

Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España

JULIO OGAS

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº13

Palabras-clave: Identidad sonora, Moris, Roque Narvaja, exilio musical.

Keywords: *Sound identity, Moris, Roque Narvaja. Musical exile.*

Cita recomendada:

Ogas, Julio. 2019. "Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España". *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº13. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

IDENTIDAD SONORA Y EXILIO.
ROQUE NARVAJA Y MORIS EN ESPAÑA¹

Julio Ogas

Resumen

Los músicos construyen su identidad sonora a partir de conjugar los géneros musicales y las ideas del contexto social donde se desarrollan. Moris y Roque Narvaja no escapan a este proceso de mediación, tanto en su etapa argentina como cuando se exilian en España. De forma que esa identidad sufre dos momentos claves en su construcción: el primero, cuando asumen una postura, musical y social, alternativa a la dominante en su contexto cultural; y, el segundo, cuando deben enfrentarse al espacio cultural donde emigran. Abordar un estudio comparativo de las producciones discográficas de estos músicos permite apreciar esos procesos de configuración y precisar la forma en que la migración incide en sus espacios sonoros.

Palabras clave: Identidad sonora, Moris, Roque Narvaja, exilio musical.

Abstract

Musicians build their sound identity by combining musical genres and ideas that are part of the social context in which they develop. Moris and Roque Narvaja, in their Argentine stage and when they are exiled in Spain, do not escape this process of mediation. So, this identity suffers two key moments in its construction: the first, when they assume a stance, musical and social, alternative to the dominant in its cultural context; and, the second, when they confront the cultural space where they emigrate. To approach a comparative study of the discographic productions of these musicians allows us to appreciate those processes of configuration and to specify the way in which migration affects their sound spaces.

Keywords: *Sound identity, Moris, Roque Narvaja, musical exile.*

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (s. XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P

Introducción

Las situaciones de migración tienen impacto en la actividad de sus protagonistas, algo a lo que no escapa la labor artística. Así, es posible apreciar como los múltiples procesos dialécticos que se establecen entre el músico migrante y el espacio cultural de asentamiento producen una reconfiguración de la identidad artística de quien debe adaptarse a ese nuevo contexto. De manera que los diferentes fragmentos que dieron forma a la carrera del músico durante la etapa desarrollada en su país de origen sufren cambios y ocultamientos. Estas modificaciones son más pronunciadas cuando los músicos emigran a países donde son desconocidos. Este es el caso de Moris (Mauricio Birabent [1942]) y Roque Narvaja (1951), dos cantantes y compositores argentinos que llegan a España en 1976 y 1977, respectivamente. Mientras Moris desde sus inicios estuvo ligado al incipiente rock en castellano y al movimiento de cultura alternativa de Buenos Aires, Narvaja se da a conocer con un grupo de gran éxito juvenil (La joven guardia), para luego adoptar una faceta más cercana a la del cantautor. La incidencia del exilio y la necesidad de inserción en la música española se harán notar, aunque con características diferentes, en la carrera de ambos artistas. Aquí, a través de sus producciones discográficas, abordaremos un estudio comparativo del proceso de reconfiguración de las características sonoras sufrido por estos músicos en su etapa española.

Para este trabajo partimos de concebir la figura del músico migrante como parte del entramado de mediadores que permiten que el hecho musical se produzca, ya que, como indica Antoine Hennion: “no existe objeto musical sin que todo el mundo trabaje para hacerlo aparecer” (2002: 17). Así, considerando al músico como parte destacada de un proceso de mediación que comparte y negocia con productores, mánager, críticos y oyentes, entre otros, podemos hablar de la existencia de una identidad sonora. En el caso de los músicos migrantes, como los que abordamos aquí, esa identidad sufre dos momentos claves en su construcción. El primero, ligado al proceso en que los artistas asumen una postura musical y social diferente a la dominante en su contexto cultural y, el segundo, cuando deben enfrentarse al espacio cultural donde emigran.

Con el fin de abordar ese primer momento de definición y construcción sonora en Argentina observaremos lo que Eyerman y Jamison denominan “acción demostrativa” (*exemplary action*), dado que tanto Moris como Roque Narvaja, en algún momento de su carrera, van a buscar con sus canciones ser expresión de determinados movimientos sociales. Los autores norteamericanos se refieren a la acción demostrativa como una categoría relacionada con el arte y la música que se concreta en la propuesta de Alberto Melucci de acción simbólica, a la cual este autor definía como una característica de los movimientos sociales mediante la cual se crean nuevas formas de identidad colectiva (Eyerman y Jamison 1998: 9). Por ello, buscando profundizar en el vínculo entre estructura y acción, y el significado de los movimientos sociales propuestos por Melucci, Eyerman y Jamison consideran al arte y la música como parte de la praxis cognitiva de los movimientos sociales, relacionando lo cognitivo tanto con la verdad como con la producción de conocimiento. Así, exponen que

[...] la acción demostrativa de la música y el arte se vive, no sólo como una experiencia cognitiva, sino que también se basa en aspectos más emotivos de la conciencia humana. Como expresión cultural, la acción demostrativa es auto-expresiva y por lo tanto una representación simbólica del individuo y del colectivo, de quienes conforman el movimiento. Es simbólica, ya que simboliza todo lo que el movimiento representa, lo que es visto como virtuoso y lo que es visto como negativo (Eyerman y Jamison 1998: 22-23).

Coincidiendo con la propuesta de estos autores, es posible decir que la música de Moris y Roque Narvaja durante su trayectoria en Argentina se ve cruzada, constantemente o en parte, por esa angustia de expresar la verdad social o política que los movimientos a los que pertenecen “ofrecen y crean en oposición al orden social y cultural existente”. De esta forma, “al convertirse en fuentes de empoderamiento, educación y ‘concientización’, la expresión musical puede servir como una forma de acción social ejemplar” (Eyerman y Jamison 1998: 24 y 78). Y así como señalan que los estudios sobre Bob Dylan de Todd Gitlin, sobre el soul de Peter Guralnick o sobre Elvis Presley de Greil Marcus, entre otros, retratan “músicos que intentaron a través de su arte redefinir las maneras en que las personas piensan sobre sí mismas y sobre la

sociedad estadounidense” (Eyerman y Jamison 1998: 117); nosotros aquí buscamos apreciar la identidad sonora de estos músicos argentinos con el fin de acercarnos a la forma en que se quieren significar dentro del contexto musical y social de su tiempo.

Apreciar esta concreción sonora de la carrera artística en Argentina de Moris y Narvaja nos permitirá contar con un marco de referencia para afrontar el segundo momento clave de sus respectivas carreras artísticas. Nos referimos a la etapa en la cual toda su carrera precedente se ve interpelada por el espacio cultural en el que, debido a su exilio, se ven obligados a intentar continuar con su labor artística. En este sentido, es necesario tener en cuenta que el músico debe mediar entre los géneros, tendencias y estilos de su etapa anterior y los actores de la escena musical en la que se inserta. Para ello, recurre, inevitablemente, a una selección del pasado y del nuevo contexto con el fin de dar forma a los rasgos músico-culturales que mejor se adecúen al nuevo entorno. Justamente, esta capacidad de selección es una de las características fundamentales que indica Pablo Vila en relación con la importancia de las narrativas en la construcción de la identidad social, a la cual define como “el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los ‘otros’ desarrolladas en relación con las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo”. Al mismo tiempo, afirma que “al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían [...] en la construcción de sus identidades sociales” (Vila 1996). En nuestro caso, entendemos que el músico migrante, en su proceso de mediación, selecciona determinados géneros y estilos musicales con el fin de establecer interrelaciones entre las connotaciones propias de los espacios sonoros que estos aluden, su trayectoria musical e ideológico-cultural precedente y el nuevo contexto musical en el que se tiene que desarrollar. De esta manera, a través de la interacción de estos espacios los músicos dan forma a una trama argumental que busca dar sentido a su identidad sonora.

Teniendo en cuenta esta perspectiva global y con el fin de acotar algunas de las características a observar en relación con la carrera española de estos músicos, tendremos en cuenta que los discursos de ambos músicos se pueden

identificar con la concepción de biculturalismo. Huynh, Nguyen y Benet-Martínez exponen que el biculturalismo es una de las estrategias de integración definidas por John Berry (2005), a saber, aquella en la que el individuo participa tanto de la cultura de recepción o dominante como de la de procedencia. De hecho, tanto Moris como Narvaja mantendrán lazos con parte de la migración argentina en España, sus carreras en este país tendrán cierta repercusión en Argentina y ambos volverán a su país de nacimiento (Moris en 1987 y Roque Narvaja en 1991). Por eso, en nuestro caso, prestaremos atención a algunas características que apuntan las autoras mencionadas en relación a las personas biculturales, como son: a) los individuos biculturales o integrados [...] pueden sintetizar ambas culturas o pueden ser competentes en ambas, pero identificarse más con una de ellas; b) la identidad bicultural integrada (IBI) puede estar determinada por una variedad de factores, que van desde la personalidad y el entorno social inmediato hasta el contexto histórico, político y económico más amplio del grupo cultural; c) las personas biculturales pueden decidir qué elementos culturales desean adquirir o retener y qué otros desean rechazar en los diferentes dominios de aculturación (Huynh, Nguyen y Benet-Martínez 2011: 828).

En nuestro caso, estos aspectos nos permiten llamar la atención sobre la diferente forma en la que Roque Narvaja y Moris integran musicalmente sus experiencias artísticas de la etapa argentina y lo que aprecian en el entorno social español en el que desarrollan su actividad. De forma que en las propuestas artísticas resultantes observaremos: con qué elementos sonoros y poéticos se identifican; las características de los contextos culturales y sociales de partida y acogida; y la actitud de cada artista a la hora de retener rasgos de su identidad sonora precedente y de adquirir otros propios del nuevo entorno musical.

1. Argentina

Moris y Roque Narvaja llegan a España en el segundo lustro de la década de 1970. Ambos forman parte del exilio argentino de esos años, fruto de las persecuciones y amenazas llevadas a cabo por el régimen militar instaurado el 24 de marzo de 1976 en el país. Sus carreras en Argentina se habían

desarrollado por caminos distintos, se puede afirmar que pertenecían a escenas musicales diferentes, aunque no aisladas entre sí.

En 1966 Moris, como parte del grupo Los Beatniks, participa de una acción demostrativa que da visibilidad a la escena musical alternativa en Buenos Aires. Se trata del grupo de músicos que construyen una escena musical en torno al rock en castellano, como oposición a los grupos de gran éxito en ese momento, que cantaban en inglés siguiendo la línea de los primeros éxitos de The Beatles. Esta escena musical va a configurar su espacialidad e identidad de una forma bastante precisa. En este sentido los espacios urbanos donde se integran sus redes sociales están claramente delimitados en el imaginario de sus actores, quienes se refieren a La cueva de Pasaratús de Avenida Pueyrredón y La Perla del Once (Pueyrredón y Avenida Rivadavia) como los lugares donde surge este movimiento. En cuanto a la identidad de los participantes en esta escena artístico musical, el escritor y crítico Miguel Grinberg² da una noción bastante precisa en las páginas de la revista *Eco Contemporáneo* (1961-1969). En el primer número de esta publicación, en el texto “Revolución versus revolución”, anuncia la llegada de “los mufados”, equiparables a los denominados contraculturales en Estados Unidos, que presenta como: “[quienes] no soportan a los fiscales del sexo, a los vigilantes de la mente, a los guardianes de la decencia y a los inspectores del alma”; o a los que

les resultan tan enfermantes los aburridos nenes o nenas que obtienen su pan de papi y mami para retozar luego en la cama con el psicoanalista, como asimismo los enajenados de izquierda que creen ser alguien cuando gritan ‘Viva Fidel’ y pretenden socializar el confort ajeno para disimular así los pocos deseos que tienen de trabajar de verdad (Grinberg 1961: 64).

Años después, afirma “somos una minoría despierta por vocación, y marginal por determinación. Una comunidad paralela sin Ministerios. Los viejos de espíritu siguen eligiendo Gobiernos porque no se animan a ser ellos mismos” (Grinberg [1965] en Gatto 2010, p. 4). La línea contracultural de

² Grinberg fue una de las personas más influyentes de la contracultura argentina y en su libro *Orígenes del rock argentino* ubica en un lugar destacado a Moris, a la vez que declara la amistad que les une (2008: 48).

Grinberg, guiada por la admiración que sentía por la generación *beatniks*, se puede asociar, sin mucha dificultad, a algunas canciones de la etapa argentina de Moris. Por ejemplo, en la primera canción que graban con el grupo Los Beatniks, titulada “Rebelde” (1966) y firmada por el propio Moris y Pajarito Zaguri, comienza proclamando: “Rebelde me llama la gente/ rebelde es mi corazón/ soy libre y quieren hacerme/ esclavo de una tradición” y más adelante expresa “¿Por qué el hombre quiere luchar, / aproximando la guerra nuclear? / ¡Cambien las armas por el amor/ y haremos un mundo mejor!”. También lo observamos en su alegato en contra de la evasión y en favor de ser uno mismo que expone en “De nada sirve” (Moris 1970), donde proclama: “Hay una cosa que sirve, / que sirve a esta humanidad, / y es darse cuenta que nada sirve/ si uno lo usa para escaparse de uno mismo”. También define la actitud a seguir, afirmando: “Tenés que vivir, tenés que sufrir, / tenés que sentir, tenés que amar, / te tenés que arriesgar, te tenés que jugar, / no podés tener seguridad, / no podés tener ninguna propiedad”.

En el plano sonoro es posible apreciar cómo Moris, junto a los músicos de su contexto, manifiesta su intención de diferenciarse de grupos como Los Shakers (de los Fattoruso) o Los In (de Francis Smith), de gran éxito en ese momento, que seguían los pasos de The Beatles. Con Los Beatniks la diferencia con los grupos de moda se da a través del uso del castellano y una *performance* (en lo instrumental, lo vocal y la producción) más descuidada. En los discos solistas, Moris suma otros aspectos que marcan esa búsqueda de una alternativa cultural o la auto-marginación, dando forma a una identidad sonora que bebe principalmente del rock, pero que se complementa con otros recursos musicales.

En su primer disco, *Treinta minutos de vida* (1970), producido por Jorge Álvarez dentro de su sello Mandioca, aparecen, por ejemplo: baladas, como “El oso” o “Ayer nomás”; una balada que incluye una base de bolero transformada, “Pato trabaja en una carnicería”; un rocanrol instrumental (dos pianos) con una interpretación bastante descuidada, “El piano de olivos”; o “De nada sirve”, citada anteriormente, marcada por la escucha de Bob Dylan. En el segundo disco *Ciudad de guitarras callejeras* (1974), editado por RCA Vik y producido por Horacio Martínez, participan Ciro Fogliatta y Litto Nebbia de Los Gatos, el “nuevaolero” Lalo Fransen y Rodolfo Alchourrón (a cargo de la sección de

cuerdas). Con una producción musical más cuidada que el anterior, en este elepé el músico remarca su pretendido eclecticismo sonoro al indicar los géneros de cada canción. Así, aparecen indicadas como rock: “Rock de campana”, “Muchacho del taller a la oficina”, “Tengo 40 millones” y “Te tocaran el timbre”; como tango: “Mi querido amigo Pipo”; como balada-bolero: “El mendigo de Dock Sud”; como blues: “A veces estoy cansado”; como folk: “Cabalgando por el campo”; y como jazz: “De aquí donde iré”.

Ahora bien, estas apelaciones a los géneros requieren de algunas consideraciones. El tango inicial es una canción melódica cercana a un tango-balada, donde el perfil melódico-rítmico de la melodía, la *performance* vocal de Moris y algunos giros melódicos de las cuerdas actúan como sinécdoque de género del tango. Por su parte en “El mendigo de Dock Sud”, esa “parte por el todo” del bolero aparece principalmente en el acompañamiento de la guitarra rítmica en la introducción y la primera parte de la canción, aunque llama también la atención el paso al 12/8 en la segunda parte, que le da un carácter más expresivo a la descripción del ámbito de pertenencia del protagonista (el barrio referenciado). En el caso de las denominaciones de rock y blues, que aparecen en la portada del disco, se puede apreciar cierta correspondencia con el rockabilly, aunque aparecen trazos del blues, el soul o del garaje-rock de los sesenta en algunas de ellas. En todas estas canciones destaca el empleo del recitado/declamación, en introducciones o transiciones, y las referencias a sitios de la ciudad de Buenos Aires o sus alrededores.

Por su parte la acción demostrativa de Roque Narvaja se asocia a su segunda etapa, donde como solista graba tres discos, *Octubre. Mes de cambio* (Trova, 1972), *Primavera para un valle de lágrimas* (Parnaso, 1973) y *Chimango* (CBS, 1975)³. Esta acción demostrativa está asociada a la expresión sonora del movimiento del peronismo revolucionario, lo que se puede apreciar en sus discos, con la denuncia de la muerte de dirigentes políticos, sindicales, líderes internacionales o de alabanza a Perón. Sin embargo, en su primera etapa Roque Narvaja había obtenido un importante reconocimiento en la música joven argentina con una propuesta musical diferente. En 1969, consigue un gran éxito de ventas con “El extraño del pelo largo” (Narvaja y

³ Graba un cuarto disco, *Amén*, que no sale a la luz debido a su exilio.

Masllorens⁴), grabada con La joven guardia en el sello RCA Vik. Esta propuesta se puede considerar como una consecuencia no deseada del éxito obtenido por el rock en castellano fuera de la contracultura. No cabe duda de que el éxito de esta canción es, en parte, una continuación del éxito de “La balsa”, grabada por Los Gatos en 1967⁵ en el mismo sello. También hay que recordar que el líder de este grupo, Nebbia, protagonizó la película con el mismo título del gran éxito de La joven Guardia. Claro que estas conexiones van más allá del sello y del éxito obtenido, también en el aspecto sonoro ambas agrupaciones son deudoras del sonido Beatles y ambas participan en la nueva tendencia del rock argentino de cantar en castellano.

Por otra parte, no es extraño que estos grupos, junto con otros de esta época, compartan espacios de producción, actuación y difusión. En RCA Vik graba su primer disco el grupo Almendra (*Almendra* 1969), publica su segundo disco Manal (*El león* 1971) y editan sus elepés Los Gatos (*Los Gatos* 1967, *Seremos amigos* 1968, *Los Gatos* 1968, *Beat N° 1* 1969 y *Rock de la mujer perdida* 1970). Evidentemente, el sello promovía conciertos y actividades donde el grupo de Narvaja coincidía con algunos de ellos. Estos contactos tenían cierto calado entre los artistas, según se puede desprender de las palabras de Luis Alberto Spinetta:

Cuando compuse la ópera Almendra, la famosa y legendaria ópera inconclusa, había tratado de rescatar un poquito de cada una de las cosas que me maravillaban. Eran seis personajes, cada uno de ellos estaba encarnado por mi héroe musical de este país: Javier, Moris, Miguel Abuelo, Roque Narvaja, Litto Nebbia (Spinetta en Grinberg 2008: 103).

Sin embargo, la valoración de la prensa y los seguidores del ambiente contracultural o alternativo no veían compatible la propuesta de La Joven Guardia con la de los grupos fundadores del rock en castellano. Mientras Los gatos, Moris, Pipo Lernourd, Manal, Almendra y pocos más, son valorados como los pioneros del rock en castellano, los grupos como el de Narvaja serán

⁴ Es necesario recordar que en un principio fue adjudicada la autoría a Hiacho Lezica (otro de los integrantes del grupo) y Masllorens, por una cuestión de política grupal, pero la autoría de Narvaja ya ha quedado ampliamente certificada, entre otros, por el propio Mallorens.

⁵ Este primer gran éxito de ventas del rock en castellano llevaba en la cara B del *single* “Ayer nomás” de Pipo Lernoud y Moris.

ubicados rápidamente como propuestas comerciales. Como expone Masllorens:

Había alguien que regía todos los destinos en ese entonces y que se llamaba Daniel Ripoll, que dirigía la revista *Pelo*. Y a nosotros rápidamente nos encasillaron como 'grupo comercial' [...]. Estar en una barricada o en la otra formaba parte de la cultura de fines de los '60 y comienzos de los '70. Pero nosotros éramos un grupo que en vivo no sólo tocaba temas nuestros, sino que hacíamos cosas de Led Zeppelin, Los Rolling Stones y Los Beatles. Y de repente nos encontramos con un éxito absolutamente inesperado (Masllorens en Fischerman 2008)

Estas "barricadas" se nos antojan una continuación de la disección de la juventud argentina que realizaba Grinberg. Este autor también desacredita a La Joven Guardia cuando, comparando el trabajo de los productores de música comercial argentinos y norteamericanos, afirma que estos últimos

a la sombra de la beatlemania, produjeron grupos que exteriormente lucían como la vanguardia, pero que a nivel contenido hacían la música de siempre, para bailar, para vender por millones de placas. El caso más notorio fue el de Los Monkees. Este mecanismo se aplicó también en la Argentina con resultados excelentes, tipo La Joven Guardia o Los Naufragos (Grinberg 2008: 243).

Más allá de estas valoraciones, el grupo de Roque Narvaja graba tres elepés siguiendo la línea inicial: *El extraño del pelo largo* (1969), *La reina de la canción* (1971) y *La extraña de las botas rosas* (1971). Posteriormente, realizan una última grabación, solo con tres de los integrantes (Masllorens, Lezica y Narvaja), siguiendo la línea de los *power trio* como *Cream* y con letras más ligadas a las preocupaciones políticas de la época, como se puede apreciar en "Los corderos engañados" o "Fuerza para vivir". También hay que apuntar que en el disco de 1971 se incluye la canción "Dicen que te fuiste a la montaña", donde confluyen referencias a la música local (base rítmica de 3+3+2 en la caja y giros pentáfonos) con un rock progresivo, indicadores de estilo que se pueden vincular al grupo chileno Los Jaivas. Estos rasgos, el compromiso político, la búsqueda en las nuevas corrientes del rock y una mirada más cercana a la música tradicional latinoamericana serán el sello de los tres discos que Roque Narvaja va a grabar entre 1972 y 1975.

En el plano ideológico, en sus canciones se manifiesta una pertenencia al movimiento de las juventudes peronistas de izquierda, a la vez que aparece su perfil cristiano⁶. En relación con sus ideas políticas él expone:

Siempre me cayeron muy mal las injusticias, por pequeñas que sean. Yo había mamado el peronismo en mi casa, [...] cuando llegó el momento en que el aire se llenó de necesidad de definiciones, me sentí peronista, y progresista dentro de eso, entonces me puse a militar en la Juventud Peronista (en Kleiman 2004).

Las alusiones en estos discos al peronismo y a figuras de la izquierda política latinoamericana son numerosas. Así, el título de la canción que da nombre al primer disco de esta etapa, “Octubre”, posiblemente alude al llamado Día de la lealtad peronista (17 de octubre) o el de la Revolución rusa. En este mismo disco aparecen ejemplos como: “Balada para Luis”, dedicada a Luis Pujals (militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT) que, según el propio Narvaja, “simbolizaba un revolucionario que estaba secuestrado, fue uno de los primeros desaparecidos” (en Kleiman 2004); “Camilo y Ernesto”, dedicada a Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara; y “Revolución mi amor” con referencias religiosas (“Revolución señores perdón/ Revolución con Dios/ Sueño del trabajador”). Por su parte, el disco de 1973, *Primavera para un valle de lágrimas*, continúa la línea del anterior y aparece una mención explícita a Perón en “Balada para Piva” dedicada a José Raúl Piva, dirigente ferroviario asesinado (“Es que la pasión / viaja sola en los vagones/ se oye una amenaza / en el taller número dos/ entre los hombres / que quieren los hombres/ está Perón”).

En el plano musical en el primer disco predominan las baladas, algunas con un aire más folk, otras más cercanas al rock y otras con una importante marca de la música latinoamericana. En este último caso se pueden mencionar: la presencia de la música andina en “Octubre” y en “Balada para Luis”, que cuentan con la participación de Uña Ramos en la quena mientras Narvaja ejecuta el charango; los ritmos afroamericanos, con Domingo Cura en las tumbadoras, con una impronta folk en “A través de los Andes” y cierto indicador de estilo “a lo Santana” en la segunda parte de “Dame el sol”; o una

⁶ Narvaja habla sobre su “vida con Dios” en la película *El trovador siempre vuelve* (51’:45” a 52’:10”) dirigida por Roque Catania (2015).

especie de soneo, como sinécdoque de género, en el final de “Camilo y Ernesto”. En el segundo disco, con excepción del acercamiento al *power rock* de la canción que le da nombre, en el resto destacan las baladas folk o más convencionales, como “Acuérdate de Vivir... Acuérdate De Amar”, y los aires de géneros populares argentinos como la zamba en “Zamba para Daniel” y “Zamba del ‘Negro’ Rosario”, o la milonga en “Dos razones”. Aquí, como en el disco anterior, participan Litto Nebbia, Masllorens y Alchouron.

En el tercero de estos discos, según la información interior del mismo, Narvaja lidera el Grupo Chimango, que cuenta con Daniel Berardi, guitarra eléctrica, arreglos y dirección, Oscar Franco y Enrique Masllorens, bajo eléctrico, Roque Narvaja, guitarra acústica, guitarra criolla, charango, quena, coro y voz, y Trapa, batería y percusión. Las canciones tienen, en líneas generales, semejanzas con las anteriores, aunque los arreglos muestran algunas diferencias como se puede apreciar, por ejemplo, en “Para victoria”. En esa canción, además de la relación intertextual con la frase del Che Guevara y lo que en ella se expresa, Narvaja recurre —como en el disco anterior— a la zamba, pero con un resultado textural muy diferente, debido al cuidado uso de la batería, las segundas voces y contrapuntos que realizan la guitarra eléctrica y un fagot, la presencia de las cuerdas y un sonido más envolvente de la edición sonora. A esto podemos agregar un mayor desapego por la estructura de la danza tradicional, al insertar breves interludios a cargo de las cuerdas entre las frases. También están ligadas a la música tradicional sudamericana “Por la calle candombeando” y “Se viene la sudestada”, aunque esta último, según observamos, se correspondería más con un taquirari que con un candombe como indica la etiqueta del disco.

2. España

Moris llega a Madrid en noviembre de 1976 y Narvaja lo hace el 24 de abril de 1977. Moris debe dejar Argentina porque las autoridades militares lo consideraban parte de los artistas que tenían ideas peligrosas:

se lanzaban octavillas por la calle en las que se nos acusaba a varios artistas de atentar contra el sentir nacional y las tradiciones argentinas, yo no sé qué es el sentir nacional, así que... Me estaban levantando actuaciones, el momento musical y económico era francamente malo (Moris en Puchades 2007).

En el caso de Narvaja, su militancia política y su actividad musical fue un detonante más directo de su exilio. Según cuenta el protagonista, el interventor del COMFER (Comité Federal de Radiodifusión) en una de sus visitas al sello EMI comentó que el músico “estaba prohibido, que tenía amistades subversivas, canciones subversivas [...] nosotros no lo vamos a matar, pero que cambie de trabajo” (Narvaja en Vargas 2015: 8’50”).

La llegada de Moris a Madrid no es especialmente desalentadora. Comienza realizando conciertos con Colegios Mayores, pubs o en algunas salas como señala el diario *ABC* (17/06/1977) en una gacetilla donde se anuncia: “A las siete- El Photo-Centro [...] concierto rock con Micky Mouse, Moris, Aquelarre, Orquesta Sinfónica Colegium Musicum, Black Fire y Triana”⁷. La incorporación al mercado del disco se produce a través del contacto, primero, con el periodista Jesús Ordovás, luego con Diego Manrique y, a través de estos, al productor musical Vicente Romero “Mariscal”. En el sello fundado por éste, Chapa Discos, Moris editará cuatro elepés, *Fiebre de vivir* (1978), *Mundo Moderno* (1980), *13 Mujeres* (1981) y *Señor rock ¡presente!* (1985); habrá un último disco en España, *Moris&Amigos* (1987), editado por Producciones Twins. La forma en que se refiere Ordovás a Moris tres décadas después, da una idea del impacto que le causó el músico en aquellos años y de la línea general de valoración que han seguido él y Diego Manrique en sus críticas y comentarios sobre el músico:

Moris era un desintegrado de la cultura argentina. Y fue muy importante porque mientras que aquí casi todos los grupos cantaban en inglés en los años setenta él dijo que lo de cantar en inglés era una ridiculez, [...] Dijo, soy argentino, estoy en España y voy a cantar en castellano. [...] Entonces, casi todos los grupos que comenzaron cantando en inglés, como Burning y otros muchos, dijeron, coño, es verdad, para qué vamos a estar imitando a los Rolling (Ordovás en García de la Plaza 2017).

⁷ En el mismo periódico, un día antes se había anunciado un concierto en Villa Rosa, en cuyo cartel estaban: Bebe Muñoz, Roque Narvaja, Aquelarre, Set 96 y Ñu.

Desde otra perspectiva, Eduardo Viñuela considera que la propuesta de Moris inicia “la senda de los cantautores urbanos que poco tiempo después potenciaría Joaquín Sabina” (2016: 25).

Por su parte Roque Narvaja también realiza los circuitos de Colegios Mayores y pubs, aunque su primera labor musical de cierto calado es el dúo que forma con la cantante folclórica argentina, también exiliada, Marián Farías Gómez, con quien realiza una gira por España. Su inserción en el mercado español del disco se produce tras su contacto con el productor musical de origen chileno Carlos Narea. Con él Graba un primer disco, *Quién...*, que no obtiene demasiada repercusión, aunque el paso siguiente del productor sí obtendrá buenos frutos. Nos referimos a sus gestiones con Miguel Ríos para que incluya “Santa Lucía” en el disco *Rock and roll bumerang* (1980). Narea lo recuerda de la siguiente forma:

Roque Narvaja quería hacer carrera en España. Me acuerdo que un día nos la mostró en un bar [...] era un tema enorme. Él quería usarla para su disco, pero le dije que si Miguel Ríos pegaba con un tema suyo le abriría más puertas. Yo les junté una vez, y Roque le enseñó varios temas a Miguel, pero no quiso tocar “Santa Lucía”, hablé con él y después hicimos una segunda cita y se la mostró. [...] Decidimos grabar dos discos: uno para España, con baladas, y otra versión del disco para el resto del mundo. “Santa Lucía” estaba en el segundo, pero cuando la gente que pasaba por el estudio lo escuchaba, pensaban que estábamos locos por no incluirlo en el que se iba a editar en España. [...] pero al final lo publicamos y arrasó (Narea en Moreno 2012)

El disco anterior de Ríos había sido *Los viejos rockeros nunca mueren* (1979), y según Narea había abierto un nuevo camino al rock en castellano, ya que “fue el origen de que la industria empezara a ver una posibilidad de negocio, que había un mercado” (Narea en Moreno 2012)⁸. Como se puede apreciar, parece que la historia sobre el rock en castellano repite la misma situación que en Argentina. A una propuesta dentro de la escena alternativa se sucede una repercusión a través de un disco de éxito, siendo lo destacable para nuestro trabajo que nuevamente encontramos a Moris y a Roque Narvaja en una situación semejante a la de una década atrás. Claro que la coincidencia

⁸ Recordemos que Miguel Ríos también grabó en el segundo LP de *Rock & Ríos* (1982) la canción “Sábado a la noche” de Moris.

puede estar más ligada a la forma en que músicos, periodistas y productores ven sus propios actos que a la realidad del entorno musical. Un entorno que es bastante más complejo, tanto en Argentina como en España, respecto al de los inicios del rock en castellano, sus delimitaciones y sus alcances. Es cierto que en el reportaje “Madrid, asfalto y Rock”, que firma Inmaculada Martín en el diario *ABC* (20/8/1978), dedicado al rock en castellano en la capital de España, aparecen mencionados Moris y Narvaja.

Ahora bien, retomando la propuesta sobre biculturalidad y los factores que la definen, revisaremos la producción discográfica de estos músicos en España, prestando especial atención al grado de identificación cultural, la personalidad y el contexto, y los elementos que adoptan o rechazan durante su carrera en España. Todo ello, con el fin de apreciar en qué medida se produce la continuidad, modificación o reafirmación de sus identidades sonoras dentro del nuevo espacio en el que les toca vivir.

En el caso de la identificación de Moris con la cultura española es posible apreciar que sus letras se adaptan al nuevo espacio. Si en su etapa argentina habíamos observado su insistencia en la mención de lugares de Buenos Aires, ahora será Madrid y sus habitantes a los que hace referencia en sus canciones, de forma que en ellas deja evidencia que escribe desde Madrid y para España. Así, en su primer disco en España, *Fiebre de vivir* (1978), recurre a la ubicación espacial, por ejemplo, en los títulos “Balada de Madrid” o “Nocturno de Princesa” o en el contenido de las letras cuando menciona Hortaleza, plaza Colón, La Gran Vía, el Vips de Princesa, Murillo, Tetuán, Cuatro caminos, etc. Otro recurso es el uso de términos propios del habla coloquial española, como, por ejemplo, metro, tío, tía, o chaval, etc. También recurre a la enunciación de temas relacionados con la actualidad madrileña o la idiosincrasia de sus habitantes, como, por ejemplo: “hay cine de destape y pornografía” y “crisis de petróleo y amenaza mundial/ las derechas, las izquierdas no se pueden aguantar” en “Rock de Europa”; o “Ya es muy tarde en la Gran Vía/ Sin pasta no hay alegría/ y con pasta, porquería” y “toda esa gente regresa/ 4:30 a trabajar/ y quince días al mar” en “Balada de Madrid”. Tampoco se priva de la habitual declaración de amor por la ciudad receptora de los visitantes e inmigrantes: “bajo el cielo madrileño/ vieja Europa estoy aquí / lindos aires en Madrid / y me siento dueño de mis sueños” (“La ciudad no tiene fin”).

Todos estos son recursos de espacialidad que Moris emplea siguiendo su identidad poética precedente, pero ahora en un sentido diferente. Si las referencias a Buenos Aires en sus canciones argentinas tienen que ver con la disputa que todo nuevo género emprende con los anteriores para resignificar el espacio compartido, Madrid en las canciones de Moris representa la necesidad del inmigrante de apropiarse figuradamente de la nueva geografía que le rodea.

En el plano sonoro global, se pueden apreciar con mayor claridad los elementos culturales que busca retener de su pasado musical y cuales adquirir del nuevo entorno. Aquí la marca no es tan clara sobre la adopción del espacio musical madrileño. En *Fiebre de vivir* predomina una identidad sonora de *rock*er ligada, en buena medida, al estilo *rockabilly* de su etapa argentina, dentro de la que incluye una versión de “Zapato de gamuza azul” (Carl Perkins, 1956). También aparecen rasgos del garaje-rock, el recurso de los inicios recitados o declamados sobre acordes de la guitarra (“Sábado a la noche” o “Rock del portal”) y las improvisaciones vocales (“Balanceo rock”). Todo ello dentro de una grabación que busca mantener en un plano destacado la voz y dar la sensación de un sonido poco cuidado.

Se puede decir que en la identidad sonora de este primer disco de Moris predomina la estima de la cultura de origen. El artista valora positivamente el producto de su entorno argentino y se muestra como alguien que trae a su nuevo espacio cultural algo que no se ha hecho o aún no se conoce del todo. Un rock en castellano que se entiende sonoramente dentro de la tradición anglosajona de finales de los cincuenta y parte de los sesenta, como había hecho en su segundo disco en Argentina. En esa búsqueda de referentes del buen hacer de los roqueros argentinos, Moris incluso no duda en presentar una versión de una de las canciones popularizadas por Elvis Presley que había fallecido un año antes. Otro factor que intencionalmente retiene, e incluso remarca, de su espacio cultural de origen es la impostación y el fraseo que lo acerca a la tradición de ciertos cantantes de tango. También recurre, fugazmente, a algunas marcas de género como la bossa nova o el bolero en “Tarde en el metro” y en “La ciudad no tiene fin”. Tampoco se priva de cierta ironía, como en el inicio de “Balada de Madrid” donde el personaje de apertura es Manolito, que inevitablemente nos traslada al humorista argentino Quino y su *Mafalda*.

En cuanto al contexto y la posible incidencia en las estrategias de integración de Moris, es evidente que su contacto con Jesús Ordovás, en cierta forma lo ubica nuevamente en un entorno alternativo o contracultural. Este periodista, a través de su espacio en *Disco Express*, buscaba dar cabida al rock que se hacía en Madrid, incluyendo al que se hacía en castellano —como el del grupo Burning— algo que escapaba a los cánones del rock en la España de la época. También en los agradecimientos de *Fiebre de vivir* Moris incluye a Diego Manrique, Eduardo Haro Ibars, Juan Manuel Costa y Horacio Micheletti, todos periodistas de revistas, diarios y radios que participaban de los movimientos alternativos del rock de la época. Por otra parte, este disco está grabado con una masiva participación de músicos argentinos emigrados o exiliados, como era el caso de B. B. Muñoz, María Teresa Campilongo (Rubi) y Joe Borsani de los Tíos queridos, y Alejo Stivel y Ariel Rot de Tequila. Por otra parte, la inserción y las decisiones de Moris respecto a la identidad sonora de su etapa anterior se ven reforzadas por el trabajo de un productor como “Mariscal”, que acababa de sacar el disco de Asfalto en castellano (*Asfalto* 1978) y el hecho de que otras bandas también tuvieran en ese año discos con una importante repercusión como *Matrícula de honor* de Tequila o *Madrid* de Burning.

En los dos discos siguientes se aprecia, aunque en las letras Madrid no tiene tanta presencia, una mayor asimilación sonora a la escena musical madrileña. En *Mundo moderno* (1980), si bien la presencia del rock recuerda a la propuesta del primer disco, ahora aparece, en líneas generales, con un sonido más cercano a la *new wave* británica de la época. Pero a pesar de esta identificación con parte de la música española del momento, también está presente cierto eclecticismo que expresa lo que busca preservar de su etapa contracultural argentina. Así, recurre a la música disco con un carácter de danza en “Te espero en la discoteca” o de balada en el comienzo de “Doña atómica nuclear”. También aparece el reggae en el inicio de “Poderoso don dinero” o un marcado fraseo de tango en “Canción final”. Por su parte en el tercer disco, *13 mujeres*, hay una búsqueda más marcada por acercarse al sonido de los ochenta, un ejemplo de ello es la versión *new wave* que hace de su ya famosa canción “El oso”.

En el caso de Roque Narvaja, en su integración artística aparecen rasgos bastante diferentes a los de Moris. En su primer disco en España, *Quién...*, la incorporación del espacio cultural de recepción aparece como contenedor de un individuo que se identifica con la cultura que ha dejado:

Quién me salva de la angustia/ Si me llaman extranjero [...] Quién me cerrará los ojos/
Ahora que me voy lejos/ Ay tierra, tierra querida/ Tú la vaca, yo el becerro/ Tú la mar y el
continente [...] Tú los cantos de mi gente/ Yo su pronto mensajero (Quién...).

También el nombre de otras canciones marca esa característica, como “Trabajador latinoamericano” o “Entre el compromiso y la locura”, donde se desgranar las esperanzas y las frustraciones ante la situación que ha dejado. En “Mi querido Jesús” vuelve a reflejar su condición de cristiano. En el segundo disco español, *Amante de cartón* (1981), esta relación con la cultura argentina en forma de añoranza desaparece, adquiriendo el lenguaje verbal un carácter más universal, con temáticas más globales, como el amor y el desamor, la adolescencia o la amistad. Solo en “Un amigo de verdad” se trasluce el tono del primer disco.

En el plano sonoro las baladas predominan en estos discos. En *Quién...* vuelve a aparecer la balada folk con ciertos rasgos de la música latinoamericana, como en sus últimas producciones argentinas, aunque los arreglos del guitarrista y compositor argentino Alberto Núñez Palacio suavizan los gestos más cercanos al rock de aquella etapa. En *Amante de cartón* la alusión a su origen se hace presente en tres momentos de forma diferentes. La canción de cierre, “No te rindas Malena”, contiene fragmentos donde se recurre al tango como sinécdoque de género —aunque en un *tempo* a “lo valentino”— y al patrón rítmico 3+3+2 en los clímax. Por otra parte, hay una introducción a la manera de un bolero en “Bolero de Raquel”, aunque en el resto de la canción no aparece ninguna alusión a este género. En el caso de “Calla que sucedió”, el esquema de la base rítmica está tomada de la clave del son, aunque la sonoridad del bajo y la guitarra en esta base desvirtúan esa conexión llevando la percepción hacia la *new wave* británica del momento. La identificación con el nuevo entorno cultural parece casi total en este segundo disco: podría ser un artista español internacional con algún rasgo latino, como el del tango, pero

que no desentona en el mercado del país de recepción. Así, dentro del dominio de la integración cultural representado por la expresión musical del artista, es posible percibir que su identidad sonora desplaza la de origen a un reducto secundario y adquiere los elementos representativos del ámbito de la balada pop española.



Ejemplo nº 1: R. Narvaja, “Calla que sucedió”, *Riff* inicial Guitarra y bajo.

En cuanto al contexto y su incidencia en las decisiones del músico, resulta evidente que la presencia de Narea como productor marca el ámbito en el que se va a insertar Narvaja. Narea, tras una breve carrera musical en su país de origen (Chile), España y Alemania, era Director Artístico del sello *Polydor* desde 1977. Narvaja participa como guitarrista en la grabación mencionada de Miguel Ríos, tanto en “Santa Lucía” como en “La canción de los 80” de la que también es autor junto a Ríos. En este disco también participa Ricardo Miralles, que hace el arreglo de “Santa Lucía”. En el caso de *Amante de cartón*, el disco se graba en Alemania y entre los músicos que participan se encuentran el teclista de *Focus* (Thijs van Leer), el guitarrista John Parsons Morris, el bajista Tato Gómez y el batería Mario Argandoña, estos dos últimos del equipo habitual de Narea. Como expresa Narvaja, el éxito de “Santa Lucía” significó “La vuelta de un tipo que había tenido experiencia en las grandes ligas, en la Fórmula uno que volvía a correr” (Catania 2015, 40’:05”).

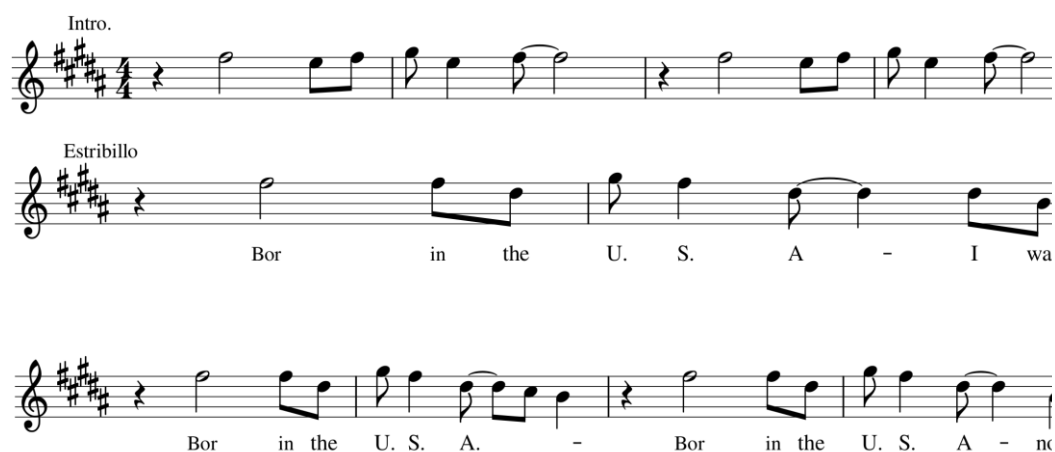
A partir de aquí el músico comienza a frecuentar los espacios habituales de promoción de *mainstream* español, sus discos aparecen entre las listas de más vendidos, alterna las actuaciones en vivo con presentaciones en televisión y aparece esporádicamente en las páginas dedicadas a las actividades de los personajes conocidos, como la sección “Gente” de *ABC*, donde aparece junto a Rod Stewart (22/06/84) o con Dyango (14/08/84). Narvaja también establece amistad de mayor calado con músicos como Víctor Manuel, Ana Belén o Joaquín Sabina y participa en algunas actividades ligadas con Argentina, como es el concierto del 24 de abril de 1987 a favor de la democracia argentina, tras el intento de golpe de estado por parte de un grupo militar, en donde actuó

junto a Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel, Alberto Cortez o Mercedes Sosa, entre otros (ABC 24/05/87).

Como se puede apreciar, su relación con Argentina, Latinoamérica y el compromiso político no desaparece de la vida da Roque Narvaja. Tampoco lo hace de su identidad sonora, como queda reflejado en sus cuatro discos siguientes: *Balance Provisional* (1982), *Al día siguiente* (1984), *El resto de mi vida* (1985) y *Nacido en el tercer mundo* (1987). En estas producciones continúa su camino de aceptación e incorporación del espacio sonoro de la música popular española con un claro acercamiento a las propuestas de la *new wave*, con la sonoridad de baterías electrónicas y el sonido envolvente o de repetición de células rítmicas en las guitarras que actúan como índices de estilos de grupos como Wham en “Nunca es Suficiente” (1984) o The Police, como en “A palo seco”. Aunque Narvaja no abandona las baladas con instrumentos acústicos y la orquesta de cuerdas, como en “Tu sed por mí” (1985).

En las temáticas de las canciones vuelven a estar presentes aspectos de la cultura que ha debido dejar y que, a diferencia de su producción de 1981, ahora quiere volver a hacer visible. Así, ya en “Balance provisional” (1982) vuelve a estar presente el desarraigo, la resistencia y la convicción religiosa, dentro de una canción cargada de tensión a partir de una base rítmica sobre el patrón rítmico 3+3+2, donde expresa: “Tengo los dientes cansados de apretarlos uno a otro [...] y las pasiones en vela por tan largo desarraigo [...] tengo una novia florida, por entre tanta maleza/ y una razón para alzar me, por amor en esta tierra [...] tengo una cruz de madera/ que me enseña el camino”. En otro momento recuerda a los desaparecidos: “Y apareció Mandrake encapuchado,/ para que nadie supiera su identidad/ y allanamiento va abracadabra viene/ No queda nadie para contarlo ya” (“Por qué no han venido los compañeros?”); o expone la desesperación de los jóvenes combatientes que los militares argentinos enviaron a la guerra de las Malvinas: “todo el santo día me lo paso del infierno al hospital/ bajo el incesante cañoneo de los barcos en el mar [...] entre capitanes que no saben de la misa la mitad” (“Carrozas de fuego”). Otros aspectos que aparecen con insistencia son la desigualdad, la pobreza, la lucha por los ideales o la desocupación.

Todo esto se hace más visible, si se quiere, en el título de su elepé de 1987, *Nacido en el tercer mundo*. La canción que da título al disco es una transformación de la canción de Bruce Springsteen “Born in the U.S.A.” (publicada en 1984). La relación con esta canción se presenta tanto en la temática verbal como en la melódico-sonora. En el primer aspecto, ambas canciones hablan del desarraigo: uno interior, el de no sentirse valorado dentro del país de nacimiento (a pesar de haber luchado en sus guerras), y el otro como extranjero, el de no sentirse valorado en el país receptor (a pesar de los esfuerzos por adaptarse). En este sentido, Narvaja expone: “Crucé la frontera con un traje azul/ cambiando de ropa y de actitud/ intenté ser alguien ser como tú/ siempre me recordaron volver al sur”. En el plano sonoro: las dos melodías se basan en una escala pentátona mayor, aunque la de Springsteen emplea puntualmente el cuarto grado (ej. 2 y 3); la sonoridad instrumental empleada para presentar la melodía del estribillo de la canción de Narvaja es muy semejante a la de la introducción de la canción del artista norteamericano; y el cantante argentino recurre a una impostación rasgada que guarda cierta semejanza con ese característico rasgo vocal de Springsteen.



Ejemplo nº 2: B. Springsteen, “Born in the USA”, melodía de introducción y estribillo (fragm.)



Ejemplo nº 3: R. Narvaja, “Nacido en el tercer mundo”, verso 1 y estribillo

Este retomar artísticamente los referentes culturales de procedencia, se traduce en la inserción de recursos que convierten esa identidad sonora (argentina) en global, a veces acompañando las ideas verbales y otras simplemente como recursos expresivos. De esta forma, el empaque sonoro de la *new wave* internacional de estas producciones se particularizan con la presencia de sinécdoque de género. Por ejemplo: “Mi baldosita floja” es una bossa nova introducida por una cita a “La marcha de los toreros” de *Carmen* de Bizet en un carrillón; “Cartas” es un tango canción, mientras que en el mencionado “¿Por qué no han venido los compañeros?” hay pasajes donde se alude a este género rioplatense; o en “Los mayores del mundo” vuelva a aparecer una base de bolero.

3. Conclusiones

Como se ha podido apreciar, Moris y Roque Narvaja dan forma a su identidad sonora mediando entre las ideologías y las preferencias musicales de los movimientos socioculturales de los que forman parte y buscan ser su expresión artística. También, en ambos casos, como parte de este diálogo entre ideología y música, sus búsquedas sonoras estarán enmarcadas dentro de movimientos musicales más amplios, como son el rock y la nueva canción. En ese intento de formar parte del ambiente internacional de su época y de ser al mismo tiempo expresión de lo local, Moris no duda en la necesidad de usar el castellano en sus canciones, de buscar un sonido con trazas de cierto descuido (saturaciones, desafinaciones, etc.) y de intentar transmitir en sus discos la idea de improvisación (asociar el disco a 30 minutos y con ello a la inmediatez, o el sonido descuidado en, por ejemplo, “De nada sirve” o “El piano

de Olivo"). Este sonido en sus grabaciones cumple con la necesidad contracultural de diferenciarse de la tradición que rechazan y de los grupos que habían logrado su éxito comercial, como Los Shakers o La Joven Guardia.

En el caso de la etapa de los setenta en Argentina de Narvaja, su sonido va a buscar los referentes en la música popular de tradición rural y urbana, teniendo en cuenta, especialmente, las músicas de aquellos grupos culturales poco valorados por el capitalismo y la derecha de la región, como son los indígenas y los afroamericanos. Así, las tumbadoras, la quena o la guitarra aparecen unidas a candombes, zambas, taquiraris, etc. como marcas de género que, a su vez, representan los referentes culturales de aquéllos que pretenden una revolución de izquierda en la región.

Debido a sus exilios, ambos músicos desarrollan diferentes estrategias de integración en su vida musical en España. En ambos casos podemos hablar de artistas biculturales, ya que coordinan en el plano musical elementos de ambas culturas, la de origen y la de recepción. En el caso de Moris su proceso de integración parece sostenerse en la afirmación de su identidad sonora forjada en Argentina, ya que, en un primer momento, recrea en otro entorno cultural la acción demostrativa que había realizado en su país en 1966, aunque adoptando una postura más convencional, con fuertes trazos del rock de finales de los cincuenta. Esta postura no deja de presentar cierta paradoja, ya que su música en la España de los setenta se acerca más a la propuesta juvenil, bailable y de amplia repercusión que llevaban adelante grupos como Tequila. En una segunda fase, su identidad sonora parece integrarse de forma más decidida al entorno español, aunque sin dejar completamente de lado su identidad de partida.

En el caso de Roque Narvaja, su intención de continuar la acción de músico comprometido dentro de la identidad sonora de su segunda etapa argentina solo llega a su primer disco en España. Sin duda el desarraigo producido por el exilio le hace plasmar una propuesta musical que aún busca dialogar con el espacio cultural perdido en la migración. Con su segundo disco, la asimilación al espacio musical español parece producirse casi de manera absoluta, siendo a partir del tercer disco donde los elementos que ha adquirido y los que desea retener de su pasado argentino van a encontrar un espacio de diálogo dentro del dominio de la integración bicultural de su actividad artística.

En definitiva, en ese proceso de mediación que realizan estos músicos migrantes hemos podido observar cómo reconstruyen su identidad sonora desde una narración construida a partir de la selección de su pasado y las posibilidades que les ofrece el nuevo entorno.

Bibliografía

- ABC (17 de junio de 1977). "Convocatorias para hoy. Musicales": 46.
- ABC (22 de junio de 1984). "Roque Narvaja y Rod Stewart": 96.
- ABC (14 de agosto de 1984). "Dyango y Roque Narvaja": 67.
- ABC (25 de abril de 1987). "Solidaridad española con la democracia argentina, tras los intentos golpistas. Todos los partidos acudieron a la concentración de Madrid": 24.
- Berry, John W. 2005. "Acculturation: living successfully in two cultures". *International Journal of Intercultural Relations* 29: 697-712.
- Catania, Roque (dir.). 2015. *El trovador siempre vuelve*. Alfonsina al Mar Cine. <https://www.youtube.com/watch?v=tAcWWjoKeSA> [Consulta: 2 de marzo de 2018].
- Eyerman, Ron y Jamison, Andrew. 1998. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Fischerman, Diego. 2008. "El extraño de pelo blanco". *Página 12*, 25 de abril. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4630-2008-05-25.html> [Consulta: 22 de octubre de 2018]
- García de la Plaza, Tomas. 2017: "Jesús Ordovás: 'El rollo en los setenta era ir a la contra'". *El independiente*, 24 de octubre. <https://alacontra.elindependiente.com/jesus-ordovas-rollo-setenta-a-la-contral/> [Consulta: 19 de noviembre de 2018].
- Gatto, Ezequiel. 2010. "Figuras para pensar la comunidad: Un análisis de las revistas Eco contemporáneo y Contracultura, 1960-1971". *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5004/ev.5004.pdf [Consulta: 5 de octubre de 2018].
- Grinberg, Miguel. 1961. "Revolución versus revolución". *Eco Contemporáneo* 1: 62-65
- Grinberg, Miguel. 2008. *Como vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones

Huynh, Q. L., Nguyen, A. M., y Benet-Martínez, V. 2011. "Bicultural identity integration. En Handbook of identity theory and research". En *Handbook of Identity Theory and Research*, eds., Schwartz, Luyckx, Vignoles, 827-842. New York: Springer.

Kleiman, Claudio. 2004. "A pesar de nuestro miedo teníamos tiempo de reír". *Página 12*, 6 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43262-2004-11-06.html> [Consulta: 21 de noviembre de 2018].

Martín, Inmaculada. 1978. "Madrid, asfalto y Rock". *Los domingos de ABC*, 20 de agosto: 26-29.

Moreno, Arancha. 2012. "Músicos en la sombra: Carlos Narea, productor y maestro de ceremonias de los grandes directos". *Efe Eme.com Diario de Actualidad Musical*, 20 de marzo. <https://www.efeeeme.com/musicos-en-la-sombra-carlos-narea-productor-y-maestro-de-ceremonias-de-los-grandes-directos/> [Consulta: 17 de noviembre de 2018].

Puchade, Juan. 2007. "Moris: El fundador del rock en nuestro idioma". *Efe Eme.com Diario de Actualidad Musical*, 11 de julio. <https://www.efeeeme.com/moris-el-fundador-del-rock-en-nuestro-idioma/> [Consulta: 12 de marzo de 2018].

Vargas, Rony. 2015. "Roque Narvaia recordó su exilio en España". Entrevista en *Viva La Radio*, 8 de octubre. Córdoba, Argentina: *Cadena 3*, https://www.cadena3.com/audios/notas-reportajes/roque-narvaia-recuerdo-exilio-espana-entrevista-rony-vagas_97616 [Consulta: 15 de febrero de 2018].

Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consulta: 30 de agosto de 2018].

Viñuela, Eduardo. 2016. "Rock de ida y vuelta: Sinergias entre la escena española y sudamericana (1975 y 1985)". *Revolución y Cultura* 3: 22-27.

Discos

La joven Guardia. 1969. *El extraño del pelo largo*. LP. RCA Vik.

La joven Guardia. 1971. *La reina de la canción*. LP. RCA Vik.

La joven Guardia. 1971. *La extraña de las botas rosas*. LP. RCA Vik.

- Los Beatniks. 1966. *Rebelde*. Single. CBS.
- Los Gatos. 1967. *Los Gatos*. LP. RCA Vik.
- Los Gatos. 1967. *La Balsa*. Single. RCA Vik
- Moris. 1970. *Treinta Minutos De Vida*. LP. Mandioca.
- Moris. 1974. *Ciudad De Guitarras Callejeras*. LP. RCA Vik.
- Moris. 1978. *Fiebre De Vivir*. LP. Chapa Discos.
- Moris. 1980. *Mundo Moderno*. LP. Chapa Discos.
- Moris. 1981. *13 Mujeres*. LP. Chapa Discos.
- Moris. 1985. *Señor Rock: ¡Presente!* LP. Chapa Discos.
- Moris. 1989. *Moris & Amigos*. LP. Producciones Twins.
- Roque Narvaja. 1972. *Octubre (Mes De Cambios)*. LP. Trova.
- Roque Narvaja. 1973. *Primavera Para Un Valle De Lágrimas*. LP. Parnaso Records.
- Roque Narvaja. 1975. *Chimango*. LP. CBS.
- Roque Narvaja. 1978. *Quién...* LP. Trova Records.
- Roque Narvaja. 1981. *Un Amante De Cartón*. LP. Movieplay.
- Roque Narvaja. 1982. *Balance Provisional*. LP. Movieplay.
- Roque Narvaja. 1984. *Al Día Siguiente*. LP. EMI.
- Roque Narvaja. 1985. *El Resto De Mi Vida*. LP. EMI.
- Roque Narvaja. 1987. *Nacido En El Tercer Mundo*. LP. EMI.