

Illapu en exilio y sus trayectorias (pop) andinas

Illapu in Exile and Their (Pop) Andean Trajectories

Illapu no exílio e suas trajetórias (pop) andinas

Laura Jordán González
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
laura.jordan@pucv.cl
 [0000-0002-2306-6868](https://orcid.org/0000-0002-2306-6868)

Recibido: 21 de agosto de 2024
Aceptado: 23 de abril de 2025
Publicado: 21 de junio de 2025

Artículo Científico. Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1230421 “Culturas del casete: tecnología, escucha y participación” y del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) NCS 2022_016, financiados por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). También tributa al proyecto "Estudio interdisciplinario sobre la solidaridad con Chile en las décadas de 1970 y 1980: una propuesta desde las Humanidades" (VINCI-PUCV). Versiones preliminares fueron presentadas en el 83° congreso anual de la American Musicological Society (Rochester, Estados Unidos, 2017) y en el Coloquio ¡La Nueva Canción da la vuelta al mundo! (Salto, Uruguay, 2021). Agradezco sinceramente a Alejandro Vargas la apertura de su archivo personal.

Cómo citar: Jordan González, Laura, «Illapu en exilio y sus trayectorias (pop) andinas». *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 29, n° 1, 2025, pp. 201-239. <https://doi.org/10.35588/crj5n794>



Resumen: Este artículo estudia parte de la historia de Illapu en el exilio, indagando en la transformación estilística y la producción de discursos que toman forma a través de la experiencia transnacional. En particular, interroga las estrategias que Illapu toma para actualizar el lugar de “lo andino” en su música, en la búsqueda de una propuesta de alcance global. Por una parte, se aborda la exploración de sonoridades pop y afrolatinas, a través de la incorporación del bajo eléctrico y de nuevos ritmos. Por otra parte, se examina la producción de discursos de autopromoción en giras internacionales, observando la relativización del componente político y una revigorización de lo andino ante diversos públicos, donde la reinención de lo local se vuelve crucial.

Palabras clave: música andina, exilio, estilo musical

Abstract: This article studies part of Illapu's history in exile, inquiring into the stylistic transformation and production of discourses informed by the transnational experience. It interrogates the strategies Illapu takes to update the place of "the Andean" in their music. On the one hand, it stresses the exploration of pop and Afro-Latin sonorities, through the incorporation of the electric bass and new rhythms. On the other hand, the production of self-promotional discourses in international tours is examined, observing the relativization of the political component and a reinvigoration of the Andean in the eyes of diverse audiences, where the reinvention of the local becomes crucial.

Keywords: Andean music, exile, music style

Resumo: Este artigo estuda parte da história do Illapu no exílio, investigando a transformação estilística e a produção de discursos informados pela experiência transnacional. Em particular, interroga as estratégias que os Illapu utilizam para atualizar o lugar do “andino” na sua música. Por um lado, é abordada a exploração de sonoridades pop e afro-latinas, através da incorporação do baixo elétrico e de novos ritmos. Por outro lado, examina a produção de discursos autopromocionais em turnês internacionais, observando a relativização da componente política e um revigoramento do andino aos olhos de públicos diversos, onde a reinvenção do local se torna crucial.

Palavras-chave: música andina, exílio, estilo musical



Introducción

La fama de Illapu durante la década del setenta se cimentó, sobre todo, en su éxito de ventas “Candombe para José”, publicado en 1976. Por eso, cuando el grupo volvió a alcanzar el éxito comercial en 1996, su enorme atractivo despertó algunas sospechas entre los críticos¹. El periodista Jorge Leiva preguntó a Roberto Márquez por los cambios de sonido de Illapu: “¿Por qué cambiaron su estilo andino?”, “¿Es posible que abandonen el charango?”, “¿No se convertirá Illapu alguna vez en una banda de rock?” (Leiva 23). Su inquietud ante el riesgo de que el grupo abandonara el estilo andino se fundaba, probablemente, en la fuerte identificación con este que había adquirido en la época de su primera masificación como éxito de ventas. Más específicamente, en el contexto de la postdictadura, la inquietud aparece como una pista sobre el valor asignado a dicho sonido musical no solo en relación con la autenticidad artística, sino, particularmente, por el papel que se esperaba que este tipo de grupos jugara en el nuevo escenario de transición democrática y contexto neoliberal. Sin embargo, entre el recuerdo de su sonido setentero durante los primeros años de la dictadura y el nuevo escenario, había mediado una importante transformación, forjada en años de exilio y múltiples viajes por el mundo.

Entendiendo el estilo musical como esa “colección de hábitos” que cambia gradualmente con el tiempo (Leech-Wilkinson), y como un índice de alto valor para la movilización de significados políticos en este tipo de música, este artículo estudia el impacto del exilio en la transformación del estilo musical de Illapu. Examino, principalmente, fuentes hemerográficas que registraron, a través de entrevistas, reportajes y críticas de conciertos, el desarrollo de parte de la carrera artística del grupo. Las revistas y periódicos citados provienen de Chile y del extranjero (principalmente Australia, pero también Estados Unidos y México) y permiten interrogar los “puntos

1 De acuerdo a los rankings de ventas de La Feria del Disco, su disco *Multitudes* se ubicó en el puesto octavo en enero, primero en febrero y décimo en marzo de 1996 (“Esa gente”, Enero 1996, 18; “Esa gente”, Febrero 1996, 18; “Esa gente”, Marzo 1996, 18).

de escucha” de diversas audiencias y, en cierta medida, las perspectivas que los músicos van planteando en su contacto con periodistas y reporteros. Además, para una parte del artículo analizo fuentes conservadas en el archivo personal de Alejandro Vargas (APAV) en Melbourne. Asimismo, incluyo referencias a cinco entrevistas con músicos, realizadas entre 2017 y 2021 en el marco de esta investigación (con Carlos Elgueta, Roberto Márquez, Osvaldo Torres, Marcelo Valsecchi y Alejandro Vargas), con el objetivo de introducir opiniones puntuales y, las menos de las veces, datos específicos relativos a un evento. Por último, recurriendo a herramientas del análisis musical y de la producción, analizo algunas canciones producidas en la década del ochenta.

Con todo, argumento que, a través de sus trayectorias, este grupo abordó estratégicamente la “andinidad” de la música, al tiempo que incorporó nuevas tendencias de la escena transnacional en la que se movía. Defiendo esta tesis considerando los diferentes medios en los que Illapu trabajó, atendiendo a los desafíos impuestos por la situación de exilio, pero también a las oportunidades que se abrieron en el contacto con músicos y audiencias de otros países.

Este estudio se inscribe en el amplio campo de investigación sobre la historia de la música “comprometida” en Chile y, particularmente, en los estudios de la Nueva Canción y su relación con los proyectos de transformación política en el continente latinoamericano durante los largos años sesenta, tanto como con las resistencias políticas durante las dictaduras del Cono Sur. Los estudios sobre la Nueva Canción Chilena han desarrollado un amplio y extenso debate sobre las modalidades de expresión política de conjuntos y solistas que, primero, manifestaron su apoyo a los procesos de cambio impulsados por las izquierdas latinoamericanas y especialmente los liderados por la Unidad Popular en Chile y, luego, se posicionaron en contra de la dictadura militar que le siguió, tanto por configurarse como víctimas directas como por sus objeciones ideológicas. En general, se ha puesto atención a la producción verbal a través de letras de canciones comprometidas (Schmiedecke), discursos militantes (McSherry) y a la elaboración de estrategias discográficas (Campos et al.), observando cómo los acontecimientos polí-

ticos inciden en la creación musical de una diversidad de artistas “comprometidos”.

La abundante bibliografía, interrogada a partir de la pregunta por la transnacionalidad, arroja un interés en tópicos como el latinoamericanismo, el internacionalismo en el contexto de la Guerra Fría y la participación en un movimiento global de músicas de protesta antiimperialista (Gavagnin et al., “Fronteras”). Más puntualmente, el exilio político se ha estudiado examinando su impacto sobre la creación musical (Rodríguez, “Exil”; Rodríguez, “Le Folklore”), no solamente en términos de la adaptación a lugares de acogida, sino en virtud de las circulaciones transnacionales, que involucraron tanto a personas como objetos (Gavagnin et al., “Reporteros”) y que fueron cruciales para el establecimiento de redes de conexión entre las culturas de adentro y de afuera del país. Si, como hemos dicho antes, “el vínculo con diferentes escenas artísticas, músicos y mercados discográficos hizo de la Nueva Canción el pilar sobre el cual se construyeron relaciones, transferencias y apropiaciones artísticas en el contexto de la mundialización” (Gavagnin et al., “Territorios” 11-12), el presente estudio ilustra dicho fenómeno y demuestra, al mismo tiempo, cómo el estilo musical cristaliza en términos sonoros las transformaciones y desplazamientos propios del exilio.

En el ámbito del estilo musical, este estudio construye una propuesta en sintonía con investigaciones previas que se han dedicado a reflexionar sobre cómo lo político se expresa a un nivel creativo musical. Antes, a través del análisis de canciones, se ha estudiado cómo se articula sonora e instrumentalmente la solidaridad internacional con Cuba y Vietnam (Karmy y Schmiedecke); o cómo la situación del exilio impacta en nuevas maneras de concebir la música nacional chilena y particularmente la cueca (Jordán, “The Chilean New Song”); o cómo las versiones de canciones y los arreglos musicales generados en exilio evidencian diálogos artísticos y la apertura ante nuevas audiencias (Campos et al.). En el caso de Illapu, el estudio de sus canciones y el análisis de sus arreglos ha permitido argumentar el impacto de su cualidad “andina” a través de las voces (Jordán, “Truenan y brillan”), así como las transformaciones en el modo de concebir lo mapuche como asunto político (Jordán, “Listening”). Siguiendo esta orientación, este artículo,

mediante su atención al estilo musical, propone poner de relieve la materialización sonora de las transformaciones socio-políticas, evidenciando la injerencia de actorías internacionales en la constante reinvencción de la música chilena politizada y la diversificación de los referentes de lo popular. Así, sostengo que esta interpretación habilita una comprensión compleja de la participación de Illapu –ejemplo de grupo musical exiliado– en las configuraciones de la cultura chilena en las últimas décadas del siglo XX.

Los viajes internacionales de Illapu

Aun cuando el desplazamiento forzado por el régimen dictatorial impactó de manera singular en la trayectoria de Illapu, sería impreciso sostener que pasaron de una experiencia puramente nacional a otra abierta al mundo. No es una exageración señalar que la historia de más de cincuenta años del grupo Illapu se ha fraguado en buena parte a través de contactos transnacionales. Poco tiempo después de fundarse, en 1971 en la ciudad de Antofagasta en el norte de Chile, empezaron sus viajes a Santiago, la capital del país. Sus miembros originales eran hermanos de la familia Márquez Bugueño, tenían un abuelo potosino y gozaban de un frecuente contacto con prácticas bolivianas presentes en la zona (entrevista con Roberto Márquez, 08/07/2020); se trataba de músicos que se habían iniciado en la música influidos por canciones populares norteamericanas y las armonías vocales argentinas que circulaban radialmente (entrevista con Osvaldo Torres, 23/05/2017).

Durante el periodo de la Unidad Popular sus actividades musicales se integraron a la escena ya abierta por la Nueva Canción Chilena, reconociendo el impacto de las interpretaciones “andinas” de Inti-Illimani, pero señalando tempranamente su propio aporte como músicos provenientes de una zona históricamente aymara y como conocedores de las fiestas altiplánicas en las que el *sikus* se toca pareado y se privilegia una ejecución colectiva. Ya en 1974, tras el golpe de Estado y un breve periodo de pausa, Illapu se reactivó en Antofagasta y recibió la invitación para viajar a La Paz, en lo que sería su segunda gira internacional. La primera había ocurrido en



1972, cuando se presentó en el Festival de Salta, en Jujuy y en Buenos Aires, entre otras localidades trasandinas (“Illapu: voces jóvenes”). Ese viaje en Argentina les había servido para “ganar experiencia, mejorar y aprender cientos de cosas relacionadas con lo nuestro” y, particularmente, había permitido gestar la idea de una gira sudamericana. Esta idea no prosperó, en parte porque la gestión de estos viajes se realizaba con gran esfuerzo y sin apoyos institucionales. Habían partido a Argentina “con las puras ganas”, como explicarían a la prensa, “No había contratos, ni otros documentos que aseguraran un éxito artístico y/o económico” (“Illapu: voces jóvenes”). En la Capital Federal pensaban pasar dos semanas; permanecieron dos meses. Aunque actuaron en diversos teatros y peñas, su público principal fueron los estudiantes, especialmente los universitarios, quienes incidieron en las proyecciones de movilidad de la banda: “nos hicimos amigos de mucha gente y de ahí salió el viaje a Ecuador y Venezuela” (“El fenómeno Illapu”).

La segunda salida fuera de Chile los llevó a La Paz. Fue justamente la necesidad de completar el grupo para la gira, luego de una repentina baja, lo que motivó el ingreso al grupo de Marcelo Valsecchi, un músico argentino al que habían conocido en una peña porteña. Según Valsecchi, su estadía en Bolivia, que se extendió varias semanas, tampoco tuvo gran éxito, debiendo esmerarse para reunir el dinero necesario para volver a Antofagasta. En ese contexto, se estrecharían los lazos con Ernesto Cavour, en cuya peña se presentaron varias veces, además de alojarse en las dependencias del famoso Museo de Instrumentos (entrevista con Marcelo Valsecchi, 06/01/2021). La tercera gira internacional de Illapu, que debía llevarlos a Brasil luego de su exitoso segundo álbum *Despedida de pueblo*, producido en 1975 por Camilo Fernández para el sello Arena y lanzado en 1976 (dentro del cual venía el famoso “Candombe para José”), se vería abortada por dificultades burocráticas que impidieron que el visado brasilero fuera emitido. Cuando lograron salir de Chile de nuevo en 1979 hacia Europa, sería el inicio de un exilio repentino.

Cuando los músicos de Illapu volaron de regreso a Chile desde París (vía Londres), tras su segunda gira europea, el 7 de octubre de 1981, su acceso al país fue sorpresivamente denegado. Desde el

punto de vista cultural, la política del gobierno dictatorial había cambiado lentamente desde un modelo muy conservador, inspirado en el franquismo y expresado en el documento oficial Política Cultural (1975), a otro más liberal, centrado en la circulación aparentemente abierta de bienes culturales a través de los medios de comunicación de masas, a pesar de que los espectáculos fueron afectados por la imposición del IVA, siendo su exención una herramienta de censura (Donoso). Paradójicamente, tras unos años en los que la llamada “música andina” apenas sonaba en público por una supuesta prohibición², se observó un verdadero boom al proliferar las bandas andinas y convertirse algunas de sus canciones en éxitos de radio y televisión (González, “Censura”). Por eso pareció extraña la denegación del ingreso de Illapu en 1981. Esta banda había sido una de las más activas en la promoción de la música andina a través de los medios de comunicación masivos, al tiempo que apoyaba circuitos de resistencia política con organizaciones de base.

Como lo explicaría años más tarde la periodista Carolina Díaz, los músicos de Illapu “tenían contrato con Televisión Nacional para tocar una vez al mes, salían en las portadas de las revistas de espectáculos, los entrevistaban y los invitaban a todos los festivales de verano” (Díaz 46). De hecho, de acuerdo a sus propios relatos, la razón por la que sus integrantes volaron de regreso a Chile después de una gira de dos años habría sido precisamente una invitación de Televisión Nacional para participar en el programa Chilenazo.

Según informó inmediatamente la prensa de entonces, la DINACOS (División de Comunicación Social) había señalado que “los folcloristas habían participado en el exterior en la campaña de desprestigio contra Chile” (“No al ‘Illapu’”). Aunque los miembros de Illapu impugnaron esta resolución alegando que existía completa coherencia entre sus actividades dentro y fuera de Chile (ya que

2 Con respecto a la circulación de la música, solo tres meses después del golpe (en diciembre de 1973) el coronel Pedro Ewing había encabezado una reunión con un selecto grupo de músicos que trabajaban dentro de la escena de la música folclórica en la que se les informó que los instrumentos andinos (como la quena, la zampoña y el charango) y las canciones emblemáticas de la Nueva Canción Chilena ya no estaban permitidos (Jordán, “Música y clandestinidad”). Para ahondar en la censura y otros medios de control de la cultura ver Donoso.

participaban en el mismo tipo de actos políticos) y a pesar de que anunciaron su decisión de recurrir ante los tribunales nacionales e internacionales (“Declaración de “Illapu”. Seguir por el hombre”), lo cierto es que este fue el comienzo de un periodo de exilio que se prolongó hasta 1988.

Transformaciones del estilo musical

Desde sus orígenes, Illapu había presentado un sonido percibido como “diferente” frente a otros grupos de la Nueva Canción Chilena. Las voces agudas de la banda compuesta por los cuatro hermanos Márquez, su primo Osvaldo Torres y su amigo Eric Maluenda, junto a una singular forma de sintetizar una voz colectiva, crearon lo que algunos críticos de la época identificaron como el “sonido propio” de Illapu, que se asocia a la incorporación de principios de toque colectivo y de síntesis tímbrica en los arreglos e interpretaciones de sus canciones (Jordán, “Truenan y brillan”).

Podría decirse que un sonido tan característico influyó en la recepción del grupo cuando realizó su primera gira por Europa. Por ejemplo, el musicólogo e historiador Javier Rodríguez ha documentado algunas reseñas de conciertos publicadas en Suiza entre 1978 y 1982 en las que Illapu parece encarnar una imagen de la música andina que enfatiza la otredad a oídos de una audiencia local. Esto contrasta con la percepción de bandas contemporáneas de la Nueva Canción Chilena, como Quilapayún, cuya estética era percibida como simple y sobria. Aunque los músicos de Illapu no se presentaban como auténticos representantes indígenas, estos indicios de su recepción en Europa apuntan a identificar su música con un exceso desbordante y exótico, algo que la prensa suiza calificó de “explosión sonora” en 1978 y de “falta de sobriedad” de nuevo en 1982.³

Durante esa primera gira por Europa, en 1980, Illapu se encontró con retos inesperados en relación con los públicos a los que se

3 Mi traducción de “l’explosion sonore” y “le groupe manque un peu de sobriété,” obtenidos respectivamente de “Le groupe ‘Illapu’ à l’aula du Mail”, *L’Express*, 23 octubre 1978, p. 3 y A.R. “La musique populaire en exil”, *L’Express*, 17 abril 1982, p. 3, ambos citados en Rodríguez, “Exil”.

enfrentó. Como explicaron a corresponsales de la revista chilena *La Bicicleta*, los hermanos Márquez sintieron que debían esforzarse más para alcanzar los niveles de calidad que esperaba el público europeo “sin perderse en lo exótico, extraño o típico de ritmos e instrumentos” (“Illapu: el grito de una raza”). De este modo, desde sus primeras declaraciones, estos músicos evidencian una consciencia sobre la necesaria adaptación al nuevo contexto, gestionando las expectativas de la audiencia, pero buscando encontrar una propuesta propia coherente a su proyecto artístico y vital.

Durante los casi ocho años en que se extiende su exilio, el grupo Illapu produjo tres álbumes de estudio, en 1981, 1984 y 1987. Según recuerda Roberto Márquez, el *Canto de Illapu* consistió en algunas grabaciones realizadas en Chile antes del exilio y otras grabadas en noviembre de 1981 en México⁴. Allí ya se esboza una ampliación de sus referentes musicales, con la versión del landó “Toro mata” (entrevista, 08/07/2020), canción crucial del renacimiento afroperuano (León). El disco siguiente, *De libertad y amor*, integra una canción afrovenezolana aprendida en su viaje de dos semanas por Venezuela en 1981, “María Paleta”, que escucharon del grupo local Un solo pueblo. Composiciones nuevas como “No pronuncies mi nombre” (sobre un poema del salvadoreño Roque Dalton) y “Puerto Rico, puerto pobre”, muestran un interés por las culturas centroamericanas y del Caribe, el que se manifiesta en sus decisiones rítmicas e instrumentales.

De libertad y amor y *Para seguir viviendo*, marcan cambios contundentes en la estética musical que había desarrollado en la década anterior, destacando su incorporación del bajo eléctrico, la diversificación de ritmos afrocaribeños y afroperuanos, y la exploración de las posibilidades estéticas que abría el estudio de grabación. A ello podemos añadir la integración de temáticas contingentes a una serie de canciones inspiradas en la música pop del momento⁵.

4 En esta primera visita a México, el grupo compartió escenario con el conjunto Nahuentú y Camilo Torres, así como con el Grupo Sur, integrado por latinoamericanos de diversos países. También tomaron contacto con la Casa Chile, fundada por el comunicador chileno exiliado René Largo Farías (Luque).

5 A estas características, el investigador Nelson Niño agrega el cambio sonoro producido por la salida de algunos de los hermanos Márquez, y la consecuente pérdida de su sonido vocal (Niño).

Si bien esta actualización sonora con ritmos alegres y timbres de moda podría interpretarse como una estrategia de aligeramiento de la connotación política del folclor chileno, un análisis más detenido de la propuesta artística del álbum *Para seguir viviendo* muestra en realidad una combinación sin precedentes de letras de gran contenido político y sonidos pop. Esto se evidencia claramente, por ejemplo, en la canción “Para seguir viviendo”, que presenta una guitarra acústica amplificada con un prominente timbre punzante, en estilo de balada, junto con una letra que relata el trágico caso de Rodrigo Rojas de Negri, un joven fotógrafo exiliado que fue quemado vivo durante una manifestación callejera la única vez que regresó a Chile. Este álbum también incluye, por primera vez, un bajo eléctrico. Aunque la banda había actuado tanto con bajo acústico como eléctrico en espectáculos públicos al menos desde 1985 en adelante, esta es la primera grabación de estudio del grupo en la que aparece dicho instrumento, pasando a ser una de las primeras bandas de la Nueva Canción Chilena en integrarlo de forma permanente.

La presencia de un bajo también está relacionada con una segunda innovación: la interpretación de nuevos ritmos latinoamericanos. Un caso interesante es la canción venezolana “Golpe tocuyano”, grabada originalmente en el álbum de Illapu *De libertad y amor* (1985) con bajo acústico, que toma un género musical del Tocuyo venezolano. Como muestra de la integración definitiva del sonido eléctrico al estilo musical de la banda, “Golpe tocuyano” fue presentada posteriormente con bajo eléctrico en el mayor espectáculo ofrecido en el contexto de la gira de regreso de Illapu: el concierto en el Parque la Bandera. La grabación de este concierto fue lanzada como su primer álbum en vivo en 1989.

Si bien ya habían incluido el joropo “El cascabel” en su disco *Raza Brava* (1977), el repertorio andino había sido dominante durante su primera época. En la década del ochenta se manifiesta, en cambio, una intención explícita de los miembros de Illapu de representar a Latinoamérica más allá de los Andes. Curiosamente, ambos aspectos –el uso de un instrumento eléctrico y de géneros “bailables” latinoamericanos– rememoran los primeros debates que tuvieron lugar en el entorno del movimiento de la Nueva Canción Chilena en el país antes del exilio, relativos, por un lado, al riesgo de alienación

que implicaba la integración de sonoridades eléctricas norteamericanas (Farías), ergo “imperialistas”, y, por otro, el riesgo de banalizar un mensaje con carga política mediante la producción de música “ligera”, relacionada con el ocio a través de la danza (Bowen; Rodríguez, “La canción”).

Cabe mencionar una tercera innovación. Mientras que el estilo vocal de Illapu consistía, desde los primeros años del grupo, en variaciones texturales y tímbricas, los arreglos se concebían principalmente como alternancias de estructuras homofónicas con diferentes densidades. Lo que escuchamos en *Para seguir viviendo* no es solo un estilo vocal que explora el contrapunto, sino también una “puesta en escena vocal” (Lacasse) que considera la grabación en estudio como una herramienta creativa a través de diversas técnicas de producción. De hecho, la canción que abre el álbum, “Qué va a ser de ti” combina dos ritmos afroperuanos principales (landó y festejo), una prominente línea de bajo, texturas vocales alternadas con un exagerado efecto de reverberación en las voces. Rasgos similares se encuentran en “Paloma vuela de nuevo”, un candombe en el que el bajo juega un importante papel a nivel del timbre, con un color brillante y llamativo y una técnica percusiva que recurre al *slap*. Es importante notar el cambio en el estilo interpretativo del género, si se compara con el famoso “Candombe para José”. En este *hit*, elementos del ritmo de base se distribuía entre instrumentos andinos (bombo, charango) más un bongó, manteniendo sin embargo un rasgueo “ahuaynado” en la guitarra. Por contraste, “Paloma vuela de nuevo” despliega en las congas la base rítmica, llevando la clave en el rasgueo de la guitarra, y añadiendo una sección de tambores y percusiones que aprovecha al máximo la sonoridad afrouruguaya.

En ambas canciones, así como en otras del álbum, es evidente el uso creativo del set de percusión en el que varios accesorios cumplen funciones colorísticas y ambientales. La novedosa incorporación del *vibraslap* es tan notoria, que hay quienes perciben “cierto abuso de su timbre” (Niño 91). Lo cierto es que, el nuevo sonido se consigue no solamente con la diversificación de instrumentos idiófonos (podemos oír a lo largo del disco un *shekere*, cajón peruano, chimes o cortina, toc-toc y *wooden block*, además de *trompe* y *kaskawillas*), sino que especialmente gracias a la utilización creativa del *soundbox*

(Moore): ese espacio acústico imaginario que se construye mediante la producción en estudio, donde se agregan efectos y se genera la mezcla. Si bien ya en *Despedida del pueblo* (1976) Illapu hace uso del paneo para ubicar cada parte del *sikus* en un lado del estéreo, *Para seguir viviendo* (1987) exhibe una imaginación mucho más detallada del espacio acústico, cambiando las ubicaciones de los instrumentos en el transcurso de las canciones y provocando una sensación inmersiva, por la estimulación sensorial circundante, que involucra una elaboración tanto de la lateralidad como de la prominencia o profundidad del espacio. Asimismo, “Qué va a ser de ti” y “Paloma vuela de nuevo” muestran una aproximación poética a la denuncia política, prefiriendo fórmulas metafóricas, pero sin dejar de nombrar la esperada caída del dictador y la siempre anhelada libertad.

En retrospectiva, algunos miembros de Illapu sintetizan las transformaciones estilísticas del periodo. Por un lado, el bajista del grupo Carlos Elgueta, describe específicamente el proceso de grabación de *Para seguir viviendo* como un espacio de innovación:

ahí se le dio la vueltila a la tuerca en términos de los sonidos: se grabó por primera vez con bajo eléctrico, se integran sonidos a las guitarras. Nosotros usábamos guitarras españolas, pero sin conexión; ahí se conecta ya alguna guitarra, guitarra con cable, se empiezan a poner efectos como el *chorus*, el *phaser*, algunos instrumentos de cuerda. Y todo eso se ve, se nota en ese disco, hay más modernidad. (entrevista 31/07/21)

Por otro lado, se trata, según las palabras recientes de Roberto Márquez, de

lo que va pasando con el grupo, con la expulsión que va en alguna medida permeando nuestra música... [...] es nuestro bagaje en el mundo. Estamos yendo a distintos lugares, vamos descubriendo distintas cosas, en la música y en la poesía, y eso de alguna manera lo vamos volcando en nuestros trabajos. (entrevista 08/07/2020)

Como dicen los músicos, estos cambios apuntan a incorporar “más modernidad” al tiempo que dan cuenta de su “bagaje en el

mundo”. Las decisiones artísticas que los músicos de Illapu tomaron para este disco responden, en buena medida, a la intención de alejarse de una fórmula andina convencional que los relegaba, tal vez excesivamente, a una imagen exótica en el exilio. Es posible observar tanto a nivel de sus declaraciones en la prensa como de sus propuestas de composiciones, arreglos y producciones, que se hallaban en una búsqueda creativa, que incluía la ampliación de sus audiencias y la consolidación de una propuesta autoral. Pero dichas decisiones estaban basadas no exclusivamente en las experiencias de su exilio europeo, sino que también en las oportunidades y desafíos que se plantearon durante sus múltiples desplazamientos por el globo.

Illapu en los ochenta y sus trayectos de ultramar

Mientras que el análisis de la producción discográfica revela una conversión estilística que aleja a Illapu de una concepción convencional de la “música andina”, como se verá a continuación, la revisión de programas de concierto y la promoción de espectáculos en vivo, así como de registros de su recepción crítica, permite comprender la caracterización verbal de sus estilos. Allí se observa el despliegue de estrategias discursivas adecuadas para los distintos públicos a los que se dirigen, enfatizando a veces su componente “andino”, pero sin excluir nuevas indagaciones creativas.

Diversas fuentes indican que Illapu atravesó numerosas veces los océanos⁶. Sin buscar reconstruir íntegramente la actividad de giras internacionales del grupo durante la segunda mitad de los

6 En una entrevista televisada en Toronto en 1985, Roberto Márquez comenta que ese año habían ido ya tres veces a Estados Unidos, anunciando una pronta participación en el Festival Sudamericano que debía realizarse en Nueva York. De esos viajes, dos corresponden a sendas presentaciones en San Francisco, una el 8 de febrero en el Wheeler Auditorium de la UC Berkeley y otra en The Great American Music Hall en asociación con la emblemática organización La Peña, el 22 de junio (“The Great American Music Hall”; “Best Tonight”). Luego, su viaje a Nueva York se combinaría con una aparición en Boston (González, “Concerts: Lightning from Chile”). Antes de Canadá habían estado recientemente en Helsinki e irían en julio 1986 de nuevo a un Festival en el que participan varias culturas del mundo, según consta en una entrevista realizada en Toronto por Enrique Reyes (ILLAPUCANADA).

ochenta, este apartado indaga en aquellos trayectos de ultramar que los llevan a instalarse de vuelta en América, por una parte, y que renuevan sus circuitos comerciales, por otra. Examinando algunas fuentes escritas, orales y sonoras de sus viajes a Norteamérica y a Australia, se documenta parte de la historia específica de este grupo de músicos exiliados, que evidencia ciertas imbricaciones propias de una performance en tránsito; la cual se permea de sonidos y estéticas locales, además de negociar sus actividades en el marco de una red internacional de latinoamericanos desterrados.

De Europa a Oceanía

La primera gira por Australia se concretó gracias al apoyo prestado por el músico chileno Alejandro Vargas, exiliado en Australia y miembro del grupo Apurima⁷. Una serie de intercambios epistolares iniciado a partir de 1983, entre Vargas y Jaime Márquez (por entonces encargado de la producción del conjunto), dan cuenta de preparativos y condiciones necesarias para la firma de un contrato, establecido formalmente en diciembre de 1985 en La Paz, Bolivia, donde coincidieron ambos músicos. La gira se concretó entre fines de febrero y marzo de 1986. Organizada por el empresario Clifford Hocking, contemplaba conciertos casi a diario, pasando por diez ciudades en dieciocho días (ver tabla 1). La documentación de la gestión oficial de la gira se conserva en el archivo personal de Alejandro Vargas (de aquí en adelante APAV). De forma general, los materiales de difusión que apuntaban a cautivar al público australiano ponían en relieve la diversidad de instrumentos, la composición de música andina, sus viajes internacionales y su condición de exiliados. Sin embargo, no todas las instancias se caracterizaban de la misma manera ni a través de los mismos énfasis.

7 Para conocer más sobre las actividades de Apurima en el contexto del exilio chileno en Australia ver Bendrups.

Fecha	Espacio	Ciudad
25/02/86-05/03/86	Fortune Theatre (Festival of Perth)	Perth
03/03/86	Cummins Theatre	Merridin
04/03/86	Civic Theatre	Esperance
05/03/86	Town Hall	Albany
06/03/86	Town Hall	Narrogin
07/03/86	Civic Centre	Busselton
08/03/86	Railway Institute	Bunbury
10/03/86	Thebarton Theatre	Adelaide
12/03/86	Town Hall	Sydney
14/03/86	Concert Hall	Melbourne

Tabla 1. Fechas de la primera gira a Australia.

Fuente: Tríptico First Australian Tour (APAV)

“Clifford Hocking y David Vigo presentan / Música de los Andes / Al más grande grupo folclórico de Chile tocando música sudamericana / Illapu en concierto / Música mística de montaña - Flautas exóticas incas”⁸, así se traduce uno de los volantes. Recurriendo a una figura hiperbólica que los presenta como el grupo “más grande”, las imágenes que se movilizan enseguida replican la ya conocida exotización de la flauta andina y la fantasía occidental de los Andes asociada al imperio Inca. El misticismo de las montañas andinas y su imaginaria continuidad precolombina constituye un tópico del exotismo de la música peruana (Mendívil), pero también un eslabón de la configuración de la nueva canción como recreación de una “música andina” elaborada por músicos sudamericanos en Francia desde mediados del siglo XX (Ríos). De este modo, en lugar de un ingenuo recurso comercial, la referencia a la flauta incaica entrelaza una serie de estrategias performativas que, como ha señalado previamente Javier Rodríguez, involucran la exotización con el fin de acercar el espectáculo a las expectativas de la audiencia

⁸ El original dice: “Clifford Hocking and David Vigo present / Music From the Andes / Chile’s greatest folk group playing South American Music / Illapu in Concert / Mystical Mountain Music - Exotic Inca Flutes”

(Rodríguez, “Resistencia”). Si, como han documentado los autores mencionados, dicha imagen exótica se produce primariamente en un contexto centroeuropeo, cabría destacar su réplica hacia un público oceánico que, como se discute más abajo, articula con otras imágenes del exotismo occidental.

Lo exótico opera explícitamente como un gancho de atracción. En particular, para promocionar su participación en el Festival de Perth, se escribió: “la mejor banda folclórica chilena genera calor auténtico. El brillo técnico y el estilo enérgico y exótico crea una performance inolvidable y cautivadora”⁹. Durante el mismo periodo en que se presentó Illapu, se programaron en dicho festival conciertos de Musica Antiqua Koln (ensamble de cuerdas), Spirit of India (bailarines e instrumentistas), Nexus (cinco percusionistas) además de una variedad de obras de teatro, espectáculos de marionetas y máscaras¹⁰. En este contexto, Illapu parece aportar un color más a la variedad de culturas representadas, lo que tal vez explique que su adscripción política no fuese mencionada en el díptico del festival. Por el contrario, los últimos tres conciertos sí fueron difundidos relatando su condición de exiliados políticos (“Exotic News”), una cuestión para nada anodina, por lo que relata un crítico que asistió al concierto del lunes 10 de marzo.

El crítico Rob Bartlett publicó una reseña a dos días de su presentación en Adelaide, elogiando la aptitud de los músicos en tanto multi-instrumentistas y cantantes: “Los cinco tocan una variedad tan deslumbrante de instrumentos con tal destreza sin esfuerzo que al final del concierto uno se queda asombrado de su talento”¹¹. Y luego agrega: “Sus armonías vocales -cuyas alturas están a medio

9 Díptico del Festival Perth, archivo personal de Alejandro Vargas. El original dice: “Chile’s top folk band generates full-blooded heat. Illapu’s technical brilliance, aggressive and exotic style create an unforgettable and compelling performance.”

10 Una versión del programa es conservada por la biblioteca del estado de Western Australia, bajo el título “Festival of Perth Programmes”, State Library of Western Australia, 24/11/2012.

11 El original dice: “The five play such a dazzling variety of instruments with such effortless dexterity that at the end of a concert one is left in awe of their talents” y “Their vocal harmonies -pitched somewhere between those of young choirboys and the sort of Tex-Mex soundtracks that used to figure in cowboy movies – are equally impressive”.

camino entre las de los jóvenes coristas y el tipo de bandas sonoras Tex-Mex que solían aparecer en las películas de vaqueros— son igualmente impresionantes” (Bartlett). Llama la atención de esta crítica, por una parte, que ella reafirma la importancia que tuvo para la recepción de la música chilena de exilio la ejecución en vivo de una diversidad de instrumentos y la habilidad del multi-instrumentismo (Jordán, “Les travailleurs...”). Por otra parte, las referencias musicales que Bartlett utiliza para comparar las agudas voces de Illapu dan cuenta de una escucha inspirada en múltiples músicas del mundo, anclando en referentes aparentemente más masivos algún indicio que sirva para descifrar la extrañeza de lo que se oye: el sonido de las películas de vaqueros. Esta asociación no parece del todo fortuita, pues como hemos analizado previamente (Campos et al.), la proximidad imaginaria entre los Andes y el Lejano Oeste (tal vez por sus desiertos o por su cercanía con sujetos indígenas) había sido explorada musicalmente por exiliados. En ese sentido, los tropos del exotismo no aparecen exclusivamente como reacciones de la audiencia, sino que forman parte de los dispositivos de auto-presentación de los artistas exiliados. Por último, otra sección de la reseña merece ser comentada, aquella en la que el crítico valora positivamente la escasa alusión a la adscripción política de los músicos a lo largo del concierto, lo que él interpretó como una acertada consideración hacia la audiencia: “El grupo no se refirió demasiado a su motivación política, prefiriendo actuar a un nivel para deleite del público y a otro nivel para mayor comprensión de otro sector compuesto por compañeros exiliados chilenos”¹² (Bartlett).

El delicado manejo de este perfil político en el Thebarton Theatre se puede examinar en contraste con un material que se difundió para la segunda gira por el país, más tarde en el mismo año. Como se ve (figura 1), el volante incluye una paloma pintada como bandera chilena, que menciona el contexto dictatorial que sustenta su performance internacional. A pesar de su respeto a la tradición popular, dice el panfleto, “su música es un perfecto producto contemporáneo

12 “To its credit, the band made sparing reference to its political motivation, preferring to perform at one level to the delight of the audience and at another for the greater understanding of another section comprising fellow Chilean exiles”.

INTERARTS PROMOTIONS in conjunction with CASA CHILE presents:



ILLAPU
in concert

SATURDAY, OCTOBER 4th - 8pm
SYDNEY TOWN HALL
SYDNEY

From the first moment of their life as a musical group, **ILLAPU** began defining the objectives and the characteristics which transformed this group into one of the most popular ensembles of Chile after the 1973 military coup.

Notwithstanding their attachment to and respect towards the popular tradition, their music is a perfect contemporary product in which folklore is only the starting point for the development of their own genuine language. These characteristics and the beauty of their music, have captured the audiences of the world.

The repression in Chile has extended even beyond imagination and in October 1981 the group **ILLAPU** was expelled from the country and forced to live in exile.

Since then the group has gone throughout the world, looking for friends for the cause of the Chilean People.

The songs that you will hear express the hope and determination of the people of Chile in their struggle for democracy, justice and liberty.

Entry \$20 & \$18 conc.

Also appearing **PAPALOTE**

For enquires phone: 799 9079

Figura 1. Volante de la segunda gira de Illapu en Sydney (APAV)

en el cual el folclor es solamente el punto de partida para el desarrollo de su propio lenguaje”¹³. Así, estos documentos dan cuenta de una valoración diferente de lo tradicional según el público al que se dirige, construyendo conscientemente la ilusión de autenticidad para una audiencia local, mientras que se promueve una imagen creativa y original para la comunidad de exiliados y, tal vez, otras personas entendidas. Se exhibe de este modo un manejo reflexivo de dichos discursos, donde resalta un componente artístico que

¹³ Panfleto, archivo personal de Alejandro Vargas. “Notwithstanding their attachment to and respect towards the popular tradition, their music is a perfect contemporary product in which folklore is only the starting point for the development on their own genuine language.”

promete una propuesta conocida para algunos y excepcional para otros¹⁴.

En cuanto al repertorio interpretado, Illapu sortea las expectativas de sus públicos mediante la organización de su *setlist* y la inclusión de breves discursos en inglés. En términos musicales se intercalan piezas que deslumbran por su apariencia folclórica con nuevas canciones de un estilo más fresco, donde la performance exhibe la exuberancia de lo instrumental en equilibrio con la puesta en escena de un posicionamiento político. En algunos casos, el público celebra el resultado de dicho equilibrio, como cuando Bartlett valora que se privilegie un tono neutro para el público local, reservando el mensaje político a un momento preciso para los entendidos. En otros casos, se toma como un pie forzado que no debe sobreinterpretarse, como cuando George Megalogenis invita al concierto de Illapu contextualizando su condición de exiliados, pero advirtiendo al lector: “Pero el concierto de esta noche no será un acto político: estos músicos solo desean celebrar su rico patrimonio musical”¹⁵ (Megalogenis).

Entre territorios, tránsitos sonoros

Durante los primeros años del exilio de Illapu en Francia, el grupo participó de numerosas instancias de solidaridad y denuncia de la situación política en América del Sur. Un espacio emblemático en el que se encontraron artistas exiliados fue el *Festival des politischen Liedes* (Festival de la Canción Política), desarrollado en Berlín entre 1970 y 1990, en el que “se esperaba que los artistas sudamericanos representaran a ‘su pueblo’ a través del folclore” (Rink 123), tanto porque los artistas mismos se percibían como representantes como porque los géneros musicales que tocaban se percibían, por parte de organizadores y audiencias, como representación de la esencia de

14 En ese sentido, vale la pena recalcar la participación directa de Jaime Márquez en el envío de insumos a Alejandro Vargas, así como la agencia decisiva de este último en la elaboración de un plan de medios, que incluyó la difusión en programas radiales meses antes de concretar las visitas (entrevista, 11/08/2020).

15 El original dice: “But tonight’s concert will not be a political event – these musicians wish only to celebrate their rich musical heritage”.

sus países (Rink). Fue allí, en la edición de 1982 del Festival, donde los hermanos Márquez y Maluenda se reencontraron con Carlos Elgueta, un músico a quien conocían desde inicios de los setenta, cuando Illapu se hallaba activo en Santiago. Por entonces, Elgueta formaba parte del grupo Quilmay¹⁶ junto a su hermano Luis Elgueta, quien luego sería un detenido desaparecido en Buenos Aires por el Plan Cóndor¹⁷. Antes de dicho reencuentro, Carlos se había exiliado en México junto a su familia y allí se había insertado en la escena de la nueva canción mexicana, caracterizada por una fuerte presencia uruguaya. Fue con el Grupo Sur, formado además por dos argentinos y un mexicano, que Elgueta viajó a Berlín en 1982.

A partir de su reencuentro, los hermanos Márquez y Elgueta establecieron una correspondencia que los mantuvo conectados desde ambos costados del Atlántico. En 1985, en el contexto de una de las giras de Illapu a las Américas, se planteó la idea de integrar a Carlos Elgueta a la banda, a través de una conversación fraguada entre un viaje de Jaime Márquez a México DF y un posterior encuentro en San Francisco, que incluyó también a Roberto Márquez. En ese viaje a Estados Unidos, Carlos aceptó la invitación a formar parte del grupo, lo que en primera instancia implicaba mudarse a Francia. Sin embargo, antes de que dicho desplazamiento se concretara, algunos de los hermanos Márquez, junto a sus familias, vislumbraron con ilusión la posibilidad de que sus hijos pudieran reintegrarse a una cultura latinoamericana. Tomando en cuenta la efervescencia cultural del DF, Illapu decidió entonces trasladarse a México. Fue a través de la Casa Chile, fundada por el comunista René Largo Farías en 1974 apenas comenzado el exilio, que se gestionaron las visas para que los Márquez, junto a Eric Maluenda y Raúl Acevedo, pudieran instalarse. Su traslado a América ocurrió en mayo de 1986, pero solamente llegaron Roberto, Eric y Raúl Acevedo, ya que los otros hermanos Márquez que aún pertenecían al conjunto cuando residía

16 Carlos Elgueta tenía 16 años cuando integraba en 1970 Quilmay, donde tocaba bombo y charango (“Quilmay”).

17 La desaparición forzada de este músico, incluyendo el juicio a sus perpetradores, aparece detallada en esta ficha <https://plancondor.org/victima/luis-elgueta-diaz>

en Francia decidieron no viajar. Esa fue la razón por la que se invitó al joven mexicano Miguel Ángel Aldama a sumarse a Illapu.

Apenas un mes más tarde, para junio de 1986, tenían preparada una gira por Francia, Bélgica, Holanda y Escandinavia. Según recuerda Elgueta, la preparación fue ardua, pues debían en apenas unas semanas lograr adaptar a los nuevos músicos al rigor de la banda: “cuando era el mundial de México me acuerdo que ensayábamos con el televisor bajito porque había que ensayar porque teníamos que presentarnos en París en un mes más, imagínate sacar todo un repertorio en un mes, complicado, yo dormía con la guitarra al lado, me levantaba y tocaba mis partes” (entrevista, 31/07/2020). La instalación de Illapu en México parece haber estado caracterizada por un ir y venir, pues, como se ha documentado, “la labor musical profesional del grupo siguió estando vinculada a las giras en el exterior, porque su estancia en México no fue tan prolífica internamente como hubieran deseado” (Luque 67).

Con esta nueva formación el grupo Illapu realizó su segunda visita a Australia, apenas seis meses después de la primera, y con un cambio de residencia y una gira europea a cuestas. El segundo tour australiano incluyó espectáculos en distintas ciudades, extendiéndose por seis semanas y pasando por los casinos de Tasmania y de Darwin. Por entonces se registró en distintas publicaciones de prensa un interés en su condición de exiliados, en un tono similar al presente en el volante de la paloma comentado más arriba. Así, se habló de ellos como músicos que recorren el mundo para entregar un mensaje de paz y esperanza, a la vez que se difunde su historia de censura, exilio y albergue en Francia por haber sido considerados “extremistas” (*El español en Australia*). Este énfasis es especialmente relevante, si tomamos en cuenta que, como ha mostrado Javier Rodríguez, el interés por la “causa chilena” en Europa marca sus puntos más altos cerca del golpe de Estado y luego a comienzos de los ochenta (Rodríguez, “Le Folklore...”), poco después de que Illapu se instalara en Francia. No así en 1986, época en que grupos como Quilapayún e Inti-illimani apuntaban a un desarrollo artístico propio con mayor distanciamiento de la justificación política que caracterizaría el primer exilio. En ese sentido, la apertura de nuevos públicos australianos para Illapu significó rearticular un discurso

sobre el destierro que se conectaría localmente, al menos de manera parcial, con las giras que Quilapayún, Inti-Illimani y Ángel Parra habían efectuado en Australia en los setenta, organizadas por Mavis Robertson de la mano del Sydney Committee in Solidarity with the Chilean People con sectores altamente politizados (Ross). Digo que se conectan parcialmente porque, tal como lo expresó Roberto Márquez en una de las entrevistas publicadas, aparte de su condición de exiliados, lo que llamaba la atención a la audiencia y a los periodistas con los que se entrevistaron eran “nuestros instrumentos y nuestra forma de presentar y recrear la música de nuestro continente” (Arellano). Para ese entonces, Illapu tenía plena conciencia de los procesos de transformación que sufrían las músicas de inspiración folclórica, conceptualizando su trabajo creativo como una “recreación artística” sobre el escenario y no como una presentación auténtica del campo (Henfrey). Al mismo tiempo, se aprecia una autopercepción de madurez, que en 1985 Andrés Márquez describe en términos de encontrarse en “una etapa de síntesis”, procurando enfocar bien y entregar de una manera clara al público su trabajo (ILLAPUCANADA).

Las actividades de Illapu en esta gira por Australia indican una participación en circuitos artísticos y comerciales distintos a los de las organizaciones de solidaridad con Chile, a pesar de que los contactos para conectar con productores y gestores culturales se realizaran gracias a las redes del exilio. Su presentación en el Sydney Town Hall, que ocurrió el sábado 4 de octubre de 1986, se anunció así: “Segunda gira australiana a petición popular. La mejor banda folclórica de Chile genera un calor a raudales. La brillantez técnica de Illapu, su estilo agresivo y exótico crean una actuación inolvidable y convincente”¹⁸. Este discurso promocional se imprimió en un tríptico que enlista a “artistas estelares” (*star performers*) que actuarían en la ciudad. Contando entre las estrellas a Illapu, se promocionan también las fechas del cantautor australiano Peter Allen, el comediante escocés Ronnie Corbett y el cantante maori John

18 El original dice: “Second Australiana tour by popular demand. Chile’s top folk band generates full-blooded heat. Illapu’s technical brilliance, aggressive and exotic style create and unforgettable and compelling performance”.

Rowles, el espectáculo *Russia on Stage* y la presentación de patinaje artístico de Torvill & Dean.

Otra de las actividades consistió en la producción de un disco de Illapu bajo la firma EMI Australia, para la cual Jaime Márquez firmó desde París el 30 de octubre de 1985 una autorización con el fin de que Alejandro Vargas gestionara el contrato desde su residencia en Victoria (APAV). De hecho, con la participación de la emisora de televisión SBS, se grabó el LP *Illapu*, que registra en vivo el concierto realizado el 24 de octubre de 1986 en el Melbourne Concert Hall¹⁹. La lista de canciones registradas no incluyó algunas de las piezas instrumentales “andinas” como “Sipassy” y “Carnaval de Chiapa”, que sí se tocaron en otras presentaciones, mientras que se agregó como pista separada “The Prison Song”, que no formaba parte del *setlist* oficial de la gira (“Programa Australia, octubre de 1986”, APAV). El resto de las canciones que formaban parte de los espectáculos, pero que fueron excluidas de la grabación son las venezolanas “María Paleta”, “Golpes tocuyanos” y “El cascabel”, así como su versión de “Paloma ausente” compuesta por Violeta Parra.

De vuelta en México después de esta gira, Alejandro Vargas se trasladó al DF para hacerse cargo de la promoción del grupo. Allí contactaría al productor Julio Solarzano (conocido por su trabajo con Alfredo Zitarrosa), para gestionar un gran concierto que se llevaría a cabo en abril de 1987 el Teatro de la Ciudad (entrevista 11/08/2020). Un extenso anuncio de periódico describe las voces, enumera los instrumentos y relata la situación política, como es habitual en otras notas de prensa en las distintas ciudades en que Illapu se presentó. A esto añade un reconocimiento de la impronta internacional de Illapu:

Este excelente grupo chileno ya es [sic] internacionalizado a lo largo y a lo ancho de casi 17 años de actuaciones por el mundo.

¹⁹ Este caso se enmarca en una tendencia común en la producción fonográfica del exilio chileno, según una mirada transfonográfica que considera la dispersión de ediciones, sellos, versiones y reimpressiones, entre otros fenómenos (Campos et al.). Por otra parte, la producción coordinada de los espectáculos, de apariciones televisivas y de un disco por parte de una compañía *major* (multinacional) da cuenta de una visión del negocio de las músicas del mundo que sobrepasa la pura red de exiliados y sus actividades solidarias.

Prueba de su calidad y de su aceptación universal, han sido las críticas favorables en las más prestigiadas publicaciones de América y Europa; sus actuaciones en vivo por Australia, México, Gran Bretaña, Francia (lugar en donde residen) [sic] además de México), Estados Unidos, Alemania, Suecia, Finlandia, Italia, Túnez y resto de América Latina. (Espinoza)

Llama la atención que aluda a una “aceptación universal” fundada en la experiencia internacional, obviando su parcial imbricación con las redes de solidaridad y sugiriendo un éxito de audiencias basado en la calidad artística. En cuanto a su residencia, resulta notable la doble mención de Francia y México, que invita a pensar la identidad de Illapu como un grupo en tránsito.

Mientras se organizaba el concierto en el Teatro de la Ciudad, Illapu volvió a Europa en una nueva e intensa gira (ver tabla 2). Según relata Carlos Elgueta, al pasar por Berlín adquirieron el bajo Fender Precision con el que grabarían en Bélgica, ese mismo año, el disco *Para seguir viviendo*. Antes de incorporar el bajo eléctrico, llevaban un par de años utilizando un bajo acústico Guild al que en México le habían añadido ellos mismos las cápsulas de un bajo Gibson ya que, a juicio de Elgueta, “el acústico siempre tenía un problema en cuanto a la emisión del sonido hacia el público, no era tan claro el sonido, era difuso, hacia el escenario” (entrevista, 31/07/21). La introducción del bajo en los arreglos de Illapu se había dado de manera paulatina, pero se potenció con la entrada de Elgueta, quien apenas había empezado a explorar con el Grupo Sur el sonido del bajo, ya que sus instrumentos principales eran la guitarra, el charango y la quena. Fue dentro de Illapu que el bajo se volvería poco a poco su instrumento principal.

País	Fechas	Ciudad
Alemania Oriental	15/02/1987 22/02/1987	Berlín Oriental Berlín Oriental
Alemania Occidental	27/02/1987 28/02/1987	Berlín Occidental Berlín Occidental
Francia	02/03/1987 03/03/1987 04/03/1987 05/03/1987	Mont Doré Mont Doré Bourg en Bresse París
Alemania Occidental	06/03/1987 07/03/1987 13/03/1987	Frankfurt Colonia Ulm
Países Bajos	15/03/1987 15/03/1987	Eindhoven Amsterdam
Francia	18/03/1987	Markstein
Suiza	19/03/1987 20/03/1987	Ginebra Bassel
Luxemburgo	21/03/1987	Luxemburgo
Bélgica	22/03/1987	Bruselas
Noruega	25/03/1987 26/03/1987 28/03/1987 29/03/1987	Bergen Trondheim Haugesund Bergen

Tabla 2. Fechas de Gira Europa febrero-marzo 1987.

Fuente: Documento de producción 29/01/1987 (APAV)

Como he argumentado más arriba, el álbum *Para seguir viviendo* evidencia un importante cambio de estilo. Sin embargo, muchos meses antes de su lanzamiento, varias de las canciones con sus particulares arreglos fueron presentadas en vivo ante distintos públicos. Fue el caso de “Paloma vuela de nuevo” y “Qué va ser de ti”. Incluso, canciones como “Arrurrú la faena”, “Cuarto reino, cuarto reich” y “Se están quedando solos”, fueron primero registradas en su disco en vivo en Melbourne en octubre de 1986. Eso sí, las condiciones técnicas y artísticas de ambas instancias son nítidamente diferentes, puesto que, como explicaba anteriormente, la producción creativa del espacio acústico (*soundbox*) y el uso de refinados recursos

de estudio hacen de *Para seguir viviendo* una obra fonográfica que merece analizarse en sus propios términos.

Luego de su presentación el 26 de febrero de 1988 en el Melbourne Concert Hall (en su tercera gira australiana), el crítico Marcus Breen aplaudió, como ya era habitual, la variedad de instrumentos tocados y la precisión de ejecución de Illapu. Una lista de los instrumentos identificados se incluye en la reseña: “Entre las zampoñas más tradicionales, las flautas dulces, el tambor cuadrado, el chirango [sic] (parecido a un ukelele) y las palmas, se colaron tambores laterales, congas, guitarras, trompes e incluso un didgeridoo, que gustó especialmente al público”²⁰ (Breen). El mismo crítico apuntó que, además de las canciones chilenas, Illapu tocó una pieza venezolana y una mexicana, así como notó que entre el repertorio ejecutado se incluyó una canción para Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana, dos jóvenes quemados vivos por agentes del Estado chileno en una protesta apenas unos meses antes. Se trataba de la canción “Para seguir viviendo”. Más allá de la promoción de las nuevas canciones, llama la atención la presencia del didgeridoo como una extensión casi natural del multi-instrumentismo característico de la banda y de la Nueva Canción en general.

Entre la segunda y la tercera visita, se transmitió por el canal SBS de Sydney un documental con Illapu. Promocionando esta emisión, Roberto Márquez fue entrevistado para un periódico en español publicado en la ciudad, donde contó parte de la historia del grupo en el exilio, comentó acerca de producción contemporánea de rock bajo la dictadura, reconoció los vínculos entre los exiliados y los residentes en Chile, y reflexionó acerca de las transformaciones de la escena de la nueva canción. Acerca de su posicionamiento artístico, Márquez señaló:

El haber vivido en Francia nos abrió nuestro horizonte musical, nos volvimos, por decirlo así, menos provincianos. El nuevo canto se ha convertido en un movimiento musical bastante cosmopolita; su universalidad ha ganado un espacio en todo el

20 “Among the more traditional pan pipes, recorders, square drum, chirango [sic] (similar to a ukulele) and hand claps, came side drums, congas, guitars, Jews harps and even a didgeridoo, which the audience especially loved”

mundo; porque, sobre todo, la nueva canción es social, donde siempre está presente el hombre y su realidad. (“Programa de televisión”)

De este modo, el tópico de la universalidad se va anclando a través de dos dimensiones: por un lado, la diversificación de ritmos y sonidos instrumentales (sin abandonar por completo lo andino y sus imaginarios exóticos) y, por otro lado, la configuración de una agenda progresista a través de la canción social, que no se acotaba a la “causa chilena” sino que intentaba interpelar a la humanidad entera. Este proyecto de Illapu, como se nota en varias de las notas de prensa analizadas, llegaba a algunos de los oídos de los críticos, a pesar de que no dejaran de escuchar en este grupo folclórico la energía de unas tradiciones andinas lejanas, actualizadas para las audiencias modernas.

En los distintos eventos documentados que formaron parte de los trayectos de Illapu a través de tres continentes, se puede notar la adaptación que la performance sufre en consideración de las diversas audiencias a las que se dirige. No solamente esto se nota en elementos performáticos, como la inclusión de ciertos instrumentos o repertorios, sino que también en una dimensión performativa que atañe a la configuración general de los viajes y los discursos que conllevan. Lo que estos ejemplos de prensa ponen sobre la mesa son algunos de los modos en que se gestionó el perfil político del grupo enfatizando o relativizando su activismo de manera flexible, como se ha caracterizado el caso de otros músicos exiliados (Rodríguez, “Le Folklore...”), al mismo tiempo que las maneras en que las transformaciones estilísticas que se ven plasmadas en las grabaciones se van articulando en el espacio en vivo. Desde una perspectiva diacrónica, lo expuesto también permite observar cómo las relaciones transnacionales constituyen un rasgo central de la historia de Illapu, y más particularmente cómo las giras internacionales son mucho más que una vitrina para mostrar una creación previamente concretada.

Consideraciones finales

Además del discurso que Illapu construyó sobre la transformación de su estilo durante su exilio, cuando la banda finalmente tuvo la oportunidad de volver a Chile, el público nacional prestó atención y juzgó el valor de este nuevo sonido. Los músicos que formaban parte de Illapu en 1988 --Roberto Márquez, José Miguel Márquez, Andrés Márquez, Eric Maluenda, Carlos Elgueta y Raúl Acevedo²¹ -- estuvieron entre los primeros de un grupo de artistas que regresaron a Chile para participar en la campaña previa al plebiscito. Pensado como un primer encuentro con su país, la idea desde el principio era pasar menos de dos semanas en Chile. Tenían previsto actuar en Buenos Aires en el concierto de Amnistía Internacional (Díaz 46) y después volver a México con la intención de desarrollar un plan factible para regresar definitivamente a Chile a corto plazo (Foxley, “Artistas exiliados”).

Como ha argumentado Javier Rodríguez (2019) durante el retorno, y en el contexto de la campaña por el plebiscito, se hizo evidente para el público chileno que la música en exilio y en particular varios artistas emblemáticos de la Nueva Canción Chilena habían modificado sus propuestas creativas. Siguiendo al mismo autor, esto se explica en los casos de artistas comunistas por su alejamiento de los lineamientos del partido, que concebían a la producción cultural como un “elemento residual de las relaciones económicas que dominaban la sociedad” (177), lo que implicó un distanciamiento de un sonido folclórico convencional y un acercamiento a un sonido más experimental. Así, “hacia fines de los ochenta la antigua función política de la NCCh [Nueva Canción Chilena] se desdibuja, en beneficio de una mayor preocupación por las formas musicales y poéticas, desplazando así el discurso ideológico: el arte primero, después la política” (180).

La gira “Illapu en Chile”, organizada por la revista política *Andlisis*, el centro cultural Café del Cerro y la organización de izquierdas Centro Latinoamericano Simón Bolívar (“Illapu en Chile”),

21 Miguel Aldama, miembro mexicano del conjunto, se quedó en su país (Miranda).

comprendía una serie de conciertos en distintos locales de la capital, Santiago, así como actuaciones en tres de las ciudades más grandes del país (Concepción, Temuco y Valparaíso) Se plantearon actuar en el gran estadio Santa Laura, pero Jaime Márquez, que por entonces actuaba como productor del evento, no obtuvo los permisos necesarios (Díaz 48).

A su llegada el 17 de septiembre, ataviados con su “típico” traje andino (Foxley, “Quilapayún, Inti Illimani, Illapu” 505), fueron recibidos por cientos de fans en el aeropuerto. Además de los conciertos programados, su agenda incluía una visita a la Población La Victoria y a la Vicaría de la Solidaridad. En cuanto al público, esta gira tenía un doble objetivo. Por un lado, Illapu esperaba reencontrarse con su público de los años setenta. Por otro, la banda deseaba encontrarse con un público más joven (Díaz 46), ya que, como señaló entonces la periodista Alejandra Mirada, “para demasiados de los jóvenes fans que los esperaban [estos músicos] no tenían rostros sino solo voces” (Miranda 44).

A pesar de la corta duración del primer viaje de Illapu a Chile, la banda editó en formato casete su álbum *Para seguir viviendo* (“Illapu. Para seguir viviendo”) con la filial local de EMI (“Illapu: reencuentro con el sonido andino”), y el mismo disco también fue distribuido en Chile por Alerce. Esta cinta cristaliza, como he argumentado, algunas de las influencias que Illapu recibió durante su exilio, las que aparecen patentes en las entrevistas de aquellos días del retorno. Dichas influencias provenían especialmente, según declaró entonces Andrés Márquez, de “música afroperuana, venezolana y algunas reminiscencias del pop inglés” (“Ya no somos el grupo andino que se conoció”). Ambas innovaciones, analizadas detenidamente más arriba, fueron bien distinguidas por el público y la prensa durante la gira de regreso de Illapu, como queda claro en el siguiente extracto de una reseña escrita en Valparaíso tras su concierto en Fortín Prat:

La música que crean estos seis músicos del norte de Chile rocoge [sic] elementos del folclor andino e integra ritmos del ámbito musical caribeño. Aparte de un bajo, Illapu no toca sino instrumentos andinos, como las quenenas, zampoñas, charangos, cuatro, guitarra e instrumentos de percusión y ritmo. La música

que nace de estos elementos es de un ritmo fuerte, vigoroso.
("Jóvenes porteños vibraron...")

En esta lista podemos comprobar dos ideas: por una parte, la notoriedad de la incorporación de los ritmos caribeños y del bajo eléctrico (que parece no pertenecer a primera vista al grupo de instrumentos andinos), así como la insistencia de las cualidades fuerte y vigorosa, que se encuentran también en recepciones de públicos extranjeros, atraídos por la energía del grupo.

A lo largo de los cinco años que Illapu residió en Francia, el grupo trató de cultivar un sonido más "neutro" para escapar de la imagen tradicional asociada a la música andina. Según Jaime Márquez, viviendo en Europa "descubrieron" que además de chilenos eran latinoamericanos. Así, Illapu transitó "de los aires andinos a un mundo más amplio" (Díaz 46). Luego, al trasladarse a México en 1986, el grupo "amplió su abanico musical incluyendo músicas de todo el continente, y [desarrolló] un sonido más universal" (Foxley, "Quilapayún, Inti Illimani, Illapu" 506).

Cuando Illapu regresó finalmente a Chile a finales de 1988, se encontró con el reto de desarrollar un lenguaje que pudiera encajar en el nuevo contexto democrático y, al mismo tiempo, comprometerse con los problemas sociales. Este gesto requeriría encontrar un nicho dentro del recién abierto mercado discográfico de principios de los noventa. Cuando Illapu publicó el álbum *Vuelvo amor, vuelvo vida* en 1991, el protagonismo adquirido por el bajo eléctrico se hizo innegable. Dicho papel puede observarse claramente en canciones como "Se alumbra la vida", que desde su comienzo presenta un llamativo solo de bajo sobre un patrón de son, y al mismo tiempo incluye un solo de quena en lenguaje flautístico caribeño, así como una parte vocal de llamada y respuesta imitando el montuno. Todos estos elementos musicales están muy lejos del estilo andino clásico de Illapu de los setenta, pero se entienden muy bien como parte de su trayectoria transnacional.

Examinar la cobertura periodística de la primera gira de Illapu en Chile después de años de exilio, permite cotejar la notoriedad de las transformaciones que habían tomado forma en los ochenta. La transformación de su estilo musical, esa "colección de hábitos" que

cambia gradualmente con el tiempo (Leech-Wilkinson), se debió primeramente a una autocrítica sobre la proyección de la andinidad de Illapu en el contexto del exotismo musical europeo y una toma de posición respecto de la identidad que se quería proyectar en el nuevo contexto. En cierta medida, la decisión de ampliar las referencias sonoras sobre las que la banda desarrolló su propio estilo coincide con el ethos latinoamericanista que informa los principales proyectos del movimiento de la Nueva Canción Chilena (Gavagnin et al., “Fronteras”). Sin embargo, sería posible argumentar que Illapu fue capaz de superar el prejuicio contra los sonidos eléctricos combinando el bajo eléctrico con ritmos afrolatinoamericanos bajo una sonoridad pop.

A lo largo de este artículo, que documenta extensivamente algunos de los viajes internacionales de Illapu durante la década de 1980, he mostrado la transformación estilística del grupo como parte de la experiencia del exilio: caracterizada por el contacto con múltiples territorios y audiencias. En parte, la constatación de la circulación de diversos discursos sobre su politización y sobre su sonido asociado a una localidad apunta a complejizar la supuesta correspondencia entre la identidad de un grupo de músicos y los repertorios que desarrollan. En ese sentido, si por un lado se observa una búsqueda creativa que amplía y actualiza el contacto con sus audiencias, por otro la conciencia sobre la necesidad de configurar un discurso coherente con la experiencia vivida da cuenta de un problema mayor en cuanto a la asociación entre música e identidades. Dicho de otro modo, la preocupación por posicionarse como artistas universales, de alcance global y “modernos”, pone en crisis su frecuente relegación como representantes de su lugar de origen, ya sea como hombres andinos, ya sea como chilenos expulsados por la dictadura, ya sea, incluso, como latinoamericanos. Este caso, en suma, permite plantear preguntas para continuar estudiando los estilos musicales y sus discursos circundantes no como objetos clausurados que transparentan ideas, sino más bien como sitios de disputa.

Referencias bibliográficas

- Bendrup, Dan. "Latin Down Under: Latin American migrant musicians in Australia and New Zealand". *Popular Music*, vol. 30, no. 2, 2011, pp. 191-207. <https://doi.org/10.1017/S026114301100002X>
- Bowen, Martín. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política," *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2008, (online). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732>
- Campos, Marcy, Laura Jordán y Javier Rodríguez. "Transfonografías del exilio chileno", *Revista Musical Chilena*, vol. 76, no. 237, 2022, pp. 9-43. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902022000100009>
- Donoso, Karen. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Ediciones UAH, 2019.
- Farías, Martín. "Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena". *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editores Eileen Karmy y Martín Farías, Ceibo Ediciones, 2014, pp. 139-161.
- Gavagnin, Stefano, Laura Jordán y Javier Rodríguez. "Territorios y trayectorias de la Nueva Canción Latinoamericana. Introducción". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 35, enero-diciembre 2022, pp. 11-15. <https://doi.org/10.5209/cmib.83710>
- Gavagnin, Stefano, Laura Jordán y Javier Rodríguez. "Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 35, enero-diciembre 2022, pp. 39-71. <https://doi.org/10.5209/cmib.80040>
- Gavagnin, Stefano, Laura Jordán y Javier Rodríguez. "Reporteros, pasadores y padrinos: (las otras) redes musicales del exilio chileno". En *Redes transatlánticas: intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría*, editores Verónica Abrego y Thomas Bremer, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 237-265. https://doi.org/10.31819/9783968694665_010

- González, Juan Pablo. “Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, no. 6, 2015, (online). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67810>
- Jordán, Laura. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, vol. 63, no. 212, 2009, pp. 77-102. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200006>
- Jordán, Laura. “Les travailleurs au sein de la Nouvelle Chanson Chilienne : la représentation du mineur et l’incarnation du travail musical”, *MUSICultures*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 132-150. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/22360/26483>
- Jordán, Laura. “The Chilean New Song’s cueca larga”. En *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, editado por Pablo Vila, Lexington Books, 2014, pp.71-96.
- Jordán, Laura. “Truenan y brillan: el ‘sonido propio’ de Illapu”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editores Simón Palominos e Ignacio Ramos, LOM Ediciones, 2018, pp. 191-222.
- Jordán, Laura. “Listening to mapuche sound in Illapu”. *Popular Music*, vol. 43, no. 1, 2024, pp. 1-25. <https://doi.org/10.1017/S0261143024000205>
- Karmy, Eileen y Natália Ayo Schmiedecke. “Como se le habla a un hermano’: la solidaridad hacia Cuba y Vietnam en la Nueva Canción Chilena (1967-1973)”. *Secuencia*, no. 108, 2020, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i108.1834>
- Lacasse, Serge. ‘Listen to My Voice’: The Evocative Power of Voice in Recorded Rock Music and other Forms of Vocal Expression. PhD Thesis in Musicology, University of Liverpool, 2000.
- Leech-Wilkinson, Daniel. “Recordings and histories of performance style”. En *The Cambridge Companion to Recorded Music*, editores E. Clarke, N. Cook, D. Leech-Wilkinson y J. Rink, Cambridge University Press, 2009, p. 246-262.

- León, Javier. “El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte”. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, editor Raúl Romero, Ediciones PUCP, 2012, pp. 220-256.
- Luque, María Candelaria. “Porque mañana se abrirán las alamedas”. La experiencia exiliar de los músicos chilenos en México: un espacio de resistencia político-musical de la Nueva Canción Chilena”, *Contrapulso* vol. 6, no. 1, 2024, pp. 56-72. <https://doi.org/10.53689/cp.v6i1.241>
- McSherry, Patrice. *La nueva canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. LOM Ediciones, 2017.
- Mendívil, Julio. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música como objeto de estudio etnomusicológico*. Ediciones PUCP, 2018.
- Moore, Allan. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Niño, Nelson. *¿Qué hacen aquí? La música de los hermanos Márquez-Buqueño (1971-2021)*. Santiago: RIL Editores, 2020.
- Ríos, Fernando. “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción”. *Latin American Music Review*, vol. 29, no. 2, 2008, pp. 145-181. <https://doi.org/10.1353/lat.0.0022>
- Rink, Annika. “Auténticos antimperialismos: la Nueva Canción Latinoamericana y su recepción en la República Democrática Alemana”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 35, enero-diciembre 2022, pp. 105-136. <https://doi.org/10.5209/cmib.78847>
- Rodríguez, Javier. “La canción no llega a las masas. Lenguaje(s) de la canción popular en el marco de la vía chilena al socialismo (1970-1973)”. En *I Encontro Iberoamericano de Jovens*, editado por Marco Brescia, Lisboa, Associação Cultural Tagus Atlanticus, 2012, pp. 512-534.

- Rodríguez, Javier. “Exil, dénonciation et exotisme : la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)”. *Monde(s)*, vol. 2, no. 8, 2015, pp. 141-160. <https://doi.org/10.3917/mond1.152.0141>
- Rodríguez, Javier. “No venimos a hacer canción política”: el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988”. *Resonancias*, vol. 23, no. 45, 2019, pp. 171-196. <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.7>
- Rodríguez, Javier. “Le folklore chilien en Europe: un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)”, Tesis doctoral en musicología, Sorbonne Université, 2020.
- Rodríguez, Javier. “Resistencia, política y exotismo : apuntes para situar la canción política chilena en exilio”. *Universum*, vol. 37, no. 2, 2022, pp. 599-618. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762022000200599>
- Ross, Peter. “Mavis Robertson, the Chilean New Song Tours, and the Latin American Cultural Explosion in Sydney After 1977”. En *Mapping South-South Connections. Australia and Latin America*, editoras Fernanda Peñaloza y Sarah Walsh, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 145-171.
- Schmiedecke, Natália Ayo. *Chilean new song and the question of culture in the Allende government. Voices for a revolution*. Lexington Books, 2022.

Fuentes

- Anónimo “The Great American Music Hall”, *San Francisco Examiner*, 2 de Junio 1985, p. 400.
- Anónimo. “Best Tonight”, *San Francisco Examiner*, 22 de Junio 1985, p. 1.
- Anónimo. “Bienvenidos”, *Apsi* 270, 19-25 de Septiembre 1988, p. 48.
- Anónimo. “Declaración de “Illapu”. Seguir por el hombre”, *Solidaridad* 123, 01-15/11/1981, p. 17.



- Anónimo. “El fenómeno Illapu”, *El Musiquero* 254, Octubre 1975, pp. 56-57.
- Anónimo. “Esa gente está detrás de tus oídos”, *Rock & Pop* 20, Enero 1996, p. 18.
- Anónimo. “Esa gente está detrás de tus oídos”, *Rock & Pop* 21, Febrero 1996, p. 18.
- Anónimo. “Esa gente está detrás de tus oídos”, *Rock & Pop* 22, Marzo 1996, p. 18.
- Anónimo. “Exotic News”, *Australian Jewish News*, 3 de Marzo 1986, p. s/n.
- Anónimo. “Illapu en Chile”, *Andlisis*, 12-18 de Septiembre 1988, p. 52
- Anónimo. “Illapu: el grito de una raza”, *La Bicicleta*, Edición especial, Abril-Marzo 1981, p. 30.
- Anónimo. “Illapu: reencuentro con el sonido andino”, *La Tercera* 23 de Septiembre 1988, p. [s/n]
- Anónimo. “Illapu: reencuentro con el sonido andino”, *La Tercera* 23 de Septiembre 1988, p. s/n.
- Anónimo. “Illapu: voces jóvenes para la canción chilena”, *El Musiquero* 187, Marzo 1973, pp. 14-15.
- Anónimo. “Illapu. Para seguir viviendo”, *Apsi* 270, 19-25 de Septiembre 1988, p. 12.
- Anónimo. “Jóvenes porteños vibraron anoche en reencuentro con grupo Illapu”, *La Estrella de Valparaíso*, 28 de Septiembre 1988, p. 12.
- Anónimo. “No al “Illapu””, *Solidaridad* 121, 01-15 de Octubre 1981, p. 2
- Anónimo. “Programa de televisión”, *Extra Informativo*, 13-19 de Mayo de 1987, p. s/n.
- Anónimo. “Quilmay: no estamos en contra de la tradición”, *El Musiquero* 144, Julio 1971, pp. 58-59.
- Anónimo. “Ya no somos el grupo andino que se conoció”, *El Diario Austral* 23 de Septiembre 1988, p. 23
- Anónimo. *El español en Australia* 44, 1986, p. 5.

- Arellano, A. “El gran triunfo de Illapu en Melbourne”, *The Spanish Herald* 88, 4 de noviembre 1986, p. 2.
- Bartlett, Rob. “Music in exile”, *Advertiser*, 12 de Marzo 1986, p. 30.
- Breen, Marcus. “Chilean folk group a joy to behold”, *The Herald Monday Magazine*, 29 de Febrero de 1988, p. s/n.
- Díaz, Carolina. “Illapu, después de ocho años. El comienzo del regreso”, *Análisis*, 05-11 de Septiembre 1988, p. 46.
- Espinoza Ruiz, Alberto. “Illapu: un rayo que sacude el alma”, *Ovaciones* 2º edición, 19 de Marzo 1987, p.11.
- Foxley, Ana María. “Artistas exiliados: la melodía del retorno”, *Hoy* 582, 12-18 de septiembre 1988, p. 37.
- Foxley, Ana María. “Quilapayún, Inti Illimani, Illapu”, *Mensaje* 374, Noviembre 1988, pp. 505-506.
- González, Fernando. “Concerts: Lightning from Chile”, *The Boston Globe*, 3 de Octubre 1985, p. A25.
- Henfrey, Colin. Entrevista a Illapu, 1980, Fondo Jan Fairley, Archivo Artes UC.
- ILLAPUCANADA. “Entrevista Illapu 1985”, *YouTube*, 29 de Diciembre 2008, <https://youtu.be/imQIbc9wqSg>.
- Leiva, Jorge. “Dime Lo Que Escuchas. Roberto Márquez Vocalista de Illapu No Cuelga El Charango.” *Rock & Pop*, 28, Septiembre 1996, p. 23.
- Megalogenis, George. “Chile comes to town”, *Report*, 24 de Octubre 1986, p. 3.
- Miranda, Alejandra. “Illapu e Inti Illimani: la larga gira terminó”, *Análisis*, 26 de Septiembre – 2 de Octubre 1988, pp. 44-45.

Entrevistas

- Entrevista con Carlos Elgueta, videoconferencia vía Zoom, 31 de julio de 2020.
- Entrevista con Roberto Márquez, videoconferencia vía Zoom, 8 de julio de 2020.



Entrevista con Osvaldo Torres, videoconferencia vía Skype, 23 de mayo de 2017.

Entrevista a Alejandro Vargas, videoconferencia vía Zoom, 11 de agosto de 2020.

Entrevista con Marcelo Valsecchi, videoconferencia vía Zoom, 6 de enero de 2021.