifiesta una presencia de la familia de las flautas verticales, rastreable a través de relatos de cronistas en los siglos XVI y XVII, que describen la existencia de aerófonos hechos de huesos humanos en tiempos de guerra, específicamente “de canillas de piernas de españoles y de indios nuestros amigos” (Nájera en Pérez de Arce, 2007: 232).

A grandes rasgos, el alcance de la quena dentro del área surandina (Berdichewsky, 1998) ha sido bien documentado por la etnomusicología de la segunda mitad del Siglo XX, aunque aún no se ha logrado definir si su dispersión obedece a traspasos culturales o si esta sucede de manera relativamente sincrónica en sus distintas áreas de origen. De este modo, los datos señalados permiten abrir una discusión sobre la forma en que las bases imaginarias del instrumento son alimentadas (o contradichas) por un marco teórico que acompaña este traslado desde finales del Siglo XIX a través de disciplinas como la musicología comparada y el cual se consolida en la así llamada “música andina” de mediados del Siglo XX.

¹ Investigación del yacimiento arqueológico de “Inca cueva”, provincia de Jujuy, Noroeste argentino.

Problemáticas en torno al criterio organológico

Respecto a las *prácticas de legibilidad* (Nahuelpan, 2013: 75) aplicadas por la etnomusicología durante el transcurso del Siglo XX, se observa la presencia de un discurso que permitió una sistemática apropiación del pasado local:

Andrés Sas plantea la hipótesis de que la inmigración asiática se dispersó en América, una subió a Los Andes; Kollas, Incas etc. y la otra se quedó en la costa, Nazca, Chimú, etc. La de Los Andes tiene un sistema musical simple y [se] expresa en escalas pentáfonas con melodías cortas y ritmos binarios, [es] fuerte y “sociológicamente el mejor organizado”, conquista al de la costa y lo hubiera aniquilado si prolonga su dominio por más tiempo. Los de la costa, [con un] sistema musical más desarrollado “cromatismos asiáticos persistentes y psicológicamente acordes con una vida tranquila, unen los grados del pentáfono”. Melodías más extendidas de estilo bucólico y melopéico. Ritmos más variados y menos energéticos con tendencias hacia lo ternario y la polirritmia (Favianni, 2014: sp.).

Sorprendentemente, Favianni va más allá de los datos registrados por la arqueología, sin dar cuenta de las fuentes en las que se basa para el fechado de las piezas y planteando una osada descripción psicológica de los pueblos del pasado. Respecto al conjunto instrumental andino, el mismo autor señala lo siguiente:

Los instrumentos natos peruanos comprobados por la ciencia datan aproximadamente de siete mil años: una antara-sikus y una lema de Chilca y Asia, del departamento de Lima, silbatos de hueso y barro de Kotosh Huánuco. Otras reliquias se conservan de Vicús, Mochica, Ayacucho, Wari, Chimú, etc; trompetas de caracol de mar, de cerámica, quenás, sapacas o sonajas, buen número de silbatos de uno y dos cuerpos, antara de siete tubos [...] (Ibíd.).

En el relato de Favianni –dentro del cual la quena aparece como categoría independiente– se destaca la relevancia que ha tenido el criterio organológico para determinar como unidad ontológica a los distintos instrumentos de la región. A pesar de dar cuenta de la multiplicidad social, cultural e histórica de los pueblos andinos, en este tipo de relatos se observa una carencia en el análisis de los distintos usos, significaciones y denominaciones dados por sus usuarios a los artefactos sonoros locales, y que a los ojos del investigador occidental, aparecen como una misma cosa.

De este modo, la corriente “organológica” es problemática respecto al criterio desde el cual los instrumentos son determinados, pues considera el objeto material como *cosa en sí*. Específicamente, esa narrativa sirvió de fundamento a prácticas culturales que pusieron al alcance de los Estados modernos ciertos elementos provenientes de culturas andinas diversas, lo que en el caso de la quena ocurrió por una serie de trasposos que van desde el conjunto de la región andina –unificada imaginariamente– hasta las nacionalidades particulares del Cono Sur:

Tanto en el pasado precolombino como en el presente, la quena ha sido y es un aerófono típicamente andino de vasta dispersión similar a la de la flauta de pan. Además de la zona andina –desde Ecuador hasta el norte de Chile–, se usa actualmente en el Chaco, Mojos, Amazonas y Guayana (Izikowitz, 1935:312). Su muesca semicircular en forma de U o V –propia de la quena precolombina de Perú y Bolivia (D'Harcourt, 1925: Láms. XXIII y XXIV)– es aquella que reaparece en los escasos ejemplares chilenos de San Pedro de Atacama y Maúlla (Pica). Sus materiales son la caña y el hueso, aunque en el Perú se

construyeron asimismo de cerámica, metal, piedra, calabaza y madera (D'Harcourt, o.p. cit.: 55; d. Izikowitz, o.p. cit.: 321) (Grebe, 1974: 34)².

En resumen, la flauta longitudinal con canal de insuflación directo en forma de escotadura, bisel recto o curvo y de una cantidad variable de agujeros que hoy llamamos quena, es la simplificación de múltiples variantes locales y temporales, determinadas por su contexto.

Hacia una quena-tipo

Considerando lo expuesto, es necesario llevar dicho cuestionamiento a una pregunta más concreta: ¿qué es la quena? Queda claro que la respuesta no se halla en el terreno de la organología, dadas las diferencias culturales que atraviesan a este artefacto dentro (y fuera³) del continente. Como alternativa, la propuesta de este trabajo se basa en la observación del proceso de integración de la quena a Occidente, donde esta es determinada por la denominación con la que hoy es conocida.

Es factible que la familia organológica de las flautas registrada por cronistas como Fray Domingo de Santo Tomás (1560) y Diego González Olguín (1608) se haya ido desarrollando desde una de sus ramas hasta dar en la quena utilizada hasta nuestros días. Además, es posible que en el Periodo Inca Tardío –de sincretismo cultural con los conquistadores hispanos– la quena haya comenzado a ser registrada como tal por los cronistas, cristalizándose luego en un solo modelo:

Como quena aparece en 1612, en el vocabulario aimará, del padre Ludovico Bertonio (Flauta de caña “quena quena”), y, en 1653, el padre Bernabé Cobo da la siguiente definición: quena es una caña sola como flauta, para cantar endechas (Varela de Vega, 1986: 199).

En base a lo anterior surge la primera bifurcación de esta breve historia: por un lado, la quena aparece en el relato de los cronistas de los siglos XVI y XVII como una posible racionalización incaica/colonial en la que se vincula este modelo organológico a un nombre determinado. Por el otro, la heterogeneidad cultural característica de Los Andes continúa manifestándose en la variedad de modelos de “quenas” que recorre el continente hasta nuestros días. Es probable entonces que, como contenido, la quena-tipo⁴ sea la síntesis de una gran familia de flautas locales racionalizadas desde el canon de la música Occidental, lo que significó una modificación en las prácticas culturales que dialogan con el diseño de este instrumento.

Este nombramiento de la quena, permitió su posterior incorporación a un constructo al que se integra como un elemento imaginado, cargado de imágenes vinculadas a su origen y cuya consolidación ontológica durante el Siglo XX tiene directa relación con una

² En su criterio de clasificación, la autora parece obviar la denominación que los propios usuarios hacen de los instrumentos, evidenciando un sesgo que, en este caso, le permite homologar como una misma cosa a la familia de los *sikus* andinos con la “flauta de pan” europea, similar en apariencia, pero diseñada a partir de criterios culturales distintos.

³ Como ejemplo, cabe mencionar aerófonos de una organología similar como el *sakuhachi*, el *ney* y las flautas de pan mediterráneas, entre otros.

⁴ Quena de siete agujeros –seis anteriores y uno posterior–, con su fundamental en Sol y nota La en 440hz.

apropiación y representación⁵ del *otro*⁶, proceso específico dentro de la construcción de la llamada *música andina* (Mendívil, 2012).

De la música andina a la MPCh

Desarrollada en el marco de la musicología comparada de comienzos del Siglo XX, la *música andina* –y su característica pentafonía– surge como un objeto de estudio vinculado a lo *incaico*, concepto que actúa como un campo uniforme que abarca toda manifestación sonora local. Al respecto, Mendívil señala lo siguiente:

Las prácticas musicales contemporáneas de los diversos grupos indígenas, independientemente de su procedencia cultural específica, se convirtieron en un espejo del pasado Inca y, en oposición a la tradición musical erudita europea, empezaron a ser imaginadas como una totalidad uniforme, a la vez que lo incaico devino en un *pars pro toto* de las diversas culturas andinas prehispánicas (Mendívil, 2012: 63).

De este modo, la etnomusicología del Siglo XX se desarrolló sobre la base de axiomas que derivan de una idea de la *pentafonía incaica* como único material constructivo del múltiple y heterogéneo mundo sonoro andino, lo que repercute en la formación teórica de artistas y recopiladores que se transformaron en agentes de estas *prácticas de legibilidad* (Nahuelpan, 2013).

En contraste con esta construcción disciplinaria, cabe señalar que la quena y los sistemas de pensamiento andino no fueron difundidos solo a través del incanato. El fenómeno que los teóricos de la *pentafonía incaica* asumieron como *andinización* es ampliamente discutido dentro de la disciplina arqueológica, desde donde se constata la presencia de un modo andino previo a la presencia del Tawantinsuyu⁷.

Por otro lado, la música andina permitió que algunos instrumentos tradicionales de la región fueran reconocidos y empleados en contextos urbanos, lo que significó su circulación masiva y su consecuente anexión al imaginario popular:

Es entonces hacia la década del 60 que comienza a imponerse el concepto de ‘música andina’, siendo reemplazada una definición étnica por una geográfica. Mas el cuento de la pentafonía en el cancionero incaico estaba tan arraigado en la musicología, que pasó de manera acrítica a formar parte del discurso de la ahora llamada ‘música andina’, la cual fue remitida sin más a la influencia cultural del antiguo imperio, aunque de facto las expresiones musicales del Ande provenían de diversas tradiciones culturales (Mendívil, 2012: 73).

Como se menciona anteriormente, esta organización de la diversidad cultural regional dentro de determinadas territorialidades permitió que ciertos elementos locales fueran convenientemente adscritos a la nación (Anderson, 1993) que, a su vez, es disputada durante la segunda mitad del Siglo XX en distintos países del Cono Sur, a través de la integración o sustitución de elementos (Donoso, 2009).

En este contexto, la música andina comienza a ser asumida como un fenómeno cultural genuino que conformaba tanto a los discursos latinoamericanistas como a la escucha

⁵ Una profundización de la problemática del sujeto *representado* en Spivak, 1998.

⁶ Una observación de la constitución del *otro* como objeto de estudio en Nahuelpan, 2013.

⁷ Al respecto, Francisco Bahamondes plantea que esta propagación de lo andino ocurre tras la caída del Estado Tiwanacota, cerca del año 1000 d. C. Una profundización sobre el alcance de esta influencia en contextos del complejo alfarero “El Vergel” (Bahamondes, 2003).

popular, formando parte de una construcción identitaria que desde mediados del Siglo XX considerará al mundo andino como parte del patrimonio nacional (Mendivil, 2012: 74).

Primero en países de asumida herencia andina, como Perú y Bolivia, y luego en Argentina y Chile, la música andina funcionó como una plataforma desde donde instrumentos locales antes considerados *exóticos* logran posicionarse en los escenarios urbanos. En este nuevo contexto, instrumentos como la quena sufren una nueva bifurcación; por un lado, las comunidades andinas reproducen su uso tradicional y, por otro, su diseño sonoro es tensionado, tomando distancia de estas tradiciones para satisfacer a una escucha moderna, occidental y urbana.

Quena y discurso en la NCCh

El traslado de la quena hacia la NCCh no fue un proceso lineal. Antes de arribar formalmente a Chile,⁸ esta participa de un proceso de cosmopolitismo musical en países como Francia e Italia, a través de agrupaciones sudamericanas que llegan a Europa a mediados de los años sesenta (González, 2017; Ríos, 2008) y cuyo éxito fue notorio desde finales de esta década, en la que el tema *andino* aún no presentaba un contenido explícitamente político, sino más bien representativista.

Sin embargo, esta representación artística de la otredad –que se manifiesta también en elementos como ropas de origen andino y textos referentes al “indio y su tristeza”– era leída por la audiencia europea como una visibilización genuina del distante mundo indígena, representado por músicos urbanos que nada tenían que ver con él (González, 2017: 72-75). De este modo, el desarrollo de la música andina se produjo dentro de interacciones internas –a partir de la transformación del repertorio criollo/mestizo andino a un formato cosmopolita– relacionando lo local y lo global en términos de relocalización de elementos dentro de una misma cultura (Ríos, 2008: 147).

Como señala González, el traslado de la quena desde las comunidades andinas a la MPCh no se produce de manera directa: “La llegada de esa música andina cosmopolita a Chile ocurrió justamente desde París, donde residían Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel a comienzos de los años sesenta” (González, 2017: 79), agentes principales de la NCCh.

De la mano de agrupaciones como Quilapayún (1965), se consolida la síntesis entre quena y revolución (González, 1998: 21; 2017: 78). Luego vendrían Inti Illimani (1967), Los Curacas (1968) e Illapu (1970). Al respecto, Eduardo Carrasco de Quilapayún plantea lo siguiente: “el sonido de las quenás y de los charangos reivindicaba el elemento indígena y servía de símbolo del espíritu americanista predominante en esta época” (en González, 1998: 21), que fue representado en textos y a través de la amalgama sonora de los instrumentos integrados por la NCCh a un repertorio latinoamericano que poco a poco se iba asociando al ámbito nacional. En medio de tales procesos, la quena se va cargando de un carácter internacionalista y revolucionario (Ibíd.), atributos que la transformarán en emblema de la otredad subalterna, asociada a tópicos como la tristeza, la propia pentafonía, la revolución y la ancestralidad, aplicándose más tarde a la intertextualidad de la canción de protesta.

El tema “Venceremos” –himno de campaña del presidente Salvador Allende y modificado en el *Canto al programa* (1970)– ejemplifica la existencia de algunos de estos tópicos. Se trata de una marcha compuesta por Sergio Ortega que presenta el característico

⁸ Este arribo se refiere a la integración de la quena a la escucha masiva y popular y no a la circulación y reproducción del arte de la quena en sí, el cual ciertamente antecede y envuelve el proceso observado.

cruce de la NCCh: estructura, idioma y forma de origen occidental con un reemplazo del flautín de guerra por quena. El texto es de Claudio Iturra y la interpretación del grupo Inti Illimani:

Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular,
ya se anuncia la nueva alborada
todo Chile comienza a cantar.

Recordando al soldado valiente
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,
enfrentemos primero a la muerte
traicionar a la patria jamás.

*Venceremos, venceremos
mil cadenas habrá que romper,
venceremos, venceremos
la miseria sabremos vencer.*

Campesinos, soldados, mineros
la mujer de la patria también,
estudiantes, empleados y obreros
cumpliremos con nuestro deber.

Sembraremos las tierras de gloria
socialista será el porvenir,
todos juntos haremos la historia
a cumplir, a cumplir, a cumplir.

Venceremos, venceremos [...]

Esta marcha es introducida por la quena que acompaña los versos de la primera estrofa. El hablante se refiere al crisol de la patria, lugar desde el cual “se levanta el clamor popular”, heterogeneidad de identidades que es puesta a cargo de la nación. Aún acompañada por la quena, en la segunda estrofa se suma al “soldado valiente”, mediante un llamado que busca sumar al mundo militar dentro del proyecto nacional de la UP.

En el coro la quena desaparece, dando espacio al mensaje propagandístico nuclear del tema y enumerando, en la estrofa siguiente, algunas de las identidades subalternas integradas al discurso. La quena entra al final del último verso –particularmente en la segunda sílaba de su última palabra: “deber”– enfatizando el sentido de esta integración identitaria. En la penúltima estrofa se expone el objetivo de esta marcha, a través de los verbos “sembraremos” y “será” que, expresados en modo indicativo, apelan a la certeza de que estos hechos ocurrirán. Melódicamente, la quena acompaña la marcha desde la estrofa señalada hasta el coro final, aumentando su expresividad.

En síntesis, “Venceremos” es un tema que apela a la conformación del concepto de *pueblo* como parte de un relato más amplio de propaganda informativa⁹, en el que se expone el nuevo proyecto de desarrollo nacional que requiere a una ciudadanía políticamente consciente y en unidad, en pos de un sentido histórico común.

Puede observarse, así, que el desarrollo artístico de la NCCh está estrechamente relacionado con la construcción de una determinada identidad nacional y continental a la que se anexará a un amplio sector subalterno, presente a lo largo y ancho de Chile. Se trata,

⁹ Inti Illimani. 1970. *Canto al programa*, DICAP.

entonces, de una racionalización y gestión social, artística y política en la que participarán diversos agentes de la cultura y las artes, impulsados por el espíritu creador de Violeta Parra y Víctor Jara (Farías y Karmy, 2014).

Directa o indirectamente, dentro de este movimiento interactuaron diversas ramas y manifestaciones artísticas: recopilaciones de Gabriela Pizarro y su alumna y comadre Patricia Chavarría¹⁰ (Donoso, 2009: 42), canciones de la Guerra Civil Española de Rolando Alarcón (Farías y Karmy, 2014: 63) y el repertorio del sur de Chile que caracterizó a Héctor Pavéz, entre otros. Respecto al objeto de estudio, la NCCh es la plataforma desde la cual los instrumentos de la música andina llegan a la escucha masiva nacional, relacionándose “con otras músicas del continente” (González, 1998: 20).

En esta construcción ideológica, la quena se convierte en un puente entre el presente y el pasado, y un elemento que fundamentó los textos de la NCCh como expresión genuinamente local. La cualidad tímbrica de la quena hace que esta sea asumida como representante de lo *ancestral*, dado que su presencia en el territorio americano antecede a la consolidación cultural criolla-mestiza:

Ya se trate del indígena andino, del minero pampino, o del obrero urbano, la canción popular de mediados de la década del sesenta se acercó al “otro” con un claro afán reivindicatorio. La Nueva Canción Chilena asumió con propiedad este propósito, recurriendo principalmente a la música de la vasta región andina. De este modo, el público de la época se hizo partícipe de las alegrías y penas del hombre y la mujer andinos, ampliando su sentido de pertenencia a la patria grande latinoamericana (González, 1998: 19).

De esta manera, la propuesta de contenido de la NCCh fomentó determinadas características identitarias, utilizando el sonido como parte de una particular construcción de lo *chileno* que se desarrolla entre los años 1965 y 1973¹¹. Desde la perspectiva de este trabajo, uno de los casos que mejor ejemplifica dicho proceso es el tema instrumental “Charagua” de Víctor Jara (Dicap, 1971), el cual manifiesta la intención de gestionar un tipo de conciencia nacional a través de incipientes dispositivos de gubernamentalidad (Salazar, 2017).

“Charagua” “empieza con un coro que alterna con un puente, es decir, comienza y termina con la melodía más reconocible y que más veces aparece, perpetuándose además en un *fade out* final, rasgo funcional a una cortina musical” (González, 2017: 88), manifestando la relevancia de los timbres locales en este procedimiento de construcción identitaria.

Al abrir y cerrar las transmisiones de televisión nacional durante el Gobierno Popular, este tema se convirtió en un mensaje de impacto masivo y reiterado, dirigido a una audiencia que a diario observó bailar a “Tevito”¹² acompañado de sonoridades andinas (Ibíd.) con un ritmo que aludía a la tonada y a la cueca, donde la quena destacaba como instrumento principal.

De este modo, el proyecto de reconfiguración de tradiciones impulsado por la NCCh erige a la quena como parte de una puesta en valor de elementos locales en el marco de una

¹⁰ Dedicadas principalmente a la disputa en torno al patrimonio folklórico nacional.

¹¹ Este rango es determinado por la grabación de “Galambito temucano” y “Mañana me voy pal norte”, de Violeta Parra junto a Gilbert Favre, en el año 1965, y por el Golpe Militar de 1973. Los casos seleccionados como hito inicial obedecen a la trascendencia que posee la obra de Violeta Parra en la conformación del imaginario *nacional* de la MPCh en lo que se refiere a impacto y profundidad.

¹² Tevito es un personaje sintético, correlato del sentido unitario de la UP. Usaba los mismos anteojos que el presidente Allende y su condición de chinchinero –poderosa expresión tradicional de chilenidad callejera– vincula al gobierno con el ciudadano “de a pie” y su patrimonio cultural.

estética cosmopolita. En aquellos años de intenso desarrollo y síntesis que culminan con obras como *Cantata Santa María de Iquique* (1969) y *Canto para una semilla* (1972) de Luis Advis, el uso de la quena llega a un nivel de sofisticación sin precedentes, gracias al abrazo que se produce entre músicos doctos y populares (González y Varas, 2005: 85).

Dictadura

Paradójicamente, al ser declarada un “instrumento proscrito” por la Junta del Gobierno Militar en el año 1973 (González y Varas, 2005: 99), la quena consolida su posición discursiva como emblema de rebeldía. Su imagen de instrumento clandestino se refuerza y, contra la creencia popular, su circulación no disminuye, sino que cambia de administración para luego ser revitalizada por los formatos mediáticos de la dictadura.

González ve este hecho como una de las “paradojas de la censura”: esta no acaba directamente con la multiculturalidad sonora, pues los aparatos del Gobierno Militar no apuntaron simplemente al sonido de la quena o al de otros instrumentos locales, sino más bien a la “polifonía de quenitas en una cantata barroca revivida de contenido social y su masificación en el imaginario nacional a través de los medios de comunicación de masas” (González, 2017: 90-91). Esto de algún modo permitió que, dentro de la MPCh, las quenitas “originarias” reemplazaran a las quenitas “marxistas” a través de agrupaciones como Kollahuara e Illapu, las cuales se sostienen exitosamente durante los años setenta dentro del *statu quo* de la dictadura, con presencia en radios y televisión (González, 2017: 101-106).

Con el exilio de los músicos/as, se produjo al mismo tiempo un proceso en el marco de las paradojas de la dictadura: otro viaje de la quena al continente europeo. De este modo, a mediados de los setenta, los grandes escenarios de países como Francia e Italia volvieron a recibir agrupaciones sudamericanas como Inti illimani y Quilapayún, tensionando nuevamente su diseño sonoro. Por otra parte, en Chile la quena sobrevivía como instrumento popular, llegando a estar presente en las características peñas del Canto Nuevo durante gran parte de los años ochenta, honrando su imagen de instrumento de *resistencia*.

Relatos desde la MPCh

La información bibliográfica y sonora expuesta hasta ahora a modo de genealogía, permite dar cuenta de diversos factores contextuales que van moldeando el imaginario construido en torno a la quena. Para evidenciar su alcance subjetivo, se incluye a continuación una serie de relatos seleccionados de conversaciones guiadas con actores clave de la MP de la ciudad de Concepción –una de las tres urbes más pobladas de Chile– que permiten visibilizar tópicos discursivos que manifiestan este imaginario. Dichas conversaciones fueron realizadas entre los años 2017 y 2018 dentro de un proceso de investigación antropológica sobre la quena en la MPCh (Oyarzún, 2018) –del cual este artículo es una prolongación– en el que yo asumía mi pertenencia al medio cultural investigado y fundamentaba mi trabajo desde las bases epistemológicas de la autoetnografía (Blanco, 2012).

Considerando el problema de la transformación del *otro* en objeto de estudio y las relaciones de representatividad que cruzan a este sujeto histórico (Spivak, 1998), la autoetnografía otorga un enfoque alternativo que permite producir un conocimiento distanciado de las líneas tradicionales de la antropología, sin dejar de lado sus aportes disciplinarios. De este modo, la breve selección de casos expuesta a continuación forma parte

de un universo más amplio de entrevistados/as, que han colaborado desde dentro en esta construcción de relato. En todos los casos, los entrevistados (músicos, compositores y docentes) participan activamente en la (re)producción musical, siendo la NCCh una parte fundamental de su identidad sonora.

Una investigación podría considerar a los entrevistados como un sector periférico de la construcción discursiva que busca delimitar, al no formar parte del canon mediático de los sectores de la MPCh –más cercanos a la estética del pop-rock (Fernán del Val, 2013)– por lo que esta selección obedece a un criterio de valoración local. A modo de ejemplo, a continuación presentamos un breve análisis basado en dos tópicos discursivos particularmente llamativos. El tópico de la quena como *flauta de guerra* y el de la *ancestralidad*: ambos dialogan entre sí, junto a otros elementos del imaginario de este instrumento.

Antes de analizar los tópicos señalados, es pertinente llamar la atención sobre el impacto subjetivo y la potencia de la quena en tanto voz de alarma o llamada. Esta capacidad es destacada en el relato de Pablo Lara, ex director de Wenuican (conjunto folklórico de la Universidad de Concepción), pianista, docente y director de la agrupación Concepción 14, de fusión latinoamericana, quien, hablando de su primer concierto, señala:

Partimos y la primera nota que toqué salió redondita y esa wea me dio confianza y empecé a tocar [...] Y la quena era como la reina weon, la quena fue la reina del lugar. Yo empecé a tocar la quena y la gente se daba vueltas [...] Había gente en los stands y la gente se daba vuelta a vernos: la primera nota de la quena como que llamó a toda la gente que estaba ahí y no habíamos tenido esa reacción de la gente con otras canciones [sin quena] pero cuando la quena entró, la gente se detuvo y se dio vuelta po weon ¿cachai?¹³

La quena como *flauta de guerra*

Beberemos en el cráneo del enemigo, haremos un collar de sus dientes,
haremos flautas de sus huesos, de su piel haremos tambores.
Y así cantaremos.
(Canto de guerra quechua)

Asumiendo que el uso precolombino de flautas de hueso en contextos sur andinos (Pérez de Arce, 2007), es transferido al imaginario de la quena, su uso musical dentro de la MPCh continúa asociado a la guerra de resistencia subalterna, en asociación con el relato de la NCCh. Respecto a este uso, José Pérez de Arce señala que “las flautas de hueso formaban parte del ensordecedor bullicio que acompañaba las acometidas guerreras de los mapuches”, añadiendo luego que:

Las flautas “kena” de hueso las encontramos con profusión en Los Andes, siendo uno de los pocos instrumentos musicales descritos más al sur de la Araucanía entre los tehuelches de las pampas argentinas. [...] En 1873 Musters menciona una flauta de tibia de guanaco a la que se le perforan orificios, usada durante un ritual de la primera menstruación de una niña mapuche en la pampa argentina. Más al norte, en Los Andes centrales, este instrumento está muy documentado en diversas culturas prehispánicas, y aparece entre los Inca, en excavaciones junto con adornos de dientes, vasos de cráneos y tambores de piel de enemigos vencidos (Pérez de Arce, 2007: 236).

¹³ Pablo Lara, comunicación personal, 6/ 3/18.

Este característico uso de la quena en contextos bélicos parece determinar gran parte de la carga significativa heredada por la MPCh, investidura que desde mediados de los años sesenta convierte a la quena en emblema de la marcha unitaria del pueblo¹⁴:

Entonces es un instrumento de guerra, pa ir a la guerra, es para aleonar para juntar, unificar y decir weon, está weá está pasando y si le agrego letra imagínate lo potencia exponencialmente, porque si antes era ‘El condor pasa’, era como meditación¹⁵.

De este modo, el tópico de la guerra emerge en la quena como una constante histórica que se manifiesta desde los inicios de la NCCh, periodo en que no solo se integra, sino que además recrea el sitio que ocupaba en tiempos del Tawantinsuyu. Instalado textualmente, el tópico persiste en su sonido, produciéndose luego un encuentro con otros estilos como el de Illapu que, a pesar de no acompañar sus quenas con un discurso explícitamente político (en los inicios), manifiesta su carácter a través de la escucha popular:

Bueno Illapu igual po, la utilización de las quenas weon, daban ganas de ir a quemar una micro po weon [...] Daban ganas de salir a la calle y tirarle piedras a los pacos. Esa sensación me daba Illapu, hay que salir a la calle weon, era demasiado poderoso Illapu weon, puro power weon. No; erai guerrero después de escuchar las quenas de Illapu (risas). Con las quenas de Illapu tu aprendiai esa gallardía pa ir a la pelea po weon, que es otro concepto ¿cachai? Inti Illimani era otra wea, era una wea impresionista, una wea así espiritual cachai purita, estudiada letrada y los Illapu era [...] una wea de poder, de naturaleza¹⁶.

De este modo, en el relato de Lara puede observarse la mencionada relación entre “flauta y revolución” que –como señala González– no necesitó de un texto explícito, sino que se desarrolló a través de una serie de asociaciones entre alteridad distante y resistencias (González, 2017: 78-83). Esta relación está presente en la música de Illapu, cuyos integrantes, a diferencia de otros grupos urbanos, provienen del interior de las tradiciones sonoras representadas.

Quena ancestral

Como se ha señalado, al existir en el continente desde un pasado que excede la historia occidental, el sonido de la quena dota de fundamentos locales premodernos, naturales, orgánicos y hasta espirituales, a textos de contenido progresista y actual. Para la cantante, compositora y docente Cecilia Gutiérrez, este imaginario es además acompañado de una valoración vocal del timbre de la quena:

Muchas veces, cuando compongo una frase musical con mi voz, digo: oh, esto le viene a la quena o a algún viento, y me gusta pensar en la quena porque encuentro que es un sonido totalmente enraizado, es como ancestral¹⁷.

Asociado a distintas dimensiones del instrumento (organología, materialidad, pentafonía, etc.), el tópico de *ancestralidad* se manifiesta también en relatos como el de la

¹⁴ Una breve mención de palabras clave presentes en los textos de la NCCh permite observar una conceptualización desprendida del glosario marcial: *vencer, triunfar, luchar, fuerzas, derribar, derrotar*. Estas fueron halladas en los siguientes temas: “Venceremos” (Inti Illimani), “El pueblo unido” (Inti Illimani, Quilapayún), “Canción del poder popular” (Inti Illimani).

¹⁵ Pablo Lara, comunicación personal. 06/03/18

¹⁶ Pablo Lara, comunicación personal. 06/03/18

¹⁷ Cecilia Gutiérrez, comunicación personal, 13/03/18.

quenista y docente Roxana Angulo, quien vincula la quena a su mundo interior a través del soplo como emanación del espíritu:

Por eso llegué a la quena, porque encontré que era un instrumento muy orgánico, muy natural, no estaba fabricado por un cilindro de metal ni nada, entonces lo encontré tan amable, tan verdadero, con tanta piel, que no era como un instrumento de viento. Para mí era como el aliento, era como respirar a través de él, un puente a algo que yo sentía súper especial que por eso la elegí. Me pasó algo súper extraño, intenso, que no lo puedo definir con palabras, cada vez que toco es como si me conectara con algo súper fuerte y es muy íntimo y a veces eso íntimo se comparte con los demás y es bacán¹⁸.

Asociada a las dimensiones más sutiles de la existencia, la ancestralidad de la quena se expresa en su relato como una alternativa a los contextos sonoros de la modernidad. Al respecto, el disco *Ángel Parra y el tocador afuerino* (Arena, 1967) figura como un hito inicial para la consolidación de este tópico en la MPCh, en el que la quena destaca como elemento principal en manos de Gilbert Favre quien, dicho sea de paso, traspasa el vibrato clásico del clarinete a la quena popular. El hecho de este disco haber sido grabado por Ángel Parra luego de retornar a Chile desde Francia, señala un hecho importante dentro del proceso de integración explicado a modo de genealogía en este artículo. A partir de “Vasija de barro” de Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, puede apreciarse el rol protagónico dado a la quena, la cual rompe el silencio en solitario con una llamada *a capella* durante el primer compás, sumándose en el segundo la guitarra y el charango:

The image shows a musical score for the introduction of the song "Vasija de barro". It consists of three staves: Quena, Charango, and Guitar. The Quena staff starts with a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second. The Charango and Guitar staves enter in the second measure with a rhythmic accompaniment of chords. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8.

Transcripción del autor de la introducción de “Vasija de barro” en grabación de Ángel Parra (1967)¹⁹

El texto deja ver, además, una contribución de elementos precolombinos, dotando de ancestralidad a la NCCh. En “Milonga del solitario” se representan los antepasados, el pueblo colla, el chango y el gaucho, y son evocadas tradiciones precolombinas del Chinchaysuyu – Andes del norte de Sud América. En el primer verso el hablante se posiciona dentro de la herencia cultural local, planteando su muerte como forma de retorno a la matriz cultural del continente. El segundo verso del tema presenta un campo de asociaciones dentro del cual el barro (tierra y agua) puede asociarse nuevamente a un retorno, esta vez hacia la matriz femenina desde una perspectiva cultural andina, en la que la tierra figura como entidad maternal. Este tópico, puede observarse también en temas como “Pachacamac-Socoroma”²⁰, el cual es presentado por un relato acompañado de zampoña:

¹⁸ Roxana Angulo, comunicación personal, 28/02/18.

¹⁹ El canto comienza con: *Yo quiero que a mí me entierren, como a mis antepasados / en el vientre oscuro y fresco de una vasija de barro.*

²⁰ Arac Pacha. 1987. *Por los senderos del indio*. Alerce.

El río, la yareta, el viento y las quebradas
 los puso ahí nuestro Dios.
 Pachacamac, creador de todas las cosas.
 Nosotros, pusimos las pircas
 y fuimos acomodando la vida,
 nos hicimos naturaleza
 y la madre tierra nos acogió en su seno
 y nos acurrucó en sus brazos.

Esta carga textual permite que el tópico señalado se manifieste implícitamente en temas instrumentales como el anteriormente señalado. Un claro ejemplo puede escucharse en las quenenas de Illapu, particularmente en temas como “Los mapuches” (1976)²¹ y “Sol de maíz” (1991)²², los que a través de su título presentan el contenido significativo desarrollado por la quena como discurso melódico. De este modo, la quena permea el contexto sonoro en el que participa, hecho que destaca su preponderancia significativa. En palabras de Cecilia Gutiérrez:

[La quena] tiene una identidad absoluta que igual, más allá de que estés haciendo una frase blusera ponte tu, igual esa frase blusera te evoca la geografía, la tradición, evoca igual andino, evoca igual su geografía. ¡No estás tocando árabe, no! Igual suena de acá, nunca va a salir de sí misma y de su identidad²³.

Al mismo tiempo, el tópico de ancestralidad es asociado a la escala pentatónica, vinculada al imaginario andino como estructura menos elaborada (Mendívil, 2012):

El viento lo ocupan queriendo que suene súper ligado a la naturaleza, ligado al canto de las aves o ligado al eco de una montaña y en eso la quena le viene preciso, o las cañas o las zampoñas [...] siento que ese sonido de madera [...] está bien ligado a la pentatónica, evoca memorias y eso es lo que yo también estoy tratando de evocar al componer²⁴.

Palabras finales

En base a los relatos expuestos y la bibliografía abordada, es posible afirmar que el traslado de la quena hacia Occidente, y en particular a Chile, se produjo tanto por materiales imaginarios como concretos: imaginarios, como los elementos discursivos destacados en este artículo –herencia y vestigio de su traslado– y concretos, como su modelo organológico. Herencia local y síntesis cosmopolita, la propuesta de este artículo permite estudiar la quena como un objeto de multidimensional que, al ser posicionado dentro del contexto de la MPCh, se convierte en el grito de la otredad subalterna.

A través de una revisión del pasado precolombino de la quena, se han detectado antecedentes que fundamentan el imaginario que la caracteriza dentro de la MPCh, dando cuenta de cierta continuidad histórica y de una recreación de su uso por parte de la NCCh. De este modo, la propuesta exploratoria de este artículo permite abrir un campo de estudio basado tanto en las posibilidades musicales como en el valor discursivo de la quena,

²¹ Illapu. 1976. *Despedida del pueblo*. Arena.

²² Illapu. 1991. *Vuelvo amor... Vuelvo vida*. EMI Odeón.

²³ Cecilia Gutiérrez, comunicación personal, 13/03/18.

²⁴ Cecilia Gutiérrez, comunicación personal, 13/03/18.

observándose además que su desarrollo se presenta como correlato de las relaciones entre los centros y las periferias socioculturales de determinados momentos históricos.

Más allá de los datos y de la información empírica que nutren este trabajo, están los relatos de sujetos que forman parte del campo cultural de la MPCh. De este modo, se ha priorizado la valoración intersubjetiva como base para la comprensión ontológica de la quena dentro de la MPCh, apuntando a mentalidades gestionadas de manera sociopolítica desde donde se juegan la apropiación, la hibridación y la asimilación dentro de tensiones nacionales. Al mismo tiempo, queda pendiente un estudio intertextual de la gama de tópicos discursivos transmitidos por la quena a la NCCh, lo cual puede ser tratado en posteriores investigaciones de manera específica.

Complemento declarado entre arte y política, la NCCh influyó en el diseño sonoro de una determinada “chilenidad” que no solo agrega, sino que posiciona al mundo andino en lo más profundo de la identidad nacional. Representado por sus instrumentos, el personaje andino se suma a las filas del *pueblo* y así, la NCCh propicia espacios de interacción en los cuales se sintetizan elementos fundantes para el sonido de la quena dentro de la MPCh. Estos modos de tocar han devenido en escuelas en cuyo desarrollo aparecen bifurcaciones e interacciones, que dan cuenta de un arte *nacional* de la quena, en el sentido explicado. Sumado al impacto de las industrias que median en la producción musical de los años setenta en adelante, la MPCh integra a la quena a través del imaginario sonoro recreado por la NCCh y representado por artistas nacionales a lo largo de los siglos XX y XXI, dando cuenta de que el proceso de traslado de la quena es en realidad la génesis de un instrumento imaginado.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bahamondes, Francisco. 2003. *La cerámica prehispánica de Araucanía septentrional: El complejo arqueológico El Vergel y su relación con la hipótesis del proceso de andinización*. Memoria para optar al título profesional de Arqueólogo, Universidad de Chile.
- Berdichewsky, Bernardo. 1998. *En torno a los orígenes del hombre americano*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Blanco, Mercedes. 2012. “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”, *Andamios*, 9/19: 49-74.
- Donoso, Karen. 2009. “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”, *Revista Musical Chilena*, 63/212: 29-50.
- Farías, Martín y Eileen Karmy (compiladores). 2014. *Palimpsestos Sonoros; Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo ediciones.
- Favianni, Renzo. 2014. *La investigación científica como misión fundamental de la universidad para identificar el origen de los instrumentos musicales del hombre precolombino peruano*. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Fernán del Val. 2013. Reseña de *Motti Regev. Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, en *TRANS-Revista Transcultural de Música* 17.
- González, Juan Pablo. 1998. *Música Popular Chilena de Raíz Folklórica en: Clásicos de la Música Popular Chilena. Volumen II (1960-1973)*. Santiago: SCD y Ediciones Universidad Católica de Chile.

- González, Juan Pablo. 2017. *(Des)encuentros en la Música Popular Chilena. 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, Juan Pablo y José Miguel Varas. 2005. *En busca de la música chilena, crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos bicentenario.
- Mansilla, Carlos. 2009. “El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico”, *Revista Española de Antropología Americana*, 39/1: 185-193.
- Mendívil, Julio. 2012. “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica”, *Resonancias*, 16/31: 61-77.
- Molina, Oscar Javier. 2013. “La Quena, expresión artística en la música colombiana”, *Música Cultura y Pensamiento*, 5/5: 63-84.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/ofrendas-para-el-mas-alla/quena-o-flauta-andina/> [acceso 08/2020].
- Nahuelpan, Héctor. 2013. “El lugar del ‘indio’ en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente”, *Revista Austral de Ciencias Sociales* 24: 71-91.
- Oyarzún, Luciano. 2018. “La quena en Música Popular Chilena. Una observación diacrónica de su desarrollo. 1965-2012”. Tesis para optar al grado de “Magíster en Musicología Latinoamericana”, Universidad Alberto Hurtado.
- Pérez Bugallo, Rubén. 2008. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Pérez de Arce, José. 2007. *Música Mapuche*. Santiago: Fondo Nacional del Fomento del Libro y la Lectura.
- Ríos, Fernando. 2008. “La flute indienne: the early history of Andean folkloric-popular music in France and its impact on Nueva Cancion”. *Latin American Music Review*, 29/2: 145-189.
- Salazar, Milton Andrés. 2017. “Dispositivo mediático de gubernamentalidad”, *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 16/31: 187-206.
- Schopenhauer, Arthur. 1998. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Gredos
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1998. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, 3/6: 175-235.
- Tello, Julio y Toribio Mejía Xesspe. 1979. *Paracas: Segunda Parte: Caverna y Necrópolis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Varela De Vega, Juan Bautista. 1986. “Anotaciones históricas sobre la quena”, *Revista de folklore*, 42: 198-202. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-la-quena/html/> [acceso 07/2020].

Discografía

- Ángel Parra. 1967. *Ángel Parra y el tocador afuerino*. Arena.
- Arac Pacha. 1987. *Por los senderos del indio*. Alerce.
- Illapu. 1976. *Despedida del pueblo*. Arena.
- Illapu. 1991. *Vuelvo amor... Vuelvo vida*. EMI Odeón.
- Inti Illimani. 1970. *Canto al programa*, DICAP.

Inti Illimani. 1971. *Autores chilenos*, DICAP.

Inti Illimani. 1972. *Canto para una semilla*. DICAP.

Quilapayún. 1969. *Cantata popular Santa María de Iquique*. DICAP.

Violeta Parra. 1965. *Recordando a Chile*. EMI Odeón.

Violeta Parra. 1965. *El tocador afuerino*. EMI Odeón.