

# Volver sin volver. Entre dictadura y transición: circulación cultural y reconfiguración política en la gira por Argentina de Quilapayún (1983)

Ariel Mamani (\*)

---

**Resumen:** Este trabajo pretende examinar la gira de conciertos realizada por el conjunto musical chileno Quilapayún en territorio argentino a fines de 1983. Esta gira se caracterizó por desarrollarse en un contexto signado por la transición política al finalizar la dictadura militar argentina y marcada por el exilio europeo del conjunto durante más de una década. Los conciertos realizados en diferentes ciudades no solo facilitaron el reencuentro de la agrupación con el público argentino, sino que también se convirtieron en eventos simbólicos para la ciudadanía chilena, que en gran número cruzó la frontera para asistir a estas presentaciones. Asimismo, además del específico contexto argentino, la serie de presentaciones se situó en una particular coyuntura de crisis económica y de creciente descontento social en Chile, donde las protestas contra la dictadura de Pinochet estaban cobrando fuerza. Es por ello que este trabajo analiza el impacto de la visita del Quilapayún para abordar ambas coyunturas, tanto de Chile como Argentina, y los cruces entre prácticas musicales, redes políticas y ámbito cultural. Asimismo, el escrito analiza los cambios internos en la agrupación musical, que incluían la ruptura con el Partido Comunista y una revisión de sus postulados estéticos y políticos, elementos que contribuyeron a la relevancia de estos conciertos en un momento de profunda transformación en Latinoamérica. La investigación también destaca el rol de la música como agente de resistencia y de reconfiguración de identidades en un contexto tanto de opresión como de cambio.

**Palabras clave:** dictadura – transición – nueva canción – transnacional – música

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 317 y 318]

---

(\*) ISHIR/UNR (Investigaciones Socio-Históricas Regionales – Universidad Nacional de Rosario) – UADER (Universidad Autónoma de Entre Ríos)

Historiador egresado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde se desempeña actualmente como docente e investigador (ISHIR). También cumple funciones como docente en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Como investigador ha concentrado su trabajo en el estudio de los vínculos entre ámbito cultural y militancia política en la segunda mitad del siglo XX. Mucho de este trabajo puede verse reflejado en artículos divulgados en diversas publicaciones de carácter científico, tanto de Argentina como del extranjero. <https://orcid.org/0000-0002-3916-9968> [mamaniariel@yahoo.com.ar](mailto:mamaniariel@yahoo.com.ar)

## Introducción

A fines de 1983, el conjunto chileno Quilapayún realizó una gira de conciertos por Argentina, presentándose en las ciudades de Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza y Neuquén. No era la primera vez que esta emblemática agrupación, vinculada al espectro de la izquierda y representante de la Nueva Canción Latinoamericana se presentaba en el país. Sin embargo, una serie de elementos tornaron muy significativa la visita del conjunto toda vez que la agrupación llevaba más de 10 años de exilio europeo y prohibición en Chile.

La gira resulta interesante ya que Argentina aún estaba gobernada por una durísima dictadura militar que había prohibido y perseguido a todas las manifestaciones culturales de la izquierda. No obstante, ya para ese entonces, la dictadura argentina estaba en franca retirada, lo que tornaba a aquella coyuntura política y social en un escenario muy rico y complejo. La profunda crisis económica, el hartazgo de las medidas represivas y, por último, la dura derrota en la Guerra de Malvinas, había provocado un descalabro que obligó a la Junta Militar a ceder ante las presiones internas y externas. Finalmente, la Junta Militar había convocado a elecciones libres para octubre de 1983, con el objetivo de entregar el poder a un gobierno civil elegido democráticamente.

Es por ello que aquél 1983 fue un año especialmente complejo en la historia argentina. Pleno de vaivenes en lo social y económico, significó un vuelco esencial en lo político y dio comienzo a la transición democrática. Como bien señala Marina Franco:

Tal vez la imagen de una montaña rusa ayude a imaginar mejor la mezcla de sensaciones de aquel año. Esos largos meses tuvieron tanto de expectativas y efervescencia como de temores, asperezas y dificultades. La vida cotidiana de millones de personas estuvo atravesada por la inflación, la falta de trabajo y el hambre. Las movilizaciones sociales, las ollas populares y las penurias marcaron aquel 1983, pero también lo marcaron las expectativas de recuperar las libertades, de sentir que el autoritarismo se iba terminando, de asistir a actos políticos y recitales, de leer y escuchar periodistas antes prohibidos, imaginar un nuevo comienzo (2023, p. 13).

Estos elementos contextuales son de capital importancia para abordar la visita de Quilapayún, toda vez que no sólo brindan la condición de posibilidad para la gira, ya que el conjunto se encontraba prohibido por su identificación con las ideas de izquierda, sino por lo complejo de la situación, *ad portas* de un nuevo gobierno que iba a poner fin a la dictadura más sangrienta que había azotado a Argentina.

La serie de conciertos pautados, que abrieron una gran expectativa en el público, nos permite a su vez, poner a dialogar los procesos dictatoriales tanto de Argentina como de Chile. La visita de Quilapayún no sólo resultaba importante en Argentina, sino que despertó enorme interés en Chile, a pesar de que la dictadura chilena se encontraba mucho más firme y segura que su par trasandina. No obstante, la crisis económica que se ceñía sobre Chile desde 1981 y la importante ola de protestas que se venía desarrollando desde

inicios de ese mismo año 1983, tornaban significativa, al menos desde lo simbólico, la presencia del emblemático conjunto, aunque más no fuera en Argentina. Asimismo, el ejemplo argentino, si bien cargado de las propias particularidades, había generado cierta expectativa en la región, golpeada por diferentes dictaduras militares (Ansaldi, 2008).

De esta manera, los conciertos de Quilapayún en Argentina fueron importantes en el ámbito social y cultural, tanto en uno como en otro país, ya que posibilitaron el reencuentro de la agrupación musical con el público, incluso de Chile. De hecho, la gira incluyó un importante concierto en Mendoza, ciudad fronteriza con profundos e históricos vínculos con Chile. En esa particular (y accidentada) presentación en Mendoza, asistieron gran cantidad de ciudadanos chilenos que cruzaron especialmente la frontera para tener contacto con la emblemática agrupación luego de diez años de destierro. Como se verá más adelante, se trató de una ocasión especial ya que fue el momento donde los Quilapayún lograron estar más cerca de su país después de muchos años.

Por último, parece pertinente destacar un aspecto no tan visible, aunque de gran significación. La gira de presentaciones se llevó a cabo en un momento muy particular del Quilapayún. La agrupación musical estaba transitando un fuerte proceso interno de cambio, no sólo estético sino también político, que incluía la ruptura con la militancia en el Partido Comunista y una profunda revisión de los preceptos ideológicos que habían guiado hasta allí su trayectoria. No obstante, la visibilización de estos cambios parece haberse manejado con cierta cautela durante la gira. Es que luego de 10 años de ausencia, y en un clima bastante particular en cada uno de los países, tanto la prensa como público y militancia parecían esperar a un conjunto que hubiese estado congelado en el tiempo, es decir, inalterable a pesar del paso de los años y los fuertes cambios producidos en el exilio.

## Quilapayún y la diáspora musical chilena

El exilio chileno durante la dictadura militar de Augusto Pinochet ha sido objeto de cuidadosos abordajes por parte de investigadores (Cancino, 2003; Del Pozo, 2006; Bolzman, 2012; Peris Blanes, 2009; Jammot-Arias, 2020). No obstante, la diáspora de la Nueva Canción Chilena (NCCh) todavía es un terreno fértil para la investigación. Al pionero abordaje sobre el tema realizado por Jan Fairley (1987) se sumaron trabajos de Juan Pablo González (2022), Javier Rodríguez Aedo (2014; 2023), Laura Jordán (2014; 2023), Stefano Gavagnin (2021; 2023) y Jesse Freedman (2022) quienes han aportado valiosos datos y reflexiones que permiten ir configurando un mapa más certero de los múltiples problemas que encerró la diáspora en el ámbito musical.

La asociación de la NCCh con el gobierno allendista llevó a las nuevas autoridades surgidas del golpe militar del 11 de septiembre 1973 a perseguir con especial celo a los solistas y conjuntos del movimiento. El asesinato de Víctor Jara y el encarcelamiento de Ángel Parra, dos de los exponentes principales del movimiento, motivó el exilio de la mayoría de los integrantes de la NCCh (Mamani, 2013). Más allá de la persecución a los artistas, la tarea represiva de la dictadura chilena se extendió a toda la sociedad, constituyendo “[...]”

un dispositivo represivo, de control e inteligencia al servicio de la consolidación del poder personal del General Augusto Pinochet Ugarte” (Seguel, 2020, p. 772). Para ello se organizó una estructura jerarquizada y compartimentada orientada a la represión política, en coordinación de las políticas de Estado impulsados por la dictadura (Seguel, 2020).

No obstante, el conjunto Quilapayún había salido de Chile meses antes del Golpe de Estado de 1973 los sorprendieron en París. Los integrantes del conjunto musical permanecieron en Francia, en principio en forma provisoria, pero sin sospechar que sería el comienzo de una larga estadía de 17 años. “[...] comenzamos el exilio sin saberlo –recordaba Eduardo Carrasco–. Partimos de Chile, a mediados de agosto de 1973, convencidos de que la gira que iniciábamos duraría algunas semanas” (Carrasco, 2003, p. 237).

El conjunto Quilapayún había surgido en 1965 dentro del ámbito de las peñas universitarias de Santiago y Valparaíso (Carrasco, 2003; Jordán González y González Farfán, 2025). Desde sus inicios desplegaron un compromiso político manifiesto, ligado a las Juventudes Comunistas de Chile (JJCC) y a todo el espectro de izquierda. Trabajaron bajo la dirección musical de Víctor Jara y para 1973 eran uno de los representantes más importantes de la NCCh, gozando de prestigio y repercusión, especialmente en el terreno de la canción política, con mucho arraigo en la izquierda chilena y latinoamericana. Durante el período dictatorial en Chile, tanto Quilapayún como los demás grupos y solistas de la NCCh en el exilio, colaboraron con las actividades de resistencia, a la vez que debieron adaptarse a la vida del destierro y profesionalizarse para insertarse en un medio artístico muy exigente (Mamani, 2024).

## La relación de Quilapayún con Argentina

La recepción que tuvo la NCCh en Argentina había sido bastante buena hacia fines de la década de 1960. Si bien no existía un amplio conocimiento de la música chilena, previamente alguna que otra figura se había destacado en el panorama musical argentino, como por ejemplo Antonio Prieto (Mamani, 2018). No obstante, los vínculos entre artistas con orientaciones estéticas similares y militancias políticas compartidas permitieron una cierta circulación transnacional. Al respecto, Eduardo Carrasco señala: “Cuando nosotros llegamos por primera vez a la Argentina, la música chilena era prácticamente desconocida. Gracias a Mercedes (Sosa), a Isella, y a muchos otros, que comenzaron a difundirla en excelentes interpretaciones [...]” (Carrasco, 2003, p. 184).

Por su fuerte impronta militante, su repertorio comprometido, y lo estudiada de su performance, Quilapayún fue uno de los representantes chilenos de la Nueva Canción que mejor recepción lograron al otro lado de la cordillera.

En Argentina –señala Carrasco– también hicimos una rápida carrera: comenzamos actuando en un pequeño teatrillo de Buenos Aires, donde no cabían más de trescientas personas. Se llamaba, el Pairó (sic), y en él cantamos durante una

semana, la “Cantata Santa María”. El éxito fue tal, que al cabo de unas semanas tuvimos que volver. (Carrasco, 2003, p. 183).<sup>01</sup>

En diciembre de 1971 el Quilapayún regresó a Buenos Aires, donde fue invitado a participar de uno de los conciertos que tenía programados Mercedes Sosa en el imponente teatro Gran Rex, donde:

[...] el entusiasmo de la gente hizo que se armara una trifulca nunca antes vista frente al teatro. La manifestación impidió el tráfico durante una hora en la calle Corrientes, la gente rompió las puertas de vidrio de la entrada, y cientos de personas entraron, atestando la sala hasta el extremo. Cuando quisimos salir a cantar, no podíamos abrir las puertas de los camarines, porque, hasta los estrechos pasillos detrás de la escena, estaban llenos de público. [...] Dificultosamente llegamos ante los micrófonos, y durante todo el concierto, tuvimos que quedarnos en el estrecho espacio que nos dejaba el público, en el cual apenas cabíamos. (Carrasco, 2003, p. 183).

Las giras de concierto de Quilapayún hacia la Argentina se continuaron en los años siguientes. La popularidad del grupo parece haber crecido casi en la misma medida que aumentaba en Chile. “Nuestras salidas, hasta entonces, –recuerda Eduardo Carrasco– se habían limitado a algunas giras a Europa sin grandes repercusiones, y a nuestras visitas a la Argentina y al Uruguay, países donde habíamos logrado un reconocimiento comparable al que teníamos en Chile (Carrasco, 2003, p. 237).

Hacia 1971, la *Revista Ramona*, publicación semanal del Partido Comunista de Chile orientada a la juventud, se hacía eco de una serie de presentaciones en Buenos Aires bajo el título: “Los Quilapayún, che, un éxito bárbaro”. En la nota se mencionaba la buena recepción que tenía la presentación del conjunto dentro de un espectáculo denominado “El canto une a los pueblos”, en el estadio Luna Park de Buenos Aires, donde compartieron cartel con Mercedes Sosa, como crédito local, y el uruguayo Alfredo Zitarrosa. La crónica resaltaba la notable aceptación del público, el cual “[...] prorrumpió en -tal vez- la ovación más grande que se haya escuchado de una actuación del Quilapayún” (*Revista Ramona*, 1972, p. 48).

En 1972 el conjunto volvió a presentarse con éxito en Argentina, pero ya en 1973 no regresó y el golpe de Augusto Pinochet, como se mencionó, los sorprendió en Francia. En 1974, ya en el exilio, los Quilapayún fueron invitados a ofrecer una serie de conciertos en Argentina, pero cuando se aprestaban a viajar fueron informados de la muerte del presidente argentino Juan Domingo Perón, un acontecimiento de alto impacto en el país que obligó a los productores a la suspensión de la gira (Carrasco, comunicación personal). El posterior Golpe de Estado de 1976 en Argentina imposibilitó nuevas visitas, a la vez que la difusión de sus discos, como los del resto de la NCCh, fueron prohibidos. Como señala Sergio Pujol, en Argentina, durante la dictadura: “Toda referencia a himnos y canciones del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile (1970-1973) fue perseguida con especial saña” (Pujol, 2012, p. 168).

## De la censura a las “esferas de disenso”

Para inicios de 1983, Quilapayún tenía prohibida la entrada, tanto en Chile como en Argentina. Sus producciones más recientes no circulaban y sólo había habido algunas reediciones de sus trabajos discográficos en Chile a través del sello Alerce. En Chile había habido una considerable circulación clandestina de mucha de la música prohibida a partir de casetes caseros que la militancia hacía circular entre sus conocidos (Jordán, 2009). Ante la inminente visita de Quilapayún, la censura del gobierno argentino cedió paso a una tibia difusión: “[...] la radio ha comenzado a difundir sus temas, entre ellos canciones antiguas muy recordadas [...]” (El Mercurio, noviembre 25, 1983). Este relajamiento se debía al clima de transición por la pronta salida de la dictadura, aunque es posible encontrar signos de apertura a partir de la breve presidencia del general Roberto Viola en 1981.

Con la ansiedad acumulada de los años previos de estricto control político y moral emergieron nuevos medios de prensa, nuevas voces y nuevas formas de expresión. En varias ciudades del país, el teatro, la música, las revistas y el cine no sólo aprovecharon la distensión, sino que comenzaron a ser canales evidentes de manifestación del descontento y el reclamo de nuevas libertades (Franco, 2023, p. 46).

La apertura que se estaba viviendo a fines de 1982 y principios de 1983 en Argentina, producto de la crisis de la Junta Militar luego de la derrota de Malvinas, había tornado posible la idea de programar alguna presentación de Quilapayún ante el público argentino. En este sentido, desde hacía varios años, la cultura rock, y otros géneros musicales, habían encontrado algo de libertad en el ámbito de los conciertos y recitales masivos, al igual que en los estadios de fútbol, donde se entonaban cánticos en contra de la dictadura. Como caracteriza Pablo Vila, los conciertos de rock eran una “esfera de disenso” donde se podía encontrar algo de aire en el clima opresivo de la dictadura (Vila, 1991). Según Sergio Pujol (2012):

Al principio, la esfera de disenso [...] sólo parecía incumbirles a los seguidores de grupos y solistas de rock nacional [...]. Pero a medida que pasaba el tiempo, a esa ‘esfera’ se fue sumando más gente. Y entonces el recital se convirtió en un lugar de pertenencia más amplio. Después de todo, en un país donde estaban prohibidas las concentraciones masivas [...] la práctica de rock en estadios devino gesto político (p. 174).

La masividad de estos espectáculos fue ampliando el rango, que incluyó no sólo al espacio del rock. Emblemáticos fueron los recitales llevados adelante por Mercedes Sosa en el Teatro Ópera de Buenos Aires en febrero de 1982 (Mariani, 2018; Arroyo, 2024). La artista había estado perseguida en los años 1970 y había tenido que partir al exilio. Tanto su retorno para la serie de presentaciones como la euforia presente en los recitales puede ser tomada como un indicio de la pérdida del poder de la dictadura. Ésta ya no podía, al menos con la fuerza que años anteriores, impedir algunos eventos culturales que encerraban un

fuerte contenido político. Tal es el caso de los conciertos del Quilapayún a fines de 1983.

## La gira entre dictadura y democracia

La productora que generó la gira por Argentina tenía como nombre Nuevo Canto Producciones Artísticas. Se trataba de un emprendimiento de Lucio Alfiz y Julio Rosemblum, quienes combinaban la representación artística de diferentes músicos con la producción de espectáculos orientados a la música popular. Alfiz había sido parte de Nueva Idea, antigua productora que había gestionado las presentaciones del Quilapayún de 1972 en Argentina, justamente en las que fueron sus últimos conciertos en el país.

Ya desde la primera comunicación, los organizadores mostraron una gran predisposición para lograr que la gira se realizara, aun a sabiendas de que podría haber dificultades económicas, logísticas y políticas. Por un lado, estaba la difícil coyuntura económica de Argentina, con una extrema volatilidad de la cotización del dólar y una muy alta inflación de alrededor de un 400% anual (Cuesta, y Trupkin, 2022). Estas circunstancias fueron generando mucha zozobra en los organizadores, quienes debían contratar a Quilapayún en moneda extranjera y pagar sus pasajes de ida y vuelta a Francia a precio dólar. La suba de precios y el cambio constante de cotización de la divisa extranjera fue uno de los inconvenientes más complejos de sortear, e hicieron muy difícil la programación ante tan alta dosis de incertidumbre financiera.

A su vez, no había que descartar que la Junta Militar argentina pusiera alguna traba burocrática para evitar la presentación del conjunto. Si bien la coyuntura de transición era muy desfavorable para el gobierno militar, no hay que olvidar que aún manejaba los resortes administrativos del Estado y podía, a partir de ello, oponer cierta resistencia. De hecho, unos meses antes de la gira, el gobierno militar negó las visas gestionadas por la productora para los miembros del conjunto, lo que hizo pensar en el fracaso de los conciertos.

La empresa Nuevo Canto producciones había presentado el pedido de las visas para los miembros del conjunto el 18 de julio de aquel año 1983. Luego de varios días de demoras la Dirección de Migraciones resolvió negar el ingreso de Quilapayún, argumentando que dicho organismo gubernamental “[...] está obligado a seleccionar y encauzar el elemento humano extranjero [...] encuadrando y regulando su admisión conforme a las necesidades del país” (Ministerio del Interior, Resolución 010249). Apesadumbrados, Julio Rosenblum y Lucio Alfiz escribieron al conjunto informando de la posibilidad cierta de que los conciertos tuvieran que cancelarse si no se revertía la medida (Alfiz y Rosenblum, 11 de agosto 1983, Documento COR373). Ello demuestra que la figura del Quilapayún todavía generaba escozor en el gobierno militar argentino, y además, que los resortes de la dictadura, por más que fueran ya débiles, aún podían tener injerencia efectiva. Finalmente, una rápida reacción de los organizadores, quienes lograron emitir un comunicado público explicando la situación, logró concitar adhesiones tanto del ámbito cultural como político que dejaron expuesto al gobierno (Nuevo Canto Producciones Artísticas, Comunicado de prensa, 1983, Documento COR373). Ante esa situación, el gobierno militar retrocedió en

la medida y destrabó las visas para los integrantes del conjunto.

Lo más importante será que Quilapayún esté de nuevo entre nosotros. Será como un símbolo. El viaje, del que se habla desde el año pasado y que comenzó a programarse a principios del actual, peligró hace unos meses. Una resolución misteriosa, copiada de la que impidió a Serrat actuar en Uruguay, pretendió impedir a los artistas su ingreso a nuestro país, bajo la excusa de utilizar el canto como instrumento de subversión. Por fin fue borrada tan sigilosamente como había aparecido. (*Revista Salimos*, noviembre 24, 1983).

Asimismo, desde un comienzo los productores barajaron la posibilidad de realizar un concierto en Mendoza, habida cuenta de la cercanía con Chile y de las expectativas que ello despertaría (Alfiz y Rosenblum, 23 de mayo 1983, Documento COR355). La idea de realizar este concierto no era sólo del interés de los productores, sino parece haber habido algún pedido o exigencia por parte del conjunto para priorizar ese concierto en Mendoza, independientemente del resultado económico. Alfiz, como productor, remarcaba este asunto en carta del 23 de junio: “Estamos ya gestionando las visas y comenzamos a ver las actuaciones del interior. En este sentido reiteramos nuestra disposición a realizar la actuación en la ciudad de Mendoza independientemente de los resultados económicos que resulten” (Alfiz y Rosenblum, 23 de junio 1983, Documento COR356). Se desprende, entonces, que Quilapayún procuraba reencontrarse no solo con el público argentino, sino que priorizaba, más allá de las consecuencias económicas de la gira, poder actuar lo más cerca posible de Chile.

Para el conjunto, habida cuenta de la repercusión que habían tenido en el pasado en Argentina, retornar a ese país también era muy significativo. Como mencionaba Eduardo Carrasco a poco de iniciar la gira:

Nos habíamos hecho muchas esperanzas de poder volver a cantar para los argentinos. Para nosotros esto es casi como volver a Chile. Desde la lejanía, las distancias que existen en nuestros países se borran. La historia de los últimos años nos ha acercado todavía más. (*Qué Pasa*, 1983, p. 14).

## El inicio de la transición

La dictadura argentina, autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”, había comenzado a fines de marzo de 1976 al derrocar al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón. El Golpe de Estado se dio en un escenario marcado por una profunda crisis social, política y económica. La dictadura, brutal en todos los sentidos, llevó adelante un sistemático plan de persecución y exterminio de todo aquello que era considerado opuesto al régimen (Quiroga, 2005). Junto a este implacable cariz represivo, la Junta Militar puso en práctica un concertado plan económico de corte neoliberal que provocó

importantes desajustes en la maltratada economía argentina de fines de la década de 1970 (Águila, 2023). No obstante, además de lo mencionado, la Junta Militar surgida del golpe intentó transformar el sistema político en general, pero poniendo especial empeño en desactivar la intensa movilización, tanto política y social, desplegada desde fines de la década de 1960 (Águila, 2023).

Sin embargo, para fines de 1983, momento en que se llevó adelante la gira de Quilapayún en Argentina, el gobierno militar se encontraba ya de salida, en un período de transición hacia la entrega del poder a las nuevas autoridades democráticas.<sup>02</sup> Esta fase transicional va desde el 30 de octubre de 1983, cuando se produjeron las elecciones generales, hasta el día 10 de diciembre, cuando asumiría el nuevo gobierno surgido de las urnas. Ese período es conocido como “la negociación de los noventa días” y suponía un espacio temporal pensado por los militares para negociar lo mejor posible su salida del poder, ya con interlocutores legitimados por el acto electoral.

Quando en marzo de 1983 –sostiene Hugo Quiroga– definieron el cronograma electoral, dejaron un tiempo más que prudencial entre la fecha de las elecciones y la entrega del poder, lo que fue interpretado como la apertura de una nueva fase de negociación que se entablaría con el candidato que resultase elegido. (Quiroga, 2005, p. 83).

No obstante, ese espacio transicional fue muy caótico y no cumplió con las expectativas de la Junta Militar. Por un lado, la negociación no se logró porque Raúl Alfonsín, el presidente electo, no estuvo dispuesto a concertar con el gobierno saliente, amparado en el importante caudal electoral del 52% que dio el triunfo (Quiroga, 2005). A su vez, la movilización popular desplegada desde la derrota de Malvinas y acentuada en la campaña electoral, había puesto en marcha una serie de mecanismos de apertura (permitidos o, al menos, tolerados por un régimen debilitado) que eran difíciles de detener para ese entonces. Es así como la Junta Militar quedó con un escaso margen de negociación en esa fase transicional. Es en ese particular contexto donde se inserta la visita del Quilapayún a Argentina, sin perder de vista la cercanía con Chile, donde se estaban desarrollando una serie de protestas contra la dictadura. La agrupación estaba muy al tanto del clima revulsivo que transitaba Chile por entonces. Sin embargo, se mostraban cautelosos en el manejo de las expectativas que ello despertaba. Así lo expresaba Eduardo Carrasco en noviembre de 1983: “Las últimas manifestaciones de protesta han alcanzado una fuerza inusitada, pero tampoco hay que hacerse demasiadas ilusiones. Nuestro pueblo está aprendiendo a ser realista por sobre todo y construye con la mira en el futuro lejano” (*Qué Pasa*, 1983, p. 14).

## Los conciertos del Quilapayún

A pesar de las múltiples dificultades que se fueron señalando, los productores lograron organizar la gira, programando una serie de conciertos en algunas de las principales ciu-

dades de Argentina. Un dato importante a mencionar es que la gira llevó varios meses de organización, comenzando cuando aún la dictadura estaba en el poder y no se vivía esa etapa final y transicional, sino que fue avanzando durante largos meses del año 1983, atravesando los numerosos cambios de la coyuntura.

Atrás fueron quedando los problemas de logística, las trabas para obtener las visas, la incertidumbre por el tipo de cambio en las divisas y demás inconvenientes en la organización. Los conciertos se desarrollaron tal como fueron programados en un clima de extrema algarabía y efervescencia militante.

[...] era un contexto bien especial porque ya se sabía el resultado de las elecciones. Había ganado Alfonsín, pero todavía no asumía, por lo tanto, la gente ya sabía que se había acabado la dictadura en Argentina y estaba muy ansiosa y muy esperanza de lo que iba a pasar en el futuro (Ricardo Venegas en ¡Abre la muralla!).

Para muchos de los asistentes, como se desarrollará más adelante, fue un reencuentro con la emblemática agrupación, pero para otros sectores fue la primera oportunidad de observar al Quilapayún en vivo. En ambos casos, la recepción osciló entre la satisfacción de escuchar las canciones militantes con la sorpresa de una propuesta artística y musical que difería bastante de la etapa pre-exilio.

Los días 24, 25 y 26 de noviembre se efectuaron las presentaciones en el estadio Luna Park de la ciudad de Buenos Aires: “Con el Luna Park repleto y convenientemente ‘caldeado’ desde una hora [antes] por miles de gargantas que vivaron a Chile y la Argentina [...]” (*Clarín*, noviembre 26, 1983). Esas funciones fueron grabadas y se transformarán en un LP doble que se editaron en 1983 y 1985 respectivamente.

El lunes 28 de noviembre los Quilapayún se presentaron en la ciudad de Rosario, y también allí se desarrolló un clima fervoroso y politizado. El público asistente portó banderas e insignias y acompañó con efusivos cánticos el concierto, hecho que se repitió en todas las presentaciones de la gira. “Ellos [el público] también tuvieron su parte en el espectáculo respondiendo ruidosamente a lo que desde el comienzo mismo se le brindaba. La compenetración entre artistas y públicos era tal que permitió un diálogo fluido e intenso” (*La Capital*, noviembre 30, 1983). Uno de los diarios de la ciudad enfatizaba la importancia de la coyuntura política en relación al concierto: “Un espectáculo enmarcado dentro de un muy definido contexto político fue el brindado el lunes por la noche en el estadio cubierto del Club Newell’s Old Boys” (*La Capital*, noviembre 30, 1983). Asimismo, la presencia del grupo chileno daba cuenta del cambio de época que estaba operando, demostrando como los rígidos controles de la dictadura y la censura por ella desplegada, mostraban lógicos signos de desgaste a sólo días de la entrega del gobierno. “La vuelta de los chilenos y de Don Armando [Tejada Gómez] fue un reencuentro con nuestras raíces latinoamericanas, fue como un cántaro lleno de agua fresca en el desierto de una cultura castigada por la indiferencia de unos y la complicidad de otros” (*Democracia del Litoral*, noviembre 29, 1983).

En Rosario, la algarabía y conexión con el público logró disimular las deficiencias acústicas

del recinto, más preparado para eventos deportivos que para espectáculos musicales. “[...] es difícil escuchar en Ñuls, y mucho más difícil opinar sobre lo que no se oye con suficiente fidelidad. Este es un tema viejo, pero sigue sin solucionarse y no se puede esperar que el sonidista haga milagros [...]” (*Democracia del Litoral*, noviembre 29, 1983). Si bien se trataba de la primera presentación de los Quilapayún en la ciudad de Rosario, la asistencia al concierto fue bastante buena, según el diario *Democracia del Litoral*, se calculó en alrededor de 3500 asistentes (noviembre 29, 1983).

Mientras que el 29 de noviembre el conjunto se presentó en el estadio Atenas de la ciudad de Córdoba, el día 2 de diciembre lo hizo en la ciudad de Mendoza, finalizando la gira el día 3 en Neuquén. Ésta última ciudad, capital de la provincia de mismo nombre, contaba con una importante presencia de ciudadanos chilenos radicados allí. El concierto contó con la participación de César Isella, además de Armando Tejada Gómez, presente en otros momentos de la gira (Gómez, 2025).

## Quilapayún casi en Chile

El concierto en Mendoza había generado una enorme expectativa al ser una ciudad fronteriza con Chile.

[...] Primera vez que estábamos tan cerca de Chile. Era una situación bien especial. Nos tomamos unas fotos al otro lado de la Cordillera, sabiendo que al otro lado estaba nuestro país. Y sabíamos también que mucha gente iba a venir de Chile, no sólo amigos y familiares, sino gente en general. Jóvenes, muchos que tal vez iban a escuchar por primera vez al Quilapayún (Ricardo Venegas en ¡Abre la muralla!).

La posibilidad de asistir a una presentación del conjunto Quilapayún en Argentina, dada la cercanía, despertó en Chile mucho entusiasmo. Al fin de cuentas, la agrupación se encontraba en el exilio desde hacía ya muchos años y buena parte de un sector de la juventud opuesta al gobierno militar jamás había visto en vivo al conjunto y sólo tenía acceso a su música de forma clandestina.<sup>03</sup>

Como se ha mencionado, desde el comienzo mismo de las tratativas para realizar la gira, Mendoza apareció como una plaza obligada, dada la cercanía. Inclusive, Armando Tejada Gómez señala que desde 1982, cuando aún la gira no estaba ni en los planes, se especulaba con la posibilidad de un concierto en la ciudad fronteriza: “En ese entonces la venida de ellos a nuestro país, representaba un sueño muy lejano. [...] Cuando entonces soñábamos con este viaje, pensamos que una gira por Argentina debía culminar en Mendoza. Porque Mendoza con Chile son un capítulo aparte de toda nuestra geografía” (*Los Andes*, diciembre 3, 1983).

Por el lado de Quilapayún, la posibilidad de actuar tan cerca de Chile permitiría a los músicos reencontrarse con amigos y familiares que no habían podido frecuentar en largo tiempo.

Estar en Mendoza –declaraba Eduardo Carrasco al diario mendocino *Los Andes*– es volver un poco a nuestro propio hogar. Aparte de todos los lazos que nos unen, se impone una circunstancia muy especial. Aquí hay muchos chilenos, unos radicados y otros que van a venir a vernos aquí. Nuestra prohibición de entrar a Chile no nos permite otra posibilidad que encontrarnos aquí, a sólo cuatro horas de Santiago. Y aquí vamos a entablar un diálogo con todos los compatriotas que están viviendo en Chile y que consideramos que nos tienen que decir muchas cosas, aunque sea en silencio, solamente escuchando el concierto, la sola presencia de ellos nos va a decir mucho.

(*Los Andes*, diciembre 3, 1983).

El propio diario santiaguino *El Mercurio*, uno de los principales medios periodísticos chilenos con estrechos vínculos con la dictadura pinochetista, comentaba al respecto:

Los integrantes del conjunto chileno Quilapayún se encuentran realizando una gira por la Argentina [...]. A unos pocos centenares de kilómetros de su patria, donde no pueden ingresar desde septiembre de 1973, los ocho integrantes [...] aseguran que se encuentran “en su casa” porque desde Europa “se desdibuja la diferencia entre un uruguayo, un argentino y un chileno”.

(*El Mercurio*, diciembre 1, 1983).

A su vez, la cercanía con Chile fue explotada casi como una especie de desafío al dictador. El conjunto, durante su visita a Mendoza, se trasladó hasta el espacio limítrofe entre ambos países. Allí, junto al puesto fronterizo, se realizó una sesión fotográfica donde se veía flamear la bandera chilena junto a los músicos, ataviados con sus característicos ponchos negros.

Asimismo, la visita de Quilapayún tan cerca de Chile, se realizaba en una coyuntura también muy particular. Para 1983 el régimen militar estaba consolidado en Chile, inclusive en el orden institucional. Como sostiene Sofía Correa Sutil (2018), “[...] la promulgación de una nueva Carta Fundamental en 1980 viene a sellar la consolidación de las transformaciones de todo orden impuestas por el régimen militar” (p. 21). Para ese entonces, el gobierno de Pinochet había privatizado las empresas públicas y había impuesto una enorme apertura comercial y financiera en post de una modernización que buscaba la primacía del mercado en las estructuras económicas y sociales (Correa Sutil, 2018).

Manuel Gárate (2022) llama al proceso desencadenado por la dictadura como “Revolución capitalista”, entendida “[...] como un proceso llevado a cabo por un grupo de tecnócratas muy ideologizados, impuesto desde el poder central por medio de la violencia estatal y no como un proceso evolutivo al interior del capitalismo” (p. 47). El autor agrega que, a pesar de que dentro del régimen existieron posturas que buscaban una restauración del orden oligárquico al estilo de la “República Conservadora” del siglo XIX, “[...] fueron, en cambio, los tecnócratas y economistas neoliberales quienes impusieron los términos que cambiaron la estructura económica, dejando a los juristas la labor de proyectar esas transformaciones a través de una nueva institucionalidad plasmada en la Constitución de

1980” (Gárate, 2022, p. 47).

No obstante, para 1983 Chile se encontraba sumido en una profunda crisis económica y social que había derivado en una inusitada ola de protestas callejeras, a pesar de la feroz represión de la dictadura (Bravo Vargas, 2017). A fines de 1981 el promocionado “milagro económico chileno” mostró signos preocupantes y en 1982 colapsó. Se produjo una fuerte devaluación de la moneda local sin ajustes en los salarios lo que agravó la caída del ingreso real. Por su parte, el PBI se contrajo en más de un diez por ciento, a la vez que el sistema financiero tuvo que ser intervenido ante la falta de liquidez y el quiebre de entidades bancarias. El crédito se congeló, al igual que la inversión privada, y el desempleo superó el treinta por ciento en 1983 (Meller, 1996).

Esta situación había provocado una oleada de importantes protestas durante todo el año 1983 a raíz del deterioro de las condiciones de vida luego de diez años de políticas neoliberales. Como señalan Mario Garcés y Gonzalo de la Maza (1985):

[...] la crisis que se inicia en los años 81-82 avanza sobre una realidad económica ya deteriorada y sobre una realidad social francamente regresiva: los sectores populares, por sus efectos, se ven ante situaciones que agudizan aún más sus problemas de subsistencia, de salud, vivienda y acceso al trabajo. (p. 10).

A su vez, una parte importante de los partidos políticos, como la Democracia Cristiana, el Partido Radical, y hasta facciones del Partido Socialista, lograron conformar un frente denominado Alianza Democrática. La dirigencia de la Alianza Democrática estaba convencida de que el gobierno se hallaba debilitado por la dura crisis económica y el enfrentamiento al interior de la Junta Militar. El 18 de noviembre de 1983, a poco de arribar los Quilapayún a Argentina, la Alianza Democrática logró convocar una manifestación en el parque O'Higgins de Santiago, con una enorme convocatoria.

Hasta Mendoza se trasladaron miles de chilenos para reencontrarse con su admirado conjunto. Desde Santiago se movilizaron vehículos particulares y se fletaron transportes colectivos para trasladar al público hacia la ciudad argentina. También se dio el caso de agencias de turismo, e incluso hasta el sello Alerce, propiedad de Ricardo García, que organizaron *tours* que incluía pasajes vía terrestre a través de la cordillera, entradas al concierto y regreso a Santiago de Chile. La revista *Apsi* daba cuenta del fenómeno: “[...] alrededor de dos mil chilenos que en un chárter especial de buses, en autos e incluso con mochilas y a dedo cruzaron la frontera para reencontrarse con el grupo, símbolo de toda una historia de democracia y participación popular en Chile” (*Apsi*, 1983, p. 3).

Desde unos días antes del concierto ya podían visualizarse por la ciudad banderas chilenas y personas que arribaban a presenciar el evento, todo en un clima de algarabía manifiesta. Como recuerda Eduardo Carrasco (2003):

El encuentro fue emocionante: como inmediatamente se supo en qué hotel estábamos alojados, decenas de personas llegaron a conversar con nosotros [...] la gente nos detenía en las calles, querían sacarse fotografías con nosotros, nos preguntaban amigablemente sobre nuestra vida en Europa, como había

sido nuestro exilio, si echábamos de menos a Chile. Nos abrazaban, nos pedían autógrafos, nos entregaban pequeños presentes de recuerdo (p. 297).

Para Hernán Gómez, miembro del Quilapayún desde 1968 y que estuvo presente en la gira de 1983, también recuperó la enorme expectativa que había generado la presentación en dicha ciudad. “[...] se esperaba –rememora Gómez en su libro– que viniera mucha gente de Chile. También esperábamos encontrarnos con miembros de nuestras familias a quienes no veíamos desde hacía diez años” (Gómez, 2025, p. 158).

La presentación en Mendoza se desarrolló en el club Pacífico, un espacio preparado para eventos deportivos y poco adecuado para espectáculos musicales. A ello había que sumar que los equipos de amplificación del sonido contratados por Alfiz Producciones no eran los apropiados.

Para entonces, Quilapayún ya no era sólo un grupo de música folklórica de protesta con ponchos, bombo y guitarra, sino que habían incorporado bajo acústico, algunas guitarras estaban equipadas con un sistema interno de amplificación y utilizaban un set de percusión más complejo. Por lo tanto, los requerimientos técnicos, sin ser demasiado sofisticados, tampoco resultaban sencillos de montar. Además, el conjunto llevaba diez años actuando en diversos sitios del mundo y había alcanzado un grado de profesionalización que iba de la mano con la disponibilidad de recursos de buena calidad que había en Europa.

Los días 3 y 4 de diciembre, en el mismo estadio del club Pacífico de la ciudad de Mendoza, se presentaría Charly García, uno de los más importantes músicos argentinos de aquel momento (Di Pietro, 2024).<sup>04</sup> Al parecer, por entonces no había una infraestructura técnica adecuada en la ciudad de Mendoza como para dotar de equipos de calidad a dos importantes presentaciones musicales casi en simultáneo. García se encontraba en gira nacional presentando su nuevo LP, denominado *Clics Modernos*, y al parecer los mejores equipos de sonido disponibles en la ciudad se habían reservado para esos shows. Por lo tanto, la presentación de Quilapayún tuvo que conformarse con una serie de equipos de menor calidad que no brindaron la seguridad ni la eficacia necesaria para llevar adelante la presentación.

Previo al concierto –rememora Venegas– fue verdaderamente dramático. El productor o la gente que había arrendado la sala, el gimnasio Pacífico, no le interesaba mucho las condiciones técnicas. Entonces él había arrendado unos equipos que no eran los que nosotros necesitábamos. Fue tanto así que hasta muy poco antes del concierto, las cosas técnicas no funcionaban sinceramente. Eduardo [Carrasco] estaba verdaderamente desesperado [...] sabiendo que la gente estaba afuera del teatro [...] (Ricardo Venegas en ¡Abre la muralla!).<sup>05</sup>

El inicio de la presentación se demoró ante los problemas técnicos. Ante esta situación, y la imposibilidad de lograr una acústica digna, los músicos decidieron suspender la presentación ante la falta de garantías de que hubiera un sonido aceptable. No obstante, ello acarrearía una serie de problemas no menores. Las carencias del sitio elegidos para el concierto no eran sólo de índole sonora. El espacio estaba desbordado de gente, la gran mayoría de ellos chilenos que habían viajado especialmente, con todo lo que ello significaba en el

contexto represivo chileno, y que no podían tolerar la suspensión del espectáculo. El clima se tornó muy tenso, una extraña mezcla de júbilo militante, al son de consignas y canciones entonadas a viva voz con la angustiada espera y el descontento ante la posibilidad de que el concierto se suspendiera.

Atendiendo a la cantidad de gente que había asistido, en especial desde Chile, finalmente el conjunto aceptó realizar la presentación cuando el horario de inicio del concierto llevaba más de una hora de retraso.

Barajamos todas las posibilidades –recuerda Hernán Gómez– logísticas y de calendario. La conclusión fue que no podíamos ni anular ni aplazar el concierto, porque las entradas estaban todas vendidas e incluso quedaría gente afuera. [...] Pero no tuvimos alternativa. Nos metimos el orgullo en el bolsillo y decidimos hacer el concierto invocando la comprensión de la asistencia que era de unas tres mil almas. (Gómez, 2025, pp. 158-159).

Algo se pudo recomponer del sonido, que de todas formas fue muy pobre desde lo técnico, pero poco importó en definitiva a los miles que acompañaron el concierto.

Afortunadamente, como de la nada, apareció un muchacho, chileno, me parece que se llamaba Sergio Sepúlveda. [...] Y empezó a meterse y arregló el sistema de tal forma que por lo menos pudiéramos hacer el concierto y bueno... lo hicimos, con toda la carga emotiva que significaba cantarle a tanta gente, tantos chilenos que habían viajado para escuchar al Quilapayún (Ricardo Venegas en ¡Abre la muralla!).

## Exilio, desaceleración militante y ruptura

Un dato interesante de las presentaciones es lo que tiene que ver en relación al repertorio del conjunto. Desde un comienzo, cuando aún la gira estaba en su fase de organización, los productores evidenciaron cierta preocupación en torno al repertorio que se iba a interpretar en los conciertos. Es por ello que, sutilmente, los encargados de la producción abordaron el tema. En una carta a Eduardo Carrasco, director artístico del grupo, los productores le comentaron que entendían que el repertorio había ido cambiando con el paso del tiempo, pero que tal vez sería necesario retomar algunas de las canciones anteriores al Golpe de Estado:

Me atrevo a hacerles una sugerencia en cuanto al repertorio. Ariel [Gravano] nos dijo que no hacen lo que hemos conocido diez años atrás, y me parece bien, sin embargo sería bueno mostrar lo nuevo y simultáneamente hacer una recorrida por el repertorio histórico [...]. Así lo hizo Serrat el mes pasado, y (después de siete años de no actuar) así lo hicieron Guarany e Isella. La gente lo va a pedir (Alfiz y Rosenblum, 18 de julio 1983, Documento COR357).

Ello parecía algo lógico, sugerencia que fue tomada finalmente por Quilapayún, demostrando una buena predisposición para que su propuesta no resultara extraña ante un público que desconocía los cambios operados en el repertorio de la agrupación luego de diez años de carrera en el exilio. La adaptación a escenarios y públicos diferentes era una práctica aconstumbrada dentro del conjunto, ya que más allá del compromiso político y su labor militante, estaban habituados a presentarse ante auditorios diversos y en condiciones complejas. Esta capacidad de adaptación era propia de un grupo que había transitado una etapa de profesionalización en su período de exilio (Mamani, 2023).

Los conciertos en Argentina comenzaron con “Plegaria para un labrador”, emblemática composición de Víctor Jara, canción que había ganado el primer premio del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969, con el propio acompañamiento de Quilapayún. También se incluyeron en los conciertos “El Pueblo Unido”, “La Batea”, “La Carta”. Con una buena dosis de pragmatismo, los Quilapayún interpretaron en los conciertos en Argentina, una mixtura de repertorio nuevo con algunos de los éxitos del pasado. Inclusive, algunas de esas canciones hacía ya tiempo que no figuraban en el repertorio usual del conjunto y debieron incorporarse a los ensayos.

Sin embargo, este pedido de los productores, y que en definitiva el público acompañó con fervor, no era un simple ajuste en el repertorio y no fue una cuestión tan sencilla para el conjunto. De hecho, la comparación esgrimida por Alfiz, en relación a Serrat, Isella y Guarany, no parecía tan acertada. Si bien estos artistas también habían actualizado sus repertorios, en el caso de Quilapayún el asunto era diferente, algo que se analizará a continuación.

Durante los primeros años luego del Golpe de Estado se llevaron a cabo en el exilio innumerables actos de solidaridad hacia el pueblo de Chile. A la vez que se repudiaba el accionar represivo, las actividades desarrolladas por los diferentes comités de ayuda se transformaron en un ámbito propicio para denunciar la violencia ejercida por parte de la Junta Militar. Ello posibilitó a los músicos a llevar adelante una importante tarea de militancia, continuando así su compromiso con las ideas y valores que habían defendido durante el gobierno de la UP (Mamani, 2013). La tarea artística fue entendida como un elemento más en la lucha contra la dictadura impuesta en Chile. Como señala Eduardo Carrasco, director de Quilapayún: “Jamás perdimos de vista el hecho de que un concierto nuestro podía ser un factor de agitación de la solidaridad con Chile. Teníamos que ser testimonio del drama de nuestro pueblo [...]” (Carrasco, 2003, p 242).

Sin embargo, a fines de la década de 1970 se produjeron mutaciones sustanciales tanto en Quilapayún como en buena parte de la NCCh en el exilio. Los cambios políticos, la necesidad de adaptarse a la vida en el extranjero impactaron de lleno sobre la numerosa comunidad de exiliados chilenos desperdigados por el mundo. A su vez, en particular para la actividad musical también se produjeron cambios de la mano de las innovaciones en la escena musical transnacional que generaron transformaciones importantes en el colectivo de la NCCh. Si en un principio del exilio, para ese movimiento musical la tarea artística estuvo orientada hacia la denuncia, intentando visibilizar fuera de Chile las atrocidades de la dictadura, una vez pasada la efervescencia de los primeros años se produjo una desaceleración de las actividades de la resistencia y denuncia contra el gobierno militar chileno.

Ello afectó la labor profesional de los músicos de la NCCh en relación a los años anteriores (Mamani, 2013). Por lo tanto se tornó necesario arbitrar formas para generar espacios que posibilitaran continuar con la actividad profesional más allá de la imagen militante que había preponderado en los primeros años del exilio. Según Eduardo Carrasco (2003):

Una vez terminada la euforia solidaria, empezamos a ser vistos como artistas profesionales y punto, a ser comparados con otros artistas del mismo medio, y a ser sometidos a una crítica poética y musical que nunca antes habíamos conocido. Había que responder con un trabajo artístico de alto nivel [...] (p. 266).

Ello exigió una serie de ajustes en el funcionamiento que tendieron hacia una mayor profesionalización, la procura de espacios no ligados a la militancia y un acercamiento a las prácticas y costumbres del país donde se residía. A su vez, el exilio profundizó los debates y lecturas sobre la tarea política en relación con la dictadura. Aquí es esencial comprender que, a partir de 1973 el PCCh y su militancia, experimentaron un proceso de transformación paulatino pero profundo, que dio lugar a sucesivas reconfiguraciones a lo largo de la década de 1970. Ello alteró de forma significativa las condiciones que habían caracterizado su quehacer político antes del golpe militar que derrocó a Salvador Allende. La vivencia traumática del quiebre institucional, junto a la dura represión y resistencia, abrió brechas entre quienes permanecieron en el país —“el interior”— y aquellos que se vieron forzados al exilio, generando tensiones persistentes por largo tiempo.

Como resultado, el PCCh se vio compelido a revisar y redefinir sus referentes identitarios, proceso que derivó en una transformación de su propia cultura política. Este aspecto es fundamental para entender el giro en la línea política del comunismo chileno al entrar en los años 1980. Todos esos años de crisis y de reelaboración teórica culminó con la instauración de la “Política de Rebelión Popular de Masas” como línea política y la conformación del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, como aparato militar (Álvarez, 2011).

Ambos puntos mencionados se entrelazaron. El intento de posicionarse profesionalmente más allá de la función militante fue generando conflictos internos que desembocaron en la ruptura de algunos de los referentes de la NCCh con la militancia partidaria, en particular con el PCCh y sus líneas de política cultural (Carrasco, 2010).

Esta situación fue claramente visible en el Quilapayún, ya que sus miembros debieron transitar una serie de transformaciones no sólo a nivel profesional, sino que también se vieron interpelados en su postura ideológica, en tanto militantes del PCCh. A partir de ello el Quilapayún comenzó a transitar un cambio estético e ideológico con el que intentaron reorientar su carrera musical. Si bien la tarea musical siguió teniendo un tinte militante, Quilapayún buscó reorientar sus actividades hacia circuitos profesionales autonomizados de la acción política explícita.

Ello generó un profundo cambio de carácter estético con nuevas exploraciones en lo sonoro, variantes organológicas y mayor atención en la edición discográfica. Algo de ello puede evidenciarse en el LP *Umbral*, trabajo discográfico de 1979 que muestra con mayor definición el cambio que se proponía. *Umbral* permitió observar la búsqueda de estos cambios estéticos que se irían cristalizando años después, pero que comenzaron a bosquejarse con

fuerza en este trabajo. En dicho LP, si bien la agrupación no renegó del sesgo militante, éste se halla atemperado y menos explícito que en trabajos anteriores. Asimismo, es en este período donde se manifiesta una ruptura con el PCCh y un distanciamiento de posturas que el grupo consideraba dogmáticas.

Un signo de todo ello es el acercamiento al pintor surrealista chileno Roberto Matta, quién se transformó, en cierta forma, en un modelo artístico a seguir. La influencia de Matta puede vislumbrarse claramente en el uso que realiza Quilapayún del grotesco, elemento que será sustancial tanto en la composición, en las grabaciones como así también en las presentaciones en vivo.

De esa forma la búsqueda se orientó hacia una profundización del proceso de profesionalización iniciada en los primeros años del exilio, pero ahora fundada en los merecimientos de carácter estético, intentando prescindir en gran medida, de aquellos otros aspectos que habían sido la base de la etapa anterior, como la militancia, la contingencia, o el espíritu de resistencia.

El Quilapayún –señalaba Carrasco en aquel año 1983– era un conjunto eminentemente intérprete, aunque nunca dejamos de hacer canciones, la mayor parte de nuestro repertorio era tomado del acervo folklórico latinoamericano y de la obra de grandes cultores de nuestra canción chilena. Hoy día las cosas han cambiado: desde 1975 nos dimos como objetivo el responder con nuestros propios medios a nuestros requerimientos poéticos y musicales. Ya en 1976 el noventa por ciento de las canciones que interpretábamos en los conciertos eran de nuestra propia creación (*Qué Pasa*, 1983, p. 14).

Sin embargo, existieron algunas resistencias en la recepción del público a estos cambios, o al menos, cierto desconcierto con algunos aspectos del giro en la propuesta artística. Las crónicas de la gira por Argentina evidencian algo de sorpresa ante la evidencia de un giro radical en la postura estética y política, pero también cierto reconocimiento a la voluntad de cambio expresada por Quilapayún en sus nuevas creaciones.

Desde las páginas de *Qué Pasa*, el periódico editado por el Partido Comunista Argentino (PCA), daban cuenta de este proceso: “¿Significa que estos chilenos ya no son aquellos que conocimos? Sí y no. Si porque la dilatada e involuntaria estadía europea dejó en ellos sus huellas [...]” (*Qué Pasa*, noviembre 30, 1983, p. 14). De hecho, la crónica menciona que se trata de un “nuevo Quilapayún” evidenciando así del impacto causado por los cambios producidos en el conjunto. Asimismo, la crónica dejaba constancia de que “El propio espectáculo ha sido montado con mayor profesionalismo e imaginación” (*Qué Pasa*, noviembre 30, 1983, p. 1), dando cuenta del proceso de profesionalización casi forzosa que el conjunto había tenido que asumir en su exilio.

Desde las páginas del diario *Democracia* se daba cuenta de este proceso en su reseña del concierto en la ciudad de Rosario: “[...] los Quilapayún se han europeizado bastante [...]. Dejaron aquella canción simple y contingente [...]. O sea que cambiaron el lenguaje y la forma, en procura de la técnica. Y no nos quedan dudas en cuanto a que su música sigue siendo representativa de Chile: se han proyectado, pero mantienen intactas sus raíces”

(*Democracia del Litoral*, 29/XI/1983).

Sobre estos cambios también se pronunciaba *Tiempo Argentino*, al reseñar los conciertos en el Luna Park. El cronista realiza una valoración positiva de la mutación desarrollada por el conjunto, entendiendo que es parte de la esencia de los artistas ir cambiando con el paso del tiempo. “Quilapayún ofreció algo diferente a lo que conocíamos, pero no hay lugar para la sorpresa. Han evolucionado, han cambiado, respondiendo a su condición de verdaderos artistas [...]” (*Tiempo Argentino*, noviembre 28, 1983). A su vez, no dejaba de señalar la aceptación del público de este formato algo diferente en relación al Quilapayún pre-exilio, “[...] confirmando los míticos fervores sobre el conjunto chileno [...] por un público que encontró satisfacción en todas sus necesidades estéticas y de expresión” (*Tiempo Argentino*, noviembre 28, 1983).

El propio conjunto sintetizaba este cambio estético y político a partir de la noción de “La revolución y las estrellas”. La idea de “la revolución y las estrellas”, fue una manera de expresar el inconformismo con el sesgo estructuralista y materialista que primaba en parte de la izquierda chilena. “Nosotros proponemos –explicaba Carrasco– la revolución y las estrellas [...] que define nuestra actual dirección. La revolución, el cambio social, no puede perder de vista las estrellas, las metas más lejanas, lo que siempre será una urgencia para el hombre” (*Qué Pasa*, noviembre 9, 1983, p. 14).

El giro hacia otros posicionamientos, vinculados al eurocomunismo, fue un camino tomado por la agrupación en su recomposición ideológica pero también musical. Este giro no fue gratuito y, con el tiempo, hubo quienes dejaron de seguir al grupo en medio de los debates de la transición chilena. Ya en los años 1990, las tensiones internas llevaron a cambios traumáticos en la formación del conjunto, posteriormente al surgimiento de dos agrupaciones que se disputaron el nombre en una larga disputa judicial por los derechos y usufructo.

## Palabras finales

La gira de presentaciones por Argentina de conjunto Quilapayún a fines de 1983 se presenta como un evento privilegiado para analizar los vínculos entre política, arte y cultura durante los procesos dictatoriales de Chile y Argentina. La importancia de la gira no se explica sólo por la masividad de las presentaciones ni por el peso simbólico del reencuentro del conjunto con el público argentino y con los miles de chilenos que cruzaron la cordillera para escucharlos.

La significación de la visita del Quilapayún reside, además, en la puesta en circulación, de forma simultánea, de tres procesos que venían en gestándose previamente. Por un lado, el debilitamiento del dispositivo represivo de la dictadura argentina, que para 1983 se encontraba ya de salida. Por el otro, la posibilidad de rediscutir la experiencia chilena, ya sea en una mirada introspectiva, así como también bajo el prisma de la coyuntura argentina y latinoamericana. En último lugar, la compleja transformación estética e ideológica que Quilapayún fue desarrollando en su dilatado exilio europeo. Como se ha desarrollado

aquí, la recepción de la agrupación musical fluctuó entre la nostalgia y cierto recelo ante un proyecto artístico diferente, tensionado entre la memoria militante y una exploración estética que excedía los límites de la Nueva Canción Chilena tradicional.

Asimismo, la gira patentizó las ambivalencias del prolongado exilio. El ansia del reencontro con el público latinoamericano colisionó con la necesidad de negociar tanto el repertorio como aspectos de la performance, los cuales ya no se correspondían del todo con el clima de efervescencia militante de los años 1970. Es en este sentido que los recitales funcionaron como un espacio donde pudieran converger las huellas del compromiso político de antaño, la consolidación profesional alcanzada en Francia y los clivajes surgidos a partir de su alejamiento del PCCh.

La gira del Quilapayún por Argentina no sólo expresó el deterioro del poder de la dictadura y la apertura cultural que acompañó la transición, sino que también proyectó hacia Chile el perfil de un conjunto que, pese al exilio y los cambios aquí analizados, podía seguir operando como referente emocional para amplios sectores opositores al gobierno militar. Lejos de constituir un episodio aislado, todo el proceso de gestación y desarrollo de la gira evidencia la simultaneidad de diversos pliegues que puede servir para observar las transformaciones del campo cultural latinoamericano y las formas en que arte, militancia y política dialogaron en aquella particular coyuntura.

## Referencias

- Águila, G. (2023) *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976-1983*. Siglo veintiuno editores.
- Alfiz, L., y Rosenblum, J. (1983, agosto 11). *Carta a Eduardo Carrasco* (Documento COR373). Fondo Documental Quilapayún, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Alfiz, L., y Rosenblum, J. (1983, julio 18). *Carta a Eduardo Carrasco* (Documento COR357). Fondo Documental Quilapayún, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Alfiz, L., y Rosenblum, J. (1983, junio 23). *Carta a Eduardo Carrasco* (Documento COR356). Fondo Documental Quilapayún, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Alfiz, L., y Rosenblum, J. (1983, mayo 23). *Carta a Eduardo Carrasco* (Documento COR355). Fondo Documental Quilapayún, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Álvarez, R. (2011) *Arriba los pobres del mundo. Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura. 1965-1990*. LOM.
- Ansaldi, W. (2008). La novia es excelente, sólo un poco ciega, algo sorda, y al hablar tartamudea. Logros, falencias y límites de las democracias de los países del MERCOSUR, 1982-2005. En W. Ansaldi (Dir.), *La democracia en América Latina, un barco a la deriva* (pp. 529-572). Fondo de Cultura Económica.

- Bolzman, C. (2012). De l'exil à la diaspora: L'exemple de la migration chilienne. *Autrepart*, 22(2), 91–107.
- Bravo Vargas, V. (2017). *Piedras, barricadas y cacerolas. Las jornadas nacionales de protesta. Chile 1983-1986*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cancino, H. (2003). Exilio chileno e historiografía. *Sociedad y Discurso*, 4, 1–11.
- Carrasco, E. (2003). *La revolución y las estrellas*. Ril editores.
- Carrasco, E. (2010). *Conversaciones conmigo mismo*. Catalonia.
- Clarín. (1983, 26 de noviembre). Los Quilapayún protestan con arte. *Clarín*.
- Correa Sutil, S. (2018). Las negociaciones en torno al No y la transición consensuada. *Anales de la Universidad de Chile*, 15, 21.
- Cuesta, M., y Trupkin, D. (2022). Deuda, guerra y crisis. La economía argentina entre 1981 y 1983. En P. Gerchunoff, D. Heymann, y A. Jáuregui (Comps.), *Medio siglo entre tormentas. Fluctuaciones, crisis y políticas macroeconómicas en la Argentina (1948-2002)* (pp. 365–395). EUDEBA.
- Del Pozo, J. (2006). *Exiliados: Emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa*. RIL Editores.
- Democracia del Litoral. (1983, 29 de noviembre). “Quilapayún” estremeció la noche de Rosario. *Democracia del Litoral*.
- Di Pietro, R. (2024). *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García. Tomo I Período Clásico (1956-1993)* (3.ª ed. corr.). Gourmet Musical.
- El Mercurio. (1983, 1 de diciembre). Quilapayún en Mendoza. *El Mercurio*.
- El Mercurio. (1983, 25 de noviembre). “Andamos con Chile en nuestras maletas”. *El Mercurio*.
- Fairley, J. (1987). *Karaxú! The music of the Chilean resistance: An analysis of composition and performance* [Tesis doctoral, Universidad de Edimburgo]. Universidad de Edimburgo.
- Franco, M. (2023). *1983: Transición, democracia e incertidumbre*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Gárate, M. (2022). 1975: Revolución capitalista. En A. Guida, R. Nocera, y C. Rolle, *De la utopía al estallido. Los últimos cincuenta años en la historia de Chile*. Fondo de Cultura Económica.
- Garcés, M., y de la Maza, G. (1985). *La explosión de las mayorías. Protesta Nacional 1983-1984*. Educación y Comunicación.
- Gavagnin, S. (2021). El éxito diferente. Recepciones italianas de la Nueva Canción Chilena en los años 1970. *Anclajes*, 25(2), 59–75.
- Gómez, H. (2025). *Crónica de una vida dedicada al conjunto Quilapayún*. Trayecto Comunicaciones.
- González, J. P. (2022). *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Ediciones UC.
- Jammet-Arias, N. (2020). Chile-Francia: Los caminos del exilio (1973-1994). *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 13, 182–208.
- Jordán González, C., y González Farfán, C. (2025). *Canciones del viento. Las peñas folklóricas en el Gran Valparaíso (1965-1986)*. Ril ediciones.
- Jordán, L. (2014). Garganta de piedra: El canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción

- de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta. *Resonancias*, 18(34), 15–35.
- La Capital. (1983, 30 de noviembre). Las voces de Tejada Gómez y Quilapayún reunidas en un mismo canto. *La Capital*.
- Los Andes. (1983, 3 de diciembre). “Quilapayún” o el canto sudamericano en Europa. *Los Andes*.
- Mamani, A. (2013). El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*, 2(3), 9–35.
- Mamani, A. (2018). Una Nueva Canción para “Transandinia”. Contactos y circulación entre Argentina y la Nueva Canción Chilena. En S. Palominos Mandiola y I. Ramos Rodillo (Eds.), *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 303–326). LOM Ediciones.
- Mamani, A. (2023). Entre la resistencia y la profesionalización. La crisis y reconfiguración de la Nueva Canción Chilena en el exilio a través de *Umbral* y *Canción para matar a una culebra*. En C. Spencer y D. Tejada (Eds.), *Fronteras, rutas y horizontes en las músicas populares en América Latina. Actas del XV Congreso IASPM-AL* (pp. 307–325). IASPM-AL.
- Mamani, A. (2024). “Para cantarle a mi pueblo, caramba, cruzo los mares...” La Nueva Canción Chilena y la resistencia artística durante el exilio (1973-1983). En V. Canibilo Ramírez, G. Inostroza Retamal, M. Meneses, E. Martínez Navarrete, y R. Austin Henry (Eds.), *Chile, 1973-2023: Contrarrevolución y resistencia* (Tomo 1, pp. 491–507). Verso Libros.
- Mariani, T. (2018). De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: Actores emergentes en el folklore argentino. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 175–193.
- Meller, P. (1996). *Un siglo de economía política chilena (1890-1996)*. Andrés Bello.
- Ministerio del Interior. (n.d.). *Resolución 010249* [Resolución ministerial]. Ministerio del Interior de la República Argentina.
- Nuevo Canto Producciones Artísticas. (1983). *Comunicado de prensa* (Documento COR373). Fondo Documental Quilapayún, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Peris Blanes, J. (2009). Combatientes de un nuevo cuño: Supervivencia y comunidad en los primeros testimonios del exilio. *Revista Universum*, 24(1), 144–161.
- Pujol, S. (2012). *Cien años de música argentina. De 1910 a nuestros días*. Editorial Biblos.
- Qué Pasa. (1983, 30 de noviembre). [Artículo en revista]. *Qué Pasa*, Núm. 145, 14. Archivo Histórico del Comunismo. Facultad de Humanidades y Artes (UNR)
- Qué Pasa. (1983, 9 de noviembre). [Artículo en revista]. *Qué Pasa*, Núm. 142, 14. Archivo Histórico del Comunismo. Facultad de Humanidades y Artes (UNR)
- Quiroga, H. (2005). El tiempo del “Proceso”. En J. Suriano (Dir.), *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)* (Tomo 10). Sudamericana.
- Revista Apsi. (1983, 13–26 de diciembre). *El abrazo de los “Quila” en Mendoza*. Revista Apsi, p. 3.
- Revista Ramona. (1971, 17 de octubre). Los Quilapayún, che, un éxito bárbaro. *Revista Ramona*, Año I (8), 48.
- Revista Salimos. (1983, 24 de noviembre). El regreso que es todo un símbolo. *Revista Salimos*
- Rodríguez Aedo, J. (2014). Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-

- 1990). En E. Karmy y M. Farías (Eds.), *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 219–238). Ceibo.
- Seguel, P. (2020). La organización de la represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977. *Izquierdas*, 49, 767–796.
- Tiempo Argentino. (1983, 28 de noviembre). Quilapayún confirmó los fervores. Fiesta en el Luna Park. *Tiempo Argentino*.
- Viches Parodi, M., Carvajal, J. P., y Cornejo, M. (14 de julio 2020). *¡Abre la muralla! N°3 – Testimonio de Ricardo Venegas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9nRxxaPFAJA>
- Vila, P. (1991). El rock nacional: Género musical y construcción de la identidad juvenil. En N. García Canclini (Ed.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina* (pp. 231–271). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**Abstract:** This paper aims to examine the concert tour undertaken by the Chilean musical ensemble Quilapayún in Argentina in late 1983. This tour was characterized by taking place in a context marked by the political transition at the end of the Argentine military dictatorship and by the ensemble's European exile for more than a decade. The concerts held in different cities allowed the ensemble to reconnect with Argentine audiences. They also became symbolic events for many Chileans, who crossed the border in large numbers to attend the performances.

Beyond the Argentine context, the tour occurred during a moment of economic crisis and growing social unrest in Chile, where protests against Pinochet's dictatorship were gaining strength. This study therefore analyzes the impact of Quilapayún's visit in relation to both national situations and to the intersections among musical practices, political networks, and the cultural sphere. The article also examines internal changes within the ensemble, including its break with the Communist Party and a reassessment of its aesthetic and political positions. These factors contributed to the importance of the tour at a time of deep transformation in Latin America. The research further highlights the role of music as an agent of resistance and as a means of reshaping identities in a context marked by both oppression and change.

**Keywords:** military dictatorship – political transition – new song – transnational – music

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar a turnê de concertos realizada pelo conjunto musical chileno Quilapayún na Argentina no final de 1983. Essa turnê ocorreu em um contexto marcado pela transição política após o término da ditadura militar na Argentina e pelo exílio europeu do grupo, que já durava mais de uma década. Os concertos realizados em diferentes cidades não apenas possibilitaram o reencontro da agrupação com

o público argentino, mas também se converteram em eventos simbólicos para a cidadania chilena, que atravessou a fronteira em grande número para assistir às apresentações. Além do contexto específico argentino, a série de apresentações situou-se em uma conjuntura particular de crise econômica e de crescente descontentamento social no Chile, onde os protestos contra a ditadura de Pinochet ganhavam força. Por isso, este trabalho analisa o impacto da visita do Quilapayún para compreender ambas as conjunturas — tanto a chilena quanto a argentina — e os cruzamentos entre práticas musicais, redes políticas e o campo cultural. O texto também examina as transformações internas no conjunto musical, que incluíam a ruptura com o Partido Comunista e uma revisão de seus postulados estéticos e políticos, elementos que contribuíram para a relevância desses concertos em um momento de profunda transformação na América Latina. A pesquisa destaca ainda o papel da música como agente de resistência e de reconfiguração de identidades em um contexto marcado tanta pela opressão quanto pela mudança.

**Palavras-chave:** ditadura – transição – nova música – transnacional

---

## Notas

01 Carrasco se refiere al teatro Payró, donde el conjunto actuó entre el 17 y el 29 de Julio de 1971.

02 En realidad, aquí se menciona como transición al breve período que va desde las elecciones de fines de octubre hasta la asunción del presidente Raúl Alfonsín. Sin embargo, se trata de un uso restringido del término, ya que en realidad hay varias y diferentes formas de entender la transición democrática. Como menciona Gabriela Águila (2023): “[...] el inicio de la transición ha sido datado de varios modos: desde la fecha más obvia, la del recambio constitucional de 1983, situando su comienzo en la derrota militar en la guerra contra Gran Bretaña en junio 1982, durante el conflictivo año 1981 e incluso antes, hacia 1979-1980. Estas disímiles periodizaciones reactualizan la discusión sobre el momento de colapso de la dictadura o la identificación del punto de no retorno que condujo hacia la salida constitucional y, en general, sobre los límites temporales de los procesos de transición” (p. 19).

03 Una muestra de la importancia de la visita de Quilapayún a Mendoza en 1983 puede observarse en la popular serie chilena de televisión *Los 80*. Emitida por Canal 13 entre 2008 y 2014, la serie relata la vida de una familia chilena a principios de los años 1980, tratando de rescatar, junto a las vivencias personales de los protagonistas, los hechos más trascendentes de aquellos años. Durante la 2° temporada se hace mención en un par de ocasiones al concierto, lo que resulta un dato demostrativo de la importancia que tuvo

el acontecimiento.

04 Di Pietro reconstruye en su libro la gira de presentación de *Clics Modernos*, pero sin ahondar en los recitales de Mendoza, que son apenas mencionados.

05 Como se señaló anteriormente, los recitales de Charly García no eran ese mismo día sino el 3 y 4 de diciembre.