

"PASAJERA EN TRANCE": HACIA UNA HISTORIA TRANSNACIONAL DEL ROCK EN EL CONO SUR AMERICANO ENTRE LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1980

Francisco Farías Osorio¹

Resumen

Tradicionalmente, los estudios sobre el rock y la música popular latinoamericana se han formulado desde los marcos del Estado Nación. Este escrito, desde un enfoque introductorio, consistente en la revisión de bibliografía y fuentes disponibles, buscará reflexionar sobre las perspectivas existentes para una historia transnacional del rock en el cono sur americano entre las décadas de 1960 y 1980, centrándose en las escenas desarrolladas en Chile, Brasil y Argentina. Preliminarmente, planteamos que la dimensión transnacional estaría presente en la historia del rock en Latinoamérica desde su incorporación al medio regional, pero que esto no se traduciría en la integración sólida de las escenas del cono sur en un medio común. Por último, estas dinámicas serían comprensibles a partir de cuatro polos de análisis: industrias culturales, contraculturas, las dictaduras cívico – militares instaladas en el cono sur y los exilios de músicos de rock a países vecinos a causa de estas dictaduras.

Palabras clave

Historia transnacional, música rock, cono sur americano

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2026

Fecha de aceptación: 08 de julio de 2026

¹ Licenciado en Historia, Universidad de Chile. Estudiante del Magíster en Historia de la Universidad de Santiago de Chile. francisco.farias.o@usach.cl. <https://orcid.org/0009-0005-9209-1687>

Introducción

La música rock, escuchada y cultivada masivamente en Latinoamérica desde mediados del siglo pasado, ha atraído una considerable producción académica y periodística que, no obstante, rara vez se ha salido del molde de escenas nacionales como la argentina o la chilena, habitualmente tratadas como unidades autocontenidas y desconectadas entre sí. Ahora bien ¿Es factible aplicar una mirada de conjunto para el rock latinoamericano? Este escrito se propone esbozar, de manera introductoria, algunos lineamientos iniciales para un estudio regional del rock latinoamericano desde una perspectiva transnacional, centrándose en los vínculos existentes entre las escenas rockeras desarrolladas en Chile, Brasil y Argentina durante el periodo enmarcado entre la conformación de estas escenas nacionales, a mediados de la década de 1960 y el auge del llamado *rock latino* durante la década de 1980.

Los espacios y la temporalidad elegidos no son casuales. Las tres escenas destacadas, dada su antigüedad, su continuidad en el tiempo y su canon musical, pueden reivindicarse como tres de los centros más importantes del rock latinoamericano, a lo que se suma su contigüidad territorial en el cono sur americano. Por otro lado, el lapso cubierto entre las décadas de 1960 y 1980 enmarca la recepción y consolidación del rock en los diversos países latinoamericanos, proceso compaginado con fenómenos tales como las transformaciones culturales que afectaron globalmente a la juventud durante la segunda mitad del siglo XX (Hobsbawm, 2014), la formulación de proyectos revolucionarios de izquierda o la proliferación de dictaduras cívico — militares a lo largo del cono sur.

La tradición académica existente sobre el rock en la región, compuesta por investigadores como Cesar Alborno y Juan Pablo González en Chile, Sergio Pujol y Pablo Vila en Argentina o Marcos Napolitano en Brasil, nos indica cómo estos estudios suelen circunscribirse a los marcos del Estado Nación desde donde habla el investigador. (Alborno, 2021, 2023; González, 2017; Napolitano, 2002; Pujol, 2005; Vila, 1985). Ahora bien, pueden encontrarse ejemplos tempranos con perspectivas regionales sobre el rock latinoamericano en obras como *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*, publicado por el literato y crítico cultural chileno Fabio Salas y *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*, del periodista argentino Carlos Polimeni, libros que sirven como crónicas de la historia del rock en la región desde la década de 1950 (Polimeni, 2001; Salas, 1998).

Con todo, puede plantearse como las perspectivas regionales, menos aún las transnacionales, no empezarán a permear el estudio del rock latinoamericano sino recientemente. En la década del 2010 podemos encontrar trabajos como los del musicólogo chileno Juan Pablo González en *Pensar la música desde América Latina* o del musicólogo español Eduardo Viñuela y el historiador argentino Julio Ogas, estos últimos interesados por los vínculos entre el rock español y el rock latinoamericano (González, 2013; Ogas, 2019; Viñuela, 2016, 2019). Estos avances han tomado un renovado impulso en una década actual que abrió los fuegos con la miniserie documental *Rompan todo: la historia del rock en América Latina*, estrenada por Netflix (Entel, Talarico, Entel, y Santaolalla, 2020), y a la que en los últimos años se le ha sumado una producción académica cada vez más preocupada por el desarrollo de perspectivas regionales y transnacionales para el estudio del rock en Latinoamérica.

Algunos ejemplos de esta producción reciente están en los trabajos de Daniel Palma donde aporta con una cartografía del rock progresivo en el cono sur entre las décadas de 1960 y 1980 o una perspectiva comparada sobre los fundamentos ideológicos y las modalidades de la represión policial a las escenas rockeras en Chile, Brasil y Argentina, así como las formas de resistencia de músicos y audiencias (Palma, 2025a, 2025b). Otro antecedente relevante está en el primer número del volumen 16 de la revista *Rock Music Studies* publicado en abril de 2026 y editado por Lisa Di Cione, Cesar Albornoz y Sergio Pisfil, dedicado al rock en Sudamérica con foco en Argentina, Chile y Perú, decisión tomada en base a las trayectorias compartidas y las afinidades políticas, culturales e históricas de estos países, especialmente en lo que refiere a la circulación de música popular en general y rock en particular (Pisfil, Albornoz y Di Cione, 2026). Los editores comparten nuestra intuición de cómo el rock en Latinoamérica no puede ser comprendido adecuadamente a través narrativas nacionales aisladas, adoptando una perspectiva regional que toma en cuenta tanto las particularidades de cada territorio como la expansión regional del rock latinoamericano desde las décadas de 1980 y 1990, posibilitado en buena parte gracias a la influencia de una industria discográfica y de música en vivo de carácter transnacional.

El mismo número también da lugar a artículos como el de Javier Rodríguez sobre los grupos Corazón Rebelde y Machitun de Chile, formados por hijos de exiliados chilenos radicados en Francia y Bélgica o el de

Shannon Garland sobre la compatibilización hecha por Los Prisioneros entre contenidos socialmente críticos y su participación en industrias culturales transnacionales que a través de agentes como EMI o MTV Latino llegaron a darles relevancia regional (Garland, 2026; Rodríguez, 2026). Con todo, el artículo más próximo a nuestra propuesta es el de Alex Zapata, quien rearticula su tesis doctoral a través de un modelo tri-escalar y comparativo, basado en las teorías sistema-mundo de Immanuel Wallerstein y Peter Taylor para esbozar un estudio comparativo del rock en Sudamérica con énfasis en Argentina y Chile sustentado en las categorías global, nacional y local (Zapata, 2021, 2026). No obstante, se puede comentar como si bien estos trabajos, particularmente los de Garland y Zapata, reconocen la dimensión transnacional como factor relevante a incluir dentro del estudio del rock en Latinoamérica, las perspectivas y las metodologías adoptadas se limitan a la identificación ciertos actores transnacionales o, en el caso de Zapata, se orientan hacia un enfoque comparativo y escalar que no llega a corresponderse con una perspectiva plenamente transnacional (Garland, 2026; Zapata, 2026).

Unos últimos trabajos recientes que incorporan perspectivas transnacionales y regionales para el estudio de la música popular y el rock en Latinoamérica son los libros *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional* de Pablo Palomino e *Historia mínima del rock en América Latina* de Pablo Alabarces y Abel Gilbert. En su libro, articulado explícitamente desde una perspectiva transnacional, Palomino indaga sobre cómo la música “latinoamericana”, en su múltiple heterogeneidad, se volvió para mediados del siglo XX una tradición musical reconocible y aceptada a través de dispositivos como la educación musical, las industrias del entretenimiento, los rituales estatales, la musicología o la diplomacia cultural, proyecto en su mayor parte impulsado por los nacionalismos populares de mediados de siglo, cuyos proyectos nacionales se nutrirían del diálogo transnacional (Palomino, 2021).

En ese sentido, Alabarces y Gilbert recogen el testigo para la segunda mitad del siglo preguntándose, desde un estilo más bien ensayístico, sobre el hecho del rock en Latinoamérica con la contribución de dos hipótesis fuertes. Primero, el rock latinoamericano se habría desplegado en medio de procesos de modernización truncos² y en relación con estados

2 Al respecto, Alabarces puntualiza que el rock se habría vinculado mayormente a una

de excepción políticos, vinculados con la proliferación de golpes militares o conflictos armados internos. Segundo, el rock habría chocado repetidamente con las izquierdas continentales, tanto las situadas en la esfera soviética como la Nueva Izquierda de la década de 1960 inspirada por la Revolución Cubana, desencuentros donde el rock buscaría representar una crítica a la cultura de masas creada en el centro de la misma, cuya mayores rupturas se darían en el plano de las convenciones sociales, hipótesis por otro lado compartida por Eric Hobsbawm para el caso de las sociedades capitalistas del norte global (Alabarces, 2024; Alabarces y Gilbert, 2025; Hobsbawm, 2014).

La mayoría de estas obras suponen abordajes más preocupados por enhebrar narrativas continentales que sean capaces de identificar hitos, tendencias, escenas o figuras relevantes del rock latinoamericano, caracterizar su funcionamiento en conjunto y entrelazarse con la historia reciente latinoamericana, dejando en segundo plano los resortes internos de ese conjunto, compuestos por los flujos y las conexiones que permitieron la recepción y el arraigo del rock en el medio regional. En ese sentido y siguiendo los planteamientos de historiadores como Jürgen Osterhammel o Sebastián Conrad, proponemos el empleo del enfoque de la historia transnacional para focalizar la mirada en los mecanismos concretos de la circulación, difusión, recepción, integración, adaptación o transformación del rock en el cono sur a partir de mediados de la década de 1960.³ Desde esta perspectiva, los Estados nación son comprendidos como espacios incrustados en contextos espaciales de mayor amplitud, que contemplan el establecimiento de relaciones transnacionales construidas por actores sociales como artistas, intelectuales o comerciantes - entre muchos otros actores posibles - implicando entrelazamientos de diversa intensidad y estabilidad, frecuentemente entre sociedades espacialmente contiguas. Así, la historia transnacional contribuye

modernización estilística y simbólica con la aparición de nuevas culturas juveniles, en la que cambian estilos y signos de consumo, pero no los términos de intercambio, la distribución de la renta o la organización del poder (Alabarces, 2024).

3 Si bien las escenas rock de países como Brasil, Chile o Argentina pueden remontar sus raíces a mediados de la década de 1950, con el impacto del rock n' roll más primigenio en el medio latinoamericano, se ha optado por abrir el análisis a mediados de la década de 1960, momento en el que las escenas rockeras latinoamericanas, inspiradas en las innovaciones musicales de actos como Los Beatles, empezarían a funcionar como espacios creativos autóctonos, en estrecha relación con las transformaciones culturales, sociales y políticas de la época.

a deconstruir los mitos de pureza, autonomía o aislamiento nacional con un tipo de historia que busca comprender el impacto de los vínculos transfronterizos en el cambio social dentro de las comunidades afectadas, reconociendo al mismo tiempo la persistente relevancia de fronteras y límites, en un enfoque que apunta hacia “una historia con naciones que no sea una historia de naciones” (Conrad, 2017; Osterhammel, 2018).

Este enfoque nos llevaría a cinco conceptos fundamentales: conexiones, redes, flujos, circuitos e integración. Esquemáticamente, las conexiones transnacionales se forjan a partir de los encuentros, interacciones e intercambios de productos, personas e ideas entre diversas comunidades humanas, que a partir de su entrelazamiento construyen redes de diverso tipo. Por su parte, la noción de flujos remite a los vectores que, como la corriente de un río, recorren estas estructuras relacionales de alcance transnacional arrastrando consigo diversos tipos de materiales, estructurando su desplazamiento a través de los circuitos contruidos y frecuentados por los actores participantes. Esto nos deja un último concepto clave: integración, que recalca cómo la existencia de contactos entre dos o más comunidades no significa necesariamente que estos hayan sido de importancia, siendo necesario evaluar su impacto en las comunidades afectadas⁴ (Conrad, 2017). Así, desde esta perspectiva y a modo de ejemplo, el éxito de Los Beatles en el medio brasileño no supondría gran cosa historiográficamente de no ser por su incidencia en las transformaciones en la juventud brasileña de la época, así como por su efecto inspirador en corrientes musicales brasileñas como la Jovem Guarda o el Tropicalismo⁵ (Alonso, 2017).

4 Un ejemplo bastante ilustrativo es el propuesto por Sebastián Conrad con el caso de los relojes occidentales en Japón. Introducidos por los neerlandeses en el Japón Tokugawa durante el siglo XVII, los relojes europeos no supondrían mayores cambios en la percepción japonesa del tiempo, reduciéndose muchas veces a un elemento decorativo. La situación cambió radicalmente para el siglo XIX, cuando la modernización llevada a cabo durante el periodo Meiji requeriría un sistema temporal en sincronía con el resto del mundo, adoptando el calendario gregoriano y los relojes mecánicos (Conrad, 2017, págs. 87 – 88).

5 Jovem Guarda es como se conoció a la camada de cantantes juveniles brasileños tales como Roberto Carlos, Wanderleia o Erasmo Carlos surgida a inicios de la década de 1960, la cual, en un formato de canción melódica, incorporaría las sonoridades pop – rock de los primeros discos de Los Beatles. Por su parte, el Tropicalismo fue un movimiento surgido a mediados de la década de 1960 en el seno de la Música Popular Brasileña (MPB) compuesto por figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil u Os Mutantes, que a partir del principio de la antropofagia cultural incorporaría las sonoridades del rock al rescate de la tradición musical popular brasileña propio de la MPB, tomando especial inspiración

Para aproximarnos a los entornos rockeros del cono sur recurriremos el concepto de escenas musicales, comprendidas como "contextos espaciotemporales glociales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)."⁶ (Pedro, Piquer, y Del Val, 2018, pág. 74). De este modo, las escenas representan las unidades básicas de análisis para un fenómeno del rock que, además de suponer una práctica y producción artística, se puede pensar como una cultura juvenil caracterizada por formas de sociabilidad, marcas de pertenencia y valores tales como el gusto por la música rock, el uso del pelo largo, la exaltación de la libertad personal o el antiautoritarismo (Albornoz, 2021; Manzano, 2017). Estas nociones se anclan en una concepción de música popular definida por su masividad, mediatización y modernidad, atributos con proyección transnacional en la mediatización que industrias culturales y tecnología realizan entre la música grabada y las audiencias de diversos lugares del mundo, así como en el carácter modernizante de una práctica con gran capacidad para expresar el presente y sus nuevas propuestas culturales, sociales o políticas (Rolle y Gonzalez, 2005).

Metodológicamente y estando en una etapa inicial de estudio, nos apoyaremos en la revisión de la bibliografía existente sobre el rock en el cono sur a nivel nacional y regional, así como en estudios sobre música popular latinoamericana que incorporen la dimensión transnacional. A esto se le sumará el análisis de fuentes consistentes en revistas musicales y/o contraculturales, cuya revisión por disponibilidad inmediata se acotará mayormente a medios chilenos y argentinos tales como Ritmo de la Juventud o La Bicicleta para Chile y Pelo para Argentina, si bien en ambos casos se considerarán las menciones hechas al espacio brasileño

en la etapa más experimental de Los Beatles con álbumes como Revolver (1966) o Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967).

6 De esta definición el término "glocal" destaca la yuxtaposición entre las escalas global y local, aplicable para el caso de las escenas musicales en la recepción local de referentes globales pero también en la cobertura y comunicación a tiempo real con escenas de otros puntos del globo. Si bien el concepto ganaría mayor tracción en la década de 1980 en relación con la globalización, lo consideramos aplicable para unas décadas de 1960 y 1970 en las que, aun sin la integración e instantaneidad posteriores, sería posible encontrar fenómenos culturales en la música o las comunicaciones que contando con alcance global, tendrían repercusiones locales (Hobsbawm, 2014).

y se hará una identificación de potenciales fuentes de ese país. Por último, nos apoyaremos en la base teórico – metodológica supuesta por el enfoque transnacional para la identificación y análisis de contactos, flujos, circuitos o modalidades de integración entre las escenas del cono sur, así como para proyectar líneas de análisis para una historia transnacional en el cono sur entre las décadas de 1960 y 1980.

“Llegan las noticias cruzando el mar”: Lo transnacional en el rock en el cono sur

La transnacionalidad ha sido un elemento presente en la historia del rock desde sus inicios, un ejemplo fundacional son los intercambios sostenidos entre las juventudes rockeras de Estados Unidos y el Reino Unido que, durante las décadas de 1950 y 1960 vieron la apropiación del blues y el rock n’roll originario de los 50 por parte de los jóvenes ingleses que a mediados de los 60 cruzaron de vuelta el Atlántico liderando la llamada Invasión Británica.⁷ En ese sentido, la popularidad internacional del rock se enmarca en la proyección de una cultura de masas global, cruzada por la hegemonía estadounidense, que a través del cine o la radio transmitirá nuevas tendencias en música o moda, adoptadas por juventudes de todo el mundo como marcas de pertenencia a una nueva juventud moderna (Hobsbawm, 2014). En ese escenario, los países latinoamericanos también se verían como parte de este entramado global, siéndole posible a los públicos locales entrar en contacto con las nuevas expresiones culturales a través de conectores como el cine juvenil estadounidense, la industria editorial, la radiodifusión o el comercio naviero llegado a puertos como Valparaíso o Buenos Aires (Albornoz, 2021, 2023; González, 2017; Lamadrid y Baeza, 2017).

El comercio naviero sería particularmente importante para la incorporación del rock al cono sur, mayormente a través de la importación de equipos sonoros, tecnologías y fonogramas procedentes de Estados Unidos o el Reino Unido,⁸ que en campos como el artístico repercutieron en la incorporación de tendencias del mainstream angloestadounidense,

7 Figuras del rock n’ roll estadounidense de los 50 como Chuck Berry, Bo Diddley o Elvis Presley serían una influencia fundamental para actos ingleses de los 60 como The Beatles, The Rolling Stones o The Kinks,

8 Por Fonogramas nos referimos a la grabación física de sonidos, que en el caso de la música de la época se transmitía en soportes como el vinilo o el casete, adoptando formatos como el LP, el EP o el Single

tales como el rock psicodélico, el rock progresivo o el new wave, que dejarían sentir su influencia en los actos locales de rock. También existirían desplazamientos en la dirección opuesta en los viajes de músicos, productores o mediadores culturales a centros como Nueva York, Londres o París, donde podrían experimentar el clima cultural imperante, asistir y tomar nota de las presentaciones en vivo de actos de rock o adquirir equipos y fonogramas a precios rebajados.⁹ A estos desplazamientos sur - norte se sumaría durante la década de 1980 la tendencia de actos latinoamericanos de grabar discos en Estados Unidos, con la esperanza de obtener mejores valores de producción y contar con la experiencia de sonidistas y productores de alto perfil, así como también con primeros intentos de conquistar el mercado estadounidense en plazas como Miami o Los Ángeles.¹⁰

A estos diálogos norte – sur, ciertamente relevantes para entender la recepción e incorporación del rock en el cono sur, se le deben sumar los diálogos intrarregionales que motivan esta propuesta, interrogando su papel en los procesos de recepción e incorporación de la música rock en Chile, Brasil y Argentina. En ese sentido, una pregunta inicial a responder es si los primeros contactos de los países del cono sur con el rock implicaron algún tipo de mediación conjunta entre las industrias culturales y/o los entornos artísticos de la región o si, en el caso contrario, se trató más bien de importaciones hechas por separado. En ese sentido, una respuesta preliminar, basada en el fenómeno de la Beatlemania, álgido entre 1964 y 1966, es que los contactos habrían sido más bien directos con sus puntos de origen en el norte global, desde el cual cada medio nacional incorporó autónomamente los nuevos bienes culturales,

9 Luis Alberto Spinetta para 1971 vio a Santana en Nueva York y Emerson, Lake and Palmer en Ámsterdam; Un par de años antes, Ciro Fogliatta y Oscar Moro de Los Gatos en Nueva York vieron a Jimi Hendrix y a Frank Zappa; Aguaturbia compro equipos e instrumentos durante un viaje a Estados Unidos; Miguel Grinberg escuchó por primera vez a Los Beatles en una vitrola de El Paso en un viaje de Ciudad de México a Washington en febrero de 1964; Gilberto Gil y Caetano Veloso, exiliados en el Reino Unido, participaron en el Festival de la Isla de Wight de agosto de 1970, que contó con la presencia de figuras como Joni Mitchell, Miles Davis, The Doors, Joan Baez o Leonard Cohen (González, 2017; Grinberg, 2014; Pelo, 1972, p. 46 – 47; Pelo, 1970, p. 40).

10 Algunos ejemplos de esta tendencia son Charly García, quien grabó Clics Modernos en Nueva York con Joe Blaney, productor de Prince y The Clash, Soda Stereo, que grabó Doble Vida en Nueva York con el músico Carlos Alomar, reconocido por su trabajo con David Bowie e Iggy Pop y Los Prisioneros, que grabaron Corazones en Los Ángeles con el productor y músico argentino Gustavo Santaolalla.

sin mayor colaboración regional a la hora de su difusión.¹¹

Estas incorporaciones por separado pueden pensarse como el germen de una trayectoria regional que, si bien no contaría con grandes diálogos transnacionales en sus primeras décadas, si encuentra notables paralelismos entre las tres escenas consideradas y en general a lo largo del continente (Alabarces, 2024). El primero se refiere al gradual abandono por los actos latinoamericanos de rock de la imitación inicial a los referentes angloestadounidenses, caracterizada por las prácticas del cover y las letras en inglés, integrando en cambio sonoridades, motivos líricos e instrumentaciones en línea con sus medios nacionales, así como una mayor predisposición para la experimentación musical, sonora y lírica.¹² De ese modo, para inicios de la década de 1970, escenas rockeras como la chilena o la argentina, agrupadas en torno a actos pioneros como Los Jaivas y Los Blops o movimientos como la música progresiva argentina,¹³ podrían reivindicar para sí mismas el cultivo de un rock con identidad nacional e importantes ambiciones creativas, desdiciendo las críticas que les tachaban como mera copia de los sonidos del norte¹⁴ (Albornoz, 2021; Alonso, 2017; González, 2017; Pujol, 2020).

El segundo aspecto común refiere al entrelazamiento del fenómeno del rock con las contingencias sociales, políticas y culturales de las socieda-

11 Para el caso de Chile, en 1963 los locutores radiales Pepe Abad y Raúl Matas compraron en Londres el sencillo *She Loves You*, programado por Ricardo García en el programa *Discomanía* de Radio Minería, mientras que en Argentina Los Beatles tuvieron su difusión inicial a partir de las presiones de la filial local de EMI. Con todo, el empujón final en estos casos llegaría con el fenómeno de la película *A Hard Day's Night*, titulada en Brasil como *Os Reis do ie, ie, ie*, expresión derivada del *yeah, yeah* usado en varias canciones de los ingleses, como la misma *She Loves You* (Alonso, 2017; Gonzalez y Rolle, 2009).

12 Estas apropiaciones al medio local incluirían la incorporación de instrumentos locales como el bandoneón o la cuica, ritmos como la cueca, el trote o la samba y letras de grupos como Los Jaivas o Manal, que en canciones como *La quebra'del ají* o *Avellaneda Blues* retratan la vida del campo chileno o el Buenos Aires obrero.

13 Música Progresiva es el nombre que se daría a inicios de la década de 1970 en medios como la revista *Pelo* a la escena rockera argentina compuesta por grupos como *Almendra*, *Manal* o *Los Gatos*, que se caracterizarían por su afán de llevar más allá los límites de la canción popular mediante la experimentación sonora, el virtuosismo técnico o la introducción de líricas más elaboradas. Esta categoría sería pensada en oposición a la llamada música complaciente, identificada con grupos y cantantes melódicos como *Los Naufragos* o *Palito Ortega*, atacada como un tipo de música comercial destinado a satisfacer el gusto de las masas.

14 Este debate acompañó al rock durante todo el periodo estudiado, oscilando entre las posturas críticas a la imposición de modelos extranjeros y la defensa a la integración y mezcla de lo moderno con lo autóctono.

des argentina, brasileña y chilena. Un campo privilegiado en este sentido fue el de la cultura juvenil, que experimentó transformaciones a nivel global que perfilaron a la juventud como un actor social con preocupaciones e intereses propios, marcados por el cuestionamiento de las jerarquías y los modelos vitales de la sociedad parental, materializadas en instituciones como el servicio militar o el trabajo de oficina, vistas como autoritarias y deshumanizantes, apuntando en cambio hacia un ideal de libre realización del individuo juvenil (Hall et al, 2014, Hobsbawm, 2014; Manzano, 2017). Expresiones concretas de esta cultura juvenil, como el uso del pelo largo en los hombres y corto en las mujeres, la adopción de prendas como el jean y la minifalda, el ejercicio de una sexualidad más libre, la experimentación con drogas o la vida en comunidad, serían adoptadas por considerables sectores de las juventudes del cono sur, muchas veces de la mano del rock, contando con hitos locales como el Festival de Piedra Roja en Chile o el estreno del musical Hair en Buenos Aires, ambos en 1970.¹⁵

Otro campo privilegiado para la integración local del rock en los países del cono sur sería el político, donde las posturas antiautoritarias de gran parte de su público y sus músicos lo situaron repetidamente en contraposición a las dictaduras militares surgidas a lo largo del cono sur,¹⁶ siendo blanco asimismo de sus prácticas represivas en tanto representarán espacios juveniles transgresores y potencialmente subversivos¹⁷

15 La repercusión pública de estos eventos, sumada a prácticas como las reuniones de jóvenes pelilargos en espacio público encontró agrias respuestas de la sociedad parental. El Festival de Piedra Roja, desarrollado en octubre de 1970, tuvo una amplia condena de sectores de derecha e izquierda, mientras que el encarcelamiento de jóvenes pelilargos sería común durante la "Revolución Argentina" (Manzano, 2017; Mardones, 2012). En ese sentido, Pablo Alabarces plantea la existencia común en las escenas latinoamericanas de hitos fundacionales compartidos, como imitadores de Elvis Presley a fines de los 50 o versiones locales mitificadas de Woodstock, como Piedra Roja en Chile, Buenos Aires Rock en Argentina o los festivales televisivos brasileños de cadenas como TV Globo en Río de Janeiro (Alabarces, 2024).

16 Para el caso argentino, el periodo puede inaugurarse con el ascenso de la autodenominada "Revolución Argentina" (1966 – 1973), dictadura militar sucedida por un breve pero intenso interregno peronista entre 1973 y 1976, interrumpido asimismo por el llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976 – 1983), la última y más sangrienta dictadura argentina del siglo. Por su parte, Brasil y Chile caerían bajo dictaduras cívico – militares que cubrieron los periodos 1964 – 1985 y 1973 – 1990 respectivamente.

17 De acuerdo a Daniel Palma, la represión policial respondería a factores como el florecimiento de rock en círculos universitarios y juveniles, sus vínculos – aun ocasionales – con el activismo estudiantil e ideas de izquierda, la introducción de nuevas costumbres – uso del pelo largo, experimentación con drogas, amor libre, vida en comunidad – o la presencia

(Favoretto, 2014; Manzano, 2017; Palma, 2025b; Sierra, 2022). Estas posturas antiautoritarias ocasionalmente dieron pie a participaciones políticas vinculadas a gobiernos y proyectos de izquierda, con ejemplos como la participación de Los Jaivas en actos de la Unidad Popular en Chile o de grupos rockeros argentino en el Festival del Triunfo Peronista celebrado en Buenos Aires en marzo de 1973.¹⁸ No obstante, las orientaciones de las juventudes rockeras hacia un proyecto liberador de corte más individual también les pondría repetidamente en tensión con sectores militantes de izquierda desconfiados de estas nuevas expresiones a partir de las dudas existentes sobre sus alcances políticos y por su mismo origen transnacional, vinculado al imperialismo cultural de los países del norte global.

En esta línea, partidos de izquierda con importante participación juvenil como Montoneros en Argentina o el Partido Comunista de Chile - mantuvieron distancia frente a una música rock percibida como políticamente indefinida en momentos de alta conflictividad social, brecha creada a partir de unas sensibilidades juveniles que mantendrían su compromiso con la búsqueda de una liberación individual y generacional, mayormente vivida en la esfera de las costumbres y los valores (Alabarces y Gilbert, 2025; Albornoz, 2021; Manzano, 2017). Por su parte, movimientos musicales como la Nueva Canción Chilena (NCCH) o la Música Popular Brasileira (MPB), cultivadores de estéticas e imaginarios que reivindicaban lo popular y lo latinoamericano, expresaron sus reparos a las nuevas prácticas y bienes culturales, concebidos como ajenos a la realidad local, así como transmisores de un imperialismo cultural que a través de la cultura de masas contribuiría en imponer los modelos de

de letras de canciones que llegan a cuestionar el statu quo, aludir a la injusticia social o celebrar la libertad frente al control estatal. Estas prácticas atentarian contra el cuerpo social tanto desde el ángulo de la moral como del de la seguridad nacional, para la cual eventos como las reuniones masivas de jóvenes en conciertos de rock contaban con el potencial de transformarse en espacios de terminación de ideas contestatarias y contrahegemónicas (Palma, 2025b). Esto no debe inducirnos a pensar en un rock intrínsecamente contrario a las dictaduras. Escenas como la barrial chilena de la década de 1970, desarrollada en dictadura y compuesta por grupos como Tumulto o Arena Movediza tendrían un discurso notablemente apolítico, explicable en razón del clima represivo imperante así como en su distanciamiento de sectores más politizados, nucleados en torno a movimientos como el Canto Nuevo (Sierra, 2022).

18 El Festival celebró la caída de la dictadura y el triunfo democrático del candidato peronista Héctor Campora, contando con la presencia de figuras como Sui Generis, Pescado Rabioso, Lito Nebbia o León Giecco.

vida estadounidenses. Con todo, experiencias particulares como las de Víctor Jara en Chile o Gilberto Gil en Brasil demostrarían que la militancia de izquierda y la incorporación del rock no eran incompatibles, del mismo modo en que Valeria Manzano, a partir de entrevistas a jóvenes de la época, destaca ejemplos de militantes de Montoneros que armonizaron su militancia con el gusto por el rock¹⁹ (Alabarces, 2024; Albornoz, 2021; Alonso, 2017; Farias, 2014; Manzano, 2017).

¿Todos juntos?: La integración regional en las escenas rockeras del cono sur

Una cosa es que la incorporación del rock a mediados de los 60 en Chile, Brasil y Argentina haya sido "por separado" y otra es saber si las condiciones de ese origen se sostuvieron en el tiempo como una relación de vecinos poco comunicativos o fueron superadas con el establecimiento de contactos entre las escenas del cono sur. Este planteamiento nos lleva a preguntarnos sobre los grados de integración mostrados entre las escenas rockeras de Chile, Brasil y Argentina, considerando la estabilidad y la relevancia de los contactos establecidos a través del intercambio transnacional de agentes, tecnologías y saberes técnicos o bienes culturales relacionados al rock,²⁰ así como la incidencia de esos posibles intercambios en las prácticas cotidianas de las escenas rockeras de la región. De esa perspectiva se podría considerar si las conexiones existentes, por ejemplo, entre la música progresiva argentina y el rock chileno de inicios de los 70, medibles en menciones de prensa, colaboraciones transnacionales o la coincidencia en eventos en vivo, implicaron alguna respuesta o transformación significativa en el público, los artistas o los mediadores culturales²¹ de estos países.

19 En Chile, Víctor Jara invitó a Los Blops para tocar en la canción título del LP El Derecho de vivir en paz, lanzado en 1971. Por su parte, Gilberto Gil, antes de ser uno de los próceres del tropicalismo brasileño mediante su confluencia con actos como Os Mutantes, participó a inicios de 1967 en una marcha contra la guitarra eléctrica organizada en Sao Paulo por miembros de la MPB como Elis Regina o Edu Lobo. (Alonso, 2017; Farias, 2014).

20 Estos desplazamientos transnacionales pueden contemplar personal como músicos, productores musicales, periodistas o ejecutivos de sellos discográficos, etc., tecnologías y saberes en campos como el sonido y la grabación o bienes culturales como instrumentos musicales, fonogramas o publicaciones editoriales.

21 En este caso, la figura del mediador cultural se vincula mayormente a la labor de articulación cultural ejercida por actores tales como productores musicales, directores de sellos discográficos, organizadores de eventos, periodistas, intelectuales, etc.

Para el caso de las audiencias rockeras del cono sur se pueden seguir varios indicios que, tanto desde el pasado como el presente, den luces sobre el rodaje musical y el grado de conocimiento que auditores chilenos, argentinos o brasileños tuvieron sobre las escenas rockeras de los países vecinos. En fuentes de época, se puede recurrir a publicaciones escritas que listas de álbumes y sencillos más escuchados y vendidos, así como secciones de cartas de lectores, que pueden dar cuenta del lugar de los grupos extranjeros en el imaginario de las audiencias locales, mientras que desde el presente puede recurrirse a la historia oral para consultar a los públicos rockeros sobrevivientes de la época. En ese sentido: ¿coincidirá en el público chileno el conocimiento de actos como Sui Generis o Roberto Carlos con el de Pescado Rabioso y Os Mutantes? ¿El público general argentino tendría nociones de Los Blops o de Secos y Molhados? ¿Conocería el público rockero brasileño a Los Jaivas o a Charly García? ¿Cuál sería su valoración de ellos?

Estas inquietudes se extienden al caso de músicos, productores musicales, disc-jockeys o editores de revistas musicales, donde cabe preguntarse si esos contactos, en caso de que existieran, fueron meramente circunstanciales o si por el contrario, incidieron en su práctica artística y cultural como germen para intercambios significativos y sostenidos en el tiempo. En esta misma línea, es relevante considerar la aceptación o el rechazo mostrado a lo foráneo, posturas que repercutieron en la influencia ejercida por las escenas vecinas o en la formulación de propuestas destinadas a responder a lo extranjero.²² Desde esa perspectiva pueden interrogarse fenómenos como el gran éxito y trascendencia alcanzada por el rock y el pop argentino de la década de 1980 en el medio chileno de la mano de proyectos como Soda Stereo o Virus, éxito que no se daría en el caso contrario para actos chilenos como Los Prisioneros, contrastando, asimismo, con la amigable recepción ofrecida a Los Jaivas en Argentina la década anterior ¿Cuáles serían las causas de estas disímiles suertes?.²³

22 Tomando como ejemplo el caso de Chile en la década de 1980, la figura de Charly García sería influencia reconocida de grupos como Cinema, mientras que actos como Los Prisioneros buscaron desmarcarse de las vinculaciones con el icono argentino. (Súper Rock, 1986, p. 5; La Bicicleta, 1986, p. 14)

23 Sobre Los Jaivas, la revista argentina Pelo escribiría: "Los Jaivas renuevan todo el contenido de una propuesta musical no abordada intensamente por ningún otro grupo, y asume un compromiso esencial en el desarrollo artístico del continente, que brota como

Dentro de esta línea de reflexión podemos proponer preliminarmente que, al menos entre mediados de la década de 1960 e inicios de la década de 1980, las escenas rockeras del cono sur, más allá de algunos contactos y desplazamientos puntuales, habrían tendido a desarrollarse por separado, sin presencia de grandes lazos que entregaran la noción de compartir un medio en común. Esta hipótesis ante todo se sustenta en la carencia de estudios e indicios que, hasta el momento, den cuenta de contactos y diálogos estrechos entre actos chilenos como Aguaturbia, Frutos del País o Los Jaivas y proyectos argentinos y brasileños contemporáneos como Almendra u Os Mutantes.²⁴ Otro indicio importante sería la ausencia generalizada durante este periodo de eventos y prácticas tales como festivales internacionales, giras continentales o colaboraciones transnacionales entre grupos o solistas de rock latinoamericano, prácticas que durante las décadas de 1960 y 1970 estarían mayormente circunscritas al medio nacional en el que se situará cada grupo.

Esta presunta falta de lazos contrastaría con las fuertes redes mostradas por las escenas nacionales de canto popular bajo el paraguas de la Nueva Canción Latinoamericana,²⁵ comúnmente vinculadas a la izquierda política y que incluirían la realización de giras y festivales a lo largo del continente, así como por el mundo de la canción melódica, cuyas figuras, congregadas en festivales como el de Viña del Mar, contarían con importantes proyecciones continentales para la internacionalización de sus carreras²⁶ (Gavagnin, Jordán y Rodríguez, 2022; Jordán, 2009; Ma-

alternativa principal en las composiciones que ejecutan" (Pelo, 1977, p. 16); Este tono contrasta con la cobertura dada a Los Prisioneros a propósito de su presentación en el Festival Chateau Rock realizado en Córdoba en marzo de 1987: "El éxito de Los Prisioneros en la Argentina es una posibilidad de difícil concreción. El trío es absolutamente atípico en un panorama como este, con una propuesta musical bastante rudimentaria – ska, reggae y algo de new wave – y un centrado interés en las letras, que son ampliamente contestatarias pero pecan de un sentido localista" (Pelo, 1987, p. 22 - 23)

24 Con todo, es notable como Los Jaivas, en conversación con Ritmo de la Juventud, si dan señales de conocer a algunos de estos grupos: "¿Qué lugar ocupan ustedes dentro de la música latinoamericana vanguardista? – No se puede hacer muchas comparaciones porque solo conocemos o sabemos de "Mutantes" de Brasil, "Almendras" de Argentina, "Polen" de Perú y algunos otros" (Ritmo de la Juventud, 1972, p. 48).

25 La Nueva Canción Latinoamericana refiere al conjunto de artistas que desde movimientos como el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana o la Nueva Canción Chilena impulsaron una renovación del canto folclórico latinoamericano con una fuerte impronta social, comúnmente asociada a posturas y proyectos sociales y políticos de izquierda.

26 Por Canción melódica se entiende al tipo de música popular identificada con figuras tales como Julio Iglesias, Rafael o Sandro, caracterizada por el protagonismo de cantan-

mani, 2013; Rodríguez, 2016; Rodríguez, 2024). Con todo, este escenario no supondría una ausencia total de contactos entre las escenas rockeras de la región, fuertemente sujetos a la circulación esporádica de personas y bienes culturales, contándose casos como el exilio de Los Jaivas en Argentina o la resonancia de como Sui Generis en un medio como el chileno, sujeta al artefacto del cancionero, que integraría al repertorio juvenil local canciones como *Confesiones de invierno* o *Rasguña las piedras*²⁷ (Osorio, 2011).

Dando un par de pasos hacia atrás, una explicación preliminar para esta débil vinculación regional puede residir en el análisis de los alcances reales del rock entre las juventudes chilenas, argentinas y brasileñas durante las décadas de 1960 y 1970, que más allá de la espectacularidad de sus expresiones, es difícil de sopesar dada la heterogeneidad de las juventudes latinoamericanas de la época. Esta línea de análisis dialoga con una bibliografía especializada que insinúa como, al menos en sus primeras décadas de existencia, las escenas rockeras del cono sur ocuparon un lugar más bien periférico dentro de sus medios nacionales, impactando fuertemente en ciertos segmentos de la juventud, pero careciendo de la masividad y aceptación de la canción melódica o el folklore. Esta posición periférica dentro sus propios medios nacionales explicaría el caso de escenas nacionales más bien abocadas a su subsistencia y reproducción dentro de medios locales todavía agrestes para el rock autóctono, dejando fuera de su horizonte de expectativa una mayor proyección regional (Albornoz, 2021; Alonso, 2017; Pujol, 2020).

Esta situación no empezaría a cambiar sino para la década de 1980, en la que se podrían encontrar las raíces más inmediatas para la integración entre las diversas escenas rockeras del continente. Fundamental para este proceso sería la internacionalización del rock y el pop argentino, representado en actos como Soda Stereo, Fito Páez, Virus, G.I.T o Sumo, los cuales, una vez re-instaurada la democracia argentina, logra-

tes solistas con amplias cualidades vocales, así como por el importante apoyo de orquestaciones y la tendencia a tratar temáticas románticas. Tomando a la revista chilena Ritmo de la Juventud como indicio, es notable como cantantes melódicos brasileños y argentinos tales como Roberto Carlos, Palito Ortega o Sandro tendrían un lugar considerable en las páginas de la revista, superando, por ejemplo, la presencia de actos del rock chileno.

27 Algunos de estos cancioneros se pueden encontrar en la revista contracultural chilena La Bicicleta, incluyendo actos como Los Jaivas (La Bicicleta, 1981, pp. 7 – 8) o Sui Generis (La Bicicleta, 1982, pp. 16 – 18).

rían conquistar la mayoría de los mercados latinoamericanos a lo largo de la década. Un fenómeno paralelo sería el surgimiento de grupos como Los Prisioneros en Chile u Os Paralamas do Sucesso en Brasil, los que con sus propias proyecciones de internacionalización contribuirían a la conformación de la escena del llamado *rock latino*. Con todo, la popularización de este concepto en el transcurso de los 80 no implicaría necesariamente la formación de redes multilaterales que permitieran una integración sustancial entre las diversas escenas nacionales de la región, en tanto casos como Los Prisioneros u Os Paralamas serían más bien excepciones dentro de sus medios locales y los vínculos entre escenas como las de la *música divertida* argentina²⁸ y el Nuevo Pop Chileno serían contradictorios y ocasionalmente tensos.²⁹

"Los caminos que se abren". Líneas de análisis transnacional para el rock en el cono sur

Este último acápite pretende hacer la bajada a algunos de los mecanismos concretos que dieron vida a la circulación transnacional de actores, tecnologías, saberes y bienes culturales asociados a la música rock entre las escenas del cono sur. Tal línea de análisis implica poner énfasis en los vectores, los circuitos y las modalidades adoptadas para el intercambio

28 Música divertida es el nombre dado a la oleada de pop y rock argentino surgida a inicios de la década de 1980, compuesta por Soda Stereo, Virus o Los Abuelos de la Nada, que confluyeron con actos como Sumo, G.I.T, Fito Páez o Charly García en su versión solista para liderar la carga del "rock latino". Por su parte, el Nuevo Pop Chileno serviría de denominación para el conjunto de grupos pop chilenos surgidos a mediados de la década de 1980. tales como Los Prisioneros, Aparato Raro, Upa!, Cinema o Emociones Clandestinas.

29 Por un lado, existiría una desconfianza hacia el tratamiento diferenciado entre lo argentino y lo chileno, ejemplificado en Jorge Gonzalez: "En cuanto a 'la invasión de rock argentino' en Chile, Los Prisioneros se sienten perjudicados por la segregación que los canales oficiales prefieren hacer entre, por ejemplo, su grupo, y una banda del éxito de Soda Stereo: "A los canales digitados por el gobierno les conviene más difundir a Soda y Virus que a nosotros, ya que ellos son ideológicamente neutros. Lo nuestro les molesta porque nosotros tenemos los pies bien puestos en la tierra latinoamericana" (Pelo, 1987, p. 23). Por otro lado, se darían convergencias de ambas escenas en eventos como el realizado en febrero de 1987 en la Quinta Vergara que congregó a Sumo, Aparato Raro, G.I.T y Upa! (Súper Rock, 1987, p. 12 – 13), o en las respuestas positivas de medios como La Bicicleta a un acto como Virus: "Más suaves y discretos que Soda Stereo, hacen lo que quieren y tienen que hacer, con la misma simpleza que proyectan en sus canciones (...) (Federico Moura) transmite y contagia una calma y serenidad poco esperables de un cantante de rock. Más que agresividad o ironía, sus palabras traen la sabiduría de alguien que parece haber aceptado el mundo y a sí mismo sin un dejo de conformismo o renuncia" (La Bicicleta, 1987, p. 18).

y el diálogo entre las escenas rockeras, con especial énfasis puesto en identificar los circuitos que facilitaron la difusión e integración regional – aún marginal - del rock latinoamericano, tanto en su circulación transfronteriza como en el acceso de los públicos locales a la música de otros países del continente. Desde esa premisa inicial, proponemos cuatro hebras de las que ir tirando para empezar a desenredar los diversos desplazamientos e intercambios que pudieran llegar a establecerse entre las escenas rockeras.

La primera hebra identificada se refiere a los flujos manejados por las industrias culturales, principalmente a través de los sellos discográficos multinacionales, locales o nacionalizados³⁰ que formaron la industria fonográfica del cono sur, considerando asimismo su articulación con las industrias cinematográfica, radial, editorial o de música en vivo, evaluando su implicación en el fomento y la difusión regional del rock latinoamericano. De esta esfera se pueden destacar medios como la revista argentina *Pelo* o *La Bicicleta*, vinculados a las escenas rockeras y/o las contraculturas locales, así como a mediadores culturales tales como Miguel Grinberg, Carlos Fonseca o Ricardo García, quienes, en sus roles de periodistas, fundadores de sellos discográficos o disc-jockeys se transformaron en importantes difusores de las novedades musicales internacionales. Un tercer nivel dentro de esta ámbito se remite a la circulación impulsada por músicos, oyentes y dueños de disqueras independientes, quienes, con la posibilidad de viajar o encargar música al extranjero, contribuirían a la circulación de las novedades musicales del momento, re-distribuyéndolas a través de las redes locales de músicos, periodistas y oyentes asiduos.

Este entramado, incluso para un caso tardío como el Chile de la década de 1980, seguiría significando una de las principales vías para acceder a las novedades musicales internacionales por fuera de las selecciones musicales propuestas en la radio, la televisión y las revistas especializadas. No obstante, este fenómeno requeriría evaluar el alcance de tales

30 Algunos ejemplos de sellos multinacionales con presencia en los tres países considerados por este escrito entre las décadas de 1960 y 1980 son RCA, EMI o CBS. Respecto al caso de sellos nacionales, pueden contarse ejemplos como *Mandioca* o *Microfon* en Argentina, *DICAP* o *Fusión* en Chile y *Som Livre* en Brasil. En el caso de sellos nacionalizados contamos con el antecedente de *IRT*, resultante de la nacionalización de RCA Victor durante la Unidad Popular en Chile, que tendría en su catálogo a actos de rock como *Amerindios*, *Los Jaivas* o *Panal* (Albornoz, 2005).

redes, volviéndose necesario considerar si llegaron a incluir a sectores amplios del público local o si se restringieron a círculos de entusiastas, melómanos o sectores socioeconómicos acomodados. Asimismo, obligaría considerar las dificultades para la circulación de la música rock que no fuera emitida por radio o vendida en las disqueras más importantes, sometida, por ejemplo, a las posibilidades de un ciudadano brasileño para importar por encargo o por cuenta propia vinilos o casetes, superando las eventuales prohibiciones que pudieran encontrarse en momentos de represión política.

La segunda hebra responde al desarrollo de las contraculturas locales surgidas en Argentina, Brasil y Chile durante la década de 1960. Estos entornos, fuertemente vinculados al campo artístico e intelectual - si bien su composición puede variar de país en país- pueden pensarse como nodos vitales para la circulación de diversos estilos de música no fomentados por las industrias culturales locales, suponiendo espacios en los que el rock argentino o brasileño tendrían muchas de sus primeras audiencias. No obstante, también sería necesario considerar las posibilidades -o el interés- de los sectores contraculturales en medios como el brasileño para mantenerse al tanto en las novedades del rock chileno y argentino o para entrar en contacto con figuras de esos países. Del mismo modo, habría que indagar hasta qué punto corrientes como el tropicalismo brasileño o la música progresiva argentina responderían al gusto de sectores contraculturales y/o de clase media, aislados de un gran público mucho más familiarizado con tendencias de alcance masivo como la Nueva Ola, la Jovem Guarda o el mismo rock en inglés (Albornoz, 2021; Alonso, 2017; Manzano, 2017; Pujol, 2020).

Una tercera dimensión a considerar responde a cómo las diversas contraculturas y escenas rockeras latinoamericanas tuvieron que lidiar con la instalación de dictaduras cívico - militares a lo largo de todo el cono sur entre las décadas de 1960 y 1980, regímenes ineludibles a la hora de comprender el marco de acción a través del cual se habrían de constituir las redes transnacionales del rock en la región. Si bien las relaciones entre el rock y las dictaduras latinoamericanas no se redujeron exclusivamente a las medidas represivas, existiendo intentos de "acercamiento" y cooptación de las juventudes rockeras,³¹ los regímenes dictatoriales

31 En Argentina, uno de los efectos imprevistos de la Guerra de Las Malvinas fue la pro-

implicaron grandes dificultades para el funcionamiento de las escenas rockeras. El repertorio de las dictaduras del cono sur incluiría prácticas como la vigilancia, el hostigamiento, el uso de la violencia y fuerza bruta contra músicos y audiencias en redadas a recitales o en el espacio público, el uso sistemático de estados de excepción, decretos y bandos militares, el establecimiento de aparatos burocráticos de control cultural, con alcances en la censura dentro de la prensa o las dificultades para la organización de recitales masivos o en casos como Chile, el desmantelamiento de la industria musical local³² (Donoso, 2019; Garland, 2026; Manzano, 2017; Palma, 2025b).

Este contexto dictatorial común desvela una última dimensión relevante: el exilio o la migración forzada de músicos a causa de la represión dictatorial y el empeoramiento de sus condiciones laborales en base a prácticas como la censura en los estudios de grabación, mediante el cambio forzado de letras o la publicación de listas de artistas y canciones prohibidos por los regímenes dictatoriales³³. Ejemplos de este fenómeno regional serían Los Jaivas, quienes dejaron Chile en septiembre de 1973 para instalarse en Argentina y luego partir a Francia en 1977 o la breve estadía de Charly García a Brasil entre los años 1977 y 1978, ambas migraciones atribuibles a la instauración del *Proceso* argentino

hibición de la música en inglés, entregando una plataforma inmejorable al “rock nacional”. En este mismo contexto, en mayo de 1982 se realizó el Festival de la Solidaridad Americana, dedicado a entregar vituallas para los soldados en Malvinas, con la presencia de figuras como León Giecco, Charly García, Luis Alberto Spinetta o Lito Nebbia, evento cuyas evaluaciones posteriores se debaten entre rescatar la subversión antiautoritaria de los rockeros argentinos en su participación o cuestionar la mitificación del rock como actor resistente por antonomasia (Alabarces, 2024; Favoretto, 2014). Por su parte, la dictadura chilena, a través de la Secretaría Nacional de la Juventud, impulsó diversos eventos con presencia de actos de rock como Tumulto o Arena Movediza, destinados a promover una versión inofensiva e higienizada del rock local (Sierra, 2022).

32 No obstante, y como reverso de esta situación, investigadoras como Valeria Manzano postulan como la represión policial sería clave para la adopción del antiautoritarismo como elemento ideológico fundamental en la cultura rockera latinoamericana, en la que las letras críticas camufladas, la intervención del espacio público con atuendos o símbolos escandalosos o especialmente la realización de conciertos, convertidos en espacios de congregación y refugio juvenil, expresión colectiva y, de vez en cuando, sutil desafío al poder, darían forma a las prácticas de resistencia de la cultura rockera (Manzano, 2017; Palma, 2025b; Sierra, 2022).

33 La represión dictatorial hacia los músicos latinoamericanos contemplo medidas como la censura, la exclusión de los medios, el exilio forzado y acciones dirigidas a figuras específicas, como sería el encarcelamiento de Caetano Veloso en Brasil y Ángel Parra en Chile o el asesinato de Víctor Jara, también en Chile.

en marzo de 1976. Con todo, estos cruces transnacionales no siempre situaron al rock como oponente natural de las dictaduras. El efecto contrario se vería en Chile a fines de la década de 1980, cuando el rock y pop argentino sería percibido por parte del medio cultural chileno como una forma de entretenimiento funcional a la dictadura de Pinochet, desviando la atención de las juventudes chilenas de la lucha por la democracia y opacando a actos como Los Prisioneros o Aparato Raro, caracterizados por sus ácidos comentarios hacia el orden social existente³⁴.

El abordaje de estas cuatro líneas de análisis, dada la amplitud de los fenómenos indicados, debe necesariamente proyectarse en un trabajo colectivo de largo aliento, para el cual, no obstante, podemos sugerir algunas directrices metodológicas preliminares, susceptibles de formar parte de un programa de investigación mayor. Además de la identificación de actos y movimientos relevantes, el análisis de los contactos y los intercambios entre las escenas rockeras argentina, brasileña y chilena requiere contar con un mapeo inicial del entramado de industrias culturales nacionales a través de las que se daría la circulación de la música rock a través de bienes culturales como fonogramas, revistas, películas, etc, así como de la circulación alternativa en entornos contraculturales, sometidas a fuertes cambios en su funcionamiento con la instauración de las dictaduras en el cono sur. Es en el marco de estas redes que se podría identificar a los distintos tipos de agentes que contribuyeron a la circulación del rock local en el cono sur, considerando las trayectorias, los vínculos y las posiciones ocupadas por agentes como locutores radiales, comentaristas de revistas musicales, mediadores culturales, ejecutivos de sellos discográficos o dueños de disqueras dentro de un entramado capaz de sostener los intercambios y conexiones que pudieran forjarse entre las escenas rockeras del cono sur.

34 Un ejemplo de estas críticas es el dado por La Bicicleta tras el Festival de Viña del Mar de 1987: "Si un ermitaño despistado se pregunto alguna vez ¿Qué es el pop? ¿algún artículo erótico? después del Festival de Viña ya no tuvo dudas(...) A estas alturas ya lo sabe toodo, hasta el color de los calzoncillos de Charly Alberti y ya no quiere maaas (sic) (...) Toda esa fanfarria, explosión y chismorreteo propio de las cosas de moda ya lo sabemos, es el resultado de la típica estrategia publicitaria de agarrar un fenómeno nuevo para vender lo mismo de siempre (La Bicicleta, 1987, p. 23); Con todo, la internacionalización del rock y el pop argentino también dio para posturas críticas del otro lado de los Andes: "El Festival de Viña del Mar dejo algunas experiencias importantes para los grupos nacionales que allí estuvieron. Para los Soda Stereo fue tener que pagar un precio demasiado alto para "institucionalizarse" en Chile (...) El contexto complaciente y policial del evento (...) puso a los Soda en el mismo nivel estupidizante de un Raphael" (Pelo, 1987, p. 6).

Esta propuesta metodológica puede apoyarse en un corpus de fuentes que contribuya con indicios sobre las conexiones entre las escenas chilena, argentina y brasileña. Un primer tipo de fuente sería el de la prensa contracultural y/o especializada en cultura juvenil, música popular y rock, que para los tres países considerados cuenta con publicaciones como *Ritmo de la Juventud* (1965 - 1975), *La Bicicleta* (1978 - 1990), *Pelo* (1970 - 2001), *Rolling Stone Brasil* (1971 - 1973) o *Geração Pop* (1972 - 1979) por nombrar algunas³⁵. De estas fuentes se pueden destacar artículos, reportajes, entrevistas o reseñas a través de las cuales se puede seguir la trayectoria³⁶, proyección y relevancia mediática de los grupos latinoamericanos de rock, sopesando factores como el espacio dedicado en la portada y las páginas de la revista, la nacionalidad del grupo, los motivos de la cobertura o el tono y la valoración del grupo de rock, con los cuales es posible reconocer grupos protagonistas del relato editorial y otros cuya emergencia dentro del medio es sólo ocasional.

La prensa musical también puede contribuir en el ángulo de la respuesta de las audiencias a través de la lectura de cartas de lectores o listas de singles y álbumes más vendidos y escuchados, en las cuales se pueden encontrar indicios sobre el lugar del rock nacional y de países vecinos en su presencia dentro de estas listas o en la solicitud de los lectores de cubrir actos hasta entonces no considerados. Este tipo de fuentes puede complementarse con el recurso a la historia oral en base a entrevistas con miembros del público rockero de la época, consultando sobre el lugar del rock del cono sur- nacional y de países vecinos - dentro de su repertorio, pero también sobre sus formas de apropiación de bienes como fonogramas, revistas o programas radiales o televisivos asociados a la cobertura del rock latinoamericano. Por último, podemos considerar fuentes testimoniales tales como memorias, libros de entrevistas o crónicas periodísticas, en las que se reconstruye no sólo la trayectoria de un acto o figura particular sino también pistas sobre el entramado de agentes en el que desarrollaría su actividad en relación a la música rock del cono sur.

.....
35 Otros ejemplos de revistas especializadas son la chilena Super Rock (1986 - 1988), que cubrió el auge del llamado rock latino, la argentina El Expreso Imaginario (1976 - 1983) o las brasileñas Revista do Rock (1960 - 1974) o Bizz (1985 - 2007), con las que podemos aspirar a cubrir la totalidad del periodo establecido.

36 Trayectoria que puede cubrir aspectos de la carrera de un grupo a través de las primeras menciones en una revista nacional o de otro país, las primeras entrevistas concedidas o el anuncio y cobertura de álbumes nuevos, del primer concierto de un grupo extranjero o de la primera gira internacional de un grupo nacional

Conclusiones

De estas aproximaciones iniciales podemos concluir que la dimensión transnacional en el rock latinoamericano representa un campo de estudio todavía por explorar. Tal conclusión no significa partir de cero, siendo posible apoyarse en los estudios y fuentes que han sido empleados anteriormente para el análisis del rock en Latinoamérica. La diferencia de esta propuesta radicaría en la relectura de procesos y fuentes desde el filtro de la historia transnacional, atenta a indicios sobre los flujos, los contactos, los circuitos o las redes establecidas entre las escenas del cono sur, así como en el reconocimiento de nuevos actores como es el caso de las audiencias o los sellos discográficos, agentes todavía no suficientemente estudiados dentro de los análisis focalizados en lo nacional.

Esta tarea se puede sustentar en tres hipótesis preliminares. En primer lugar, proponemos que la dimensión transnacional habría estado presente en la historia del rock en Latinoamérica y particularmente en los países del cono sur desde el momento de su incorporación como importación cultural procedente de los centros capitalistas del norte global. En segundo lugar, planteamos que la existencia de esta dimensión transnacional no llegaría a traducirse durante las décadas de 1960 y 1970 en la formación de un medio regional integrado, tratándose más bien de escenas rockeras confinadas dentro de sus propios medios nacionales que no empezarían a contar con proyecciones regionales masivas sino desde mediados de la década de 1980. Por último, proponemos que este escenario no excluyó la existencia de contactos tempranos entre las escenas rockeras del cono sur, visualizables a partir de cuatro polos de análisis: las industrias culturales -consistentes en las industrias discográfica, editorial, radial, televisiva o cinematográfica-, las contraculturales locales, las dictaduras del cono sur y los exilios y migraciones de músicos de rock a lo largo de la región a causa de estos regímenes.

El panorama de las primeras décadas del rock en el cono sur, marcado por una frágil integración regional, contrastaría con una década de 1990 caracterizada por un clima de apertura económica y cultural, sustentado en las transiciones democráticas a lo largo de la región así como en los procesos de globalización, neoliberalización e integración regional en pactos como el Mercosur. Este escenario tuvo su correlato musical con la proyección de un mercado regional para el rock y el pop latinoamericano.

mericano, apoyado en el poderío de sellos multinacionales como EMI, Warner o Sony Music y medios de alcance regional como MTV Latino (González, 2023; Subercaseaux, 2002). Este escrito se interesa precisamente por la trayectoria previa a ese momento, donde si bien la dimensión transnacional no se presenta tan claramente, si supone un elemento subyacente, ya no solo a partir de las conexiones exitosas y relevantes, sino también a partir de los intercambios fallidos, frustrados o que nunca se intentaron, negaciones también consideradas en el marco de la historia transnacional (Conrad, 2017).

A modo de cierre, se pueden hacer varias consideraciones. La primera refiere como los rasgos comunes y las historias cruzadas no pueden omitir las grandes particularidades de cada escena nacional, tanto en su funcionamiento interno como en su contexto local. En ese sentido, es complicado abordar de la misma manera medios como el argentino y el chileno, fuertemente centralizados en las capitales Buenos Aires y Santiago – si bien con extensiones a centros como La Plata, Córdoba, Valparaíso o Concepción – y un medio brasileño marcado por la diversidad de tradiciones musicales, escenas y públicos propios en estados como Rio de Janeiro, São Paulo o Bahía. Del mismo modo, se hace necesario considerar las trayectorias históricas de cada país, por ejemplo, en cómo el rock chileno germinó a mediados de los 60 en una sociedad democrática en vías de revolución, contrastando con el surgimiento paralelo de unas escenas argentina y brasileña que dieron sus primeros pasos en medio de regímenes dictatoriales.

Otro problema importante se relaciona con lo que se puede denominar como la *centralidad argentina* en el rock del cono sur, así como a la relativa marginación de la escena chilena en el medio regional. Esta centralidad argentina no solo puede atribuirse al éxito internacional del rock argentino desde la década de 1980, sino también con la valoración mayormente positiva dentro de la región hacia la tradición de un *rock nacional* argentino que, contando con muchos de los mayores iconos del rock en español, puede presentarse y percibirse como autosuficiente, si bien su relevancia regional dependería de la expansión a otros mercados vecinos (Alabarces y Gilbert, 2025; Pujol, 2020). Este protagonismo argentino contrasta con un medio chileno donde son comunes los debates sobre el gusto por lo extranjero y la poca valoración de la nacional, postergación que iría en línea con la menor proyección internacional de

un rock chileno que, si bien cuenta con un canon igualmente apreciable, nunca ha terminado de cuajar en mercados como el argentino, el español o el estadounidense. Tales asimetrías apuntan a cómo las relaciones entre las escenas del cono sur no solo estarían mediadas por la colaboración, sino que también, en momentos como la década de 1980, por la competencia entre escenas.

Asimismo, estos problemas de la *centralidad argentina* y la *postergación chilena* pueden compaginarse con el de la *complejidad brasileña*, sustentada tanto en dificultades metodológicas como en las particularidades del caso brasileño. Metodológicamente, además de la barrera idiomática, el acceso directo a fuentes escritas y orales supone un desafío extra, más aún tomando en cuenta lo abigarrado de una panorama musical brasileño marcado por la diversidad de escenas en los Estados brasileños y la versatilidad de artistas como Caetano Veloso, Secos e Molhados, Rita Lee o Milton Nascimento, que difuminan las líneas entre el rock, la MPB, la psicodelia, el folk o el pop, configurando un medio nacional tan amplio que *a priori* puede parecer autosuficiente. Con todo, la inclusión del caso brasileño dentro de una perspectiva transnacional de la historia del rock en el cono sur buscaría interrogar la aparente desconexión del medio brasileño con el resto de Latinoamérica, cuestionable a partir de la trascendencia regional obtenida por actos como Roberto Carlos, Os Mutantes, Os Paralamas do Sucesso o Sepultura, pero también considerable dentro de un enfoque de historia transnacional que hace parte de su explicación los intercambios frustrados, nunca intentados y sus causas subyacentes.

Por último, al focalizarse en tres escenas específicas del rock latinoamericano, la propuesta desarrollada aquí implica dejar fuera del análisis las conexiones transnacionales que incluyeran a escenas de países como México, Uruguay, Perú o Colombia, que a través del surgimiento de grupos nacionales, su inclusión en giras internacionales³⁷ o su posición como mercados a conquistar, también supondrían focos de acción a considerar. Esta precaución también se extiende a los vínculos con el

37 Algunos ejemplos de este fenómeno son la gira Signos de Soda Stereo en 1987, que incluyó países como Perú, Colombia y México o las salidas de Los Prisioneros a Perú y Colombia en 1987 y 1988 respectivamente. Adicionalmente, en noviembre de 1986 Los Prisioneros coincidieron con Os Paralamas do Sucesso en el Festival Montevideo Rock, celebrado en la capital uruguaya y en el que también estuvieron presentes actos como Legião Urbana, Fito Páez, Sumo o los uruguayos Los Vidrios o el Cuarteto de Nos

rock desarrollado en Estados Unidos y Europa, espacios que más allá de sólo “proveer” o imponer nuevas tendencias musicales o equipos más modernos, también podrían suponer espacios de agencia para el rock latinoamericano. Ejemplos de estas relaciones son las posibilidades de grabar con productores experimentados y mayores estándares de calidad, de conquistar nuevos mercados más allá del medio latinoamericano o de encontrar lugares de refugio para el exilio dictatorial, como en el caso de Gilberto Gil y Caetano Veloso, exiliados en Reino Unido o de Los Jaivas en Francia. Con todo, un análisis de estos vínculos transcontinentales merecería estudios específicos, dada la amplitud y densidad de estos fenómenos.

Referencias Bibliográficas

Alabarces, P. (2024). ¿El Rock resiste? Roqueros, política y rebeldía en América Latina. *Nueva Sociedad* (314), 126-140

Alabarces, P., y Gilbert, A. (2025). *Historia mínima del rock en América Latina*. Ciudad de México: Colegio de México.

Albornoz, C. (2005). *La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente*. En J. Pinto (ed.), *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular* (págs.. 147-176). Santiago de Chile: LOM Ediciones

Albornoz, C. (2021). En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución, 1967-1973. *Kamchatka: revista de análisis cultural* (17), 181-204.

Albornoz, C. (2023). *Prehistoria del rock chileno, 1945 - 1967*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Alonso, G. (2017). “Tomorrow never knows”. The Influence of the Beatles’ Music in Brazil. *Journal of World Popular Music* 4(2), 245-263.

Conrad, S. (2017). *Historia global*. Barcelona: Crítica.

Donoso, K. (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Fariás, M. (2014). Cueva Beat: diálogos entre el rock y la Nueva Canción Chilena. En M. Fariás y E. Karmy (Eds.), *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la*

Nueva Canción Chilena (págs. 139-161). Santiago de Chile: Ceibo Ediciones

Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. *Resonancias* 18(34), 69-87.

Garland, S. (2026). Prisoners of the Market: Los Prisioneros and the Contradictions of Cultural Consumption. *Rock Music Studies* 13(1), 53-71

Gavagnin, S., Jordán, L., y Rodríguez, J. (2022). Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos. *Cuadernos de Música Iberoamericana* (35), 39-71.

González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

González, J. P. (2017). *Des/encuentros en la música popular chilena (1970-1990)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

González, J. P. (2023). *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios Intermediales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Grinberg, M. (2014). *Memoria de los ritos paralelos*. Buenos Aires: Caja Negra

Hall, S., y Jefferson, T. (Eds.). (2014). *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueños

Hobsbawm, E. (2014). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena* 63 (212), 77-102

Lamadrid, S. y Baeza, A. (2017). La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿americanización de la juventud?. *Revista Musical Chilena* 71(228), 69-94

Mamani, A. (2013). El equipaje del destierro. Exilio diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Divergencia* (3), 9-35.

Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mardones, J. (2012). *De Apóstoles por la paz a Profetas del Apocalipsis social». El caso de Piedra Roja y el hippismo en Chile en 1970*. En Instituto de Historia - Pontificia

Universidad Católica de Chile, Seminario Simón Collier (págs. 45-88). Santiago de Chile: Ril Editores

Napolitano, M. (2002). *Historia y Música*. Belo Horizonte: Autêntica.

Ogas, J. (2019). Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* (13), 142-168.

Osorio, J. (2011). La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la diáspora. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura. 1976-1984. *Contracorriente* 8(3), 255-286

Osterhammel, J. (2018). *Historia global*. En M. Tamm, y P. Burke, Debating New Approaches to History (págs. 21-43). Londres: Bloomsbury Academic.

Palma, D. (2025a). Orígenes y cimientos del Rock Progresivo en el Cono Sur Americano (1960 – 1970). Ensayo Bibliográfico. *Revista Divergencia* (24), 130-155

Palma, D. (2025b). El “terror azul”: la represión policial del rock en el cono sur americano entre las décadas de 1960 y 1980. *Revueltas* 12, 116-143

Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pedro, J., Piquer, R., y Del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas. Genealogía, límites y aperturas. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* (12), 63-88.

Polimeni, C. (2001). *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.

Pisfil, S., Albornoz, C. y Di Cione, L. (2026). Rock in South America: A Comparative Framework for Argentina, Chile, and Peru. *Rock Music Studies* 13(1), 1-8

Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura: Crónica de una generación (1976 - 1983)*. Buenos Aires: Emecé Ediciones.

Pujol, S. (2020). De la Nueva Ola a la Contestación: Memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973. *MusiMid, Revista Brasileira de Estudos em Musica e Midia* 1(2), 66-83

Rodríguez, J. (2016). La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973). *Resonancias* 20(39), 69-91.

Rodríguez, J. (2024). ¿Amistad excepcional? Pensar las relaciones musicales entre Chile, Cuba y Uruguay (1967-1973). *Caravelle*, 79-98.

Rodríguez, J. (2026). The Other Sounds of Exile: Chilean Rock, Experimentation, and Political Solidarity in France and Belgium (1979 - 1988). *Rock Music Studies* 13(1), 32-52

Rolle, C., y González, J. P. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.

Rolle, C., González, J. P., y Ohlsen, O. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.

Salas, F. (1998). *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago de Chile: LOM Ediciones

Sierra, D. (2014). Sin excesos y auténticamente chileno: discurso y práctica de la dictadura sobre el rock entre 1973 y 1983. *Última Década* 22(41), 125-149

Sierra, D. (2022). Cierta efervescencia rebelde: Conciertos y festivales de rock en Santiago durante la dictadura. 1973-1983. *Neuma* 15(2), 70-115.

Subercaseaux, B. (2002). *Nación y cultura en América Latina: diversidad cultural y globalización*. Santiago de Chile: LOM Ediciones

Vila, P. (1985). *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*. [Tesis de Licenciatura, Universidad del Salvador] Racimo – Repositorio Institucional Universidad del Salvador

Vila, P. (1987). Rock nacional and dictatorship in Argentina. *Popular Music* 6(2), 129-148

Viñuela, E. (2016). Rock de ida y vuelta: sinergias entre la escena española y sudamericana (1975 y 1985). *Revolución y cultura* 3, 22-27.

Viñuela, E. (2019). Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica. *Resonancias* 23(45), 197-214.

Zapata, A. (2021). *Canción del sur: Genesis roquera en la periferia sudamericana, 1954-1983*. Santiago de Chile: Editorial Camino

Zapata, A. (2026). Song of the South: A Scalar Approach to the Génesis of Rock in the South American Periphery, 1954 - 1983. *Rock Music Studies* 13(1), 112-127

Audiovisuales

Entel, N., Talarico, P., Entel, I., Santaolalla, G. (Productores), y Talarico, P. (Dirección). (2020). *Rompan todo: La historia del rock en América Latina* [Película]. Estados Unidos: Netflix.

Fuentes Revisadas

Bizz

El Expreso Imaginario

Geração Pop

La Bicicleta

Pelo

Revista do Rock

Ritmo de la Juventud

Rolling Stone Brasil

Super Rock