

Idas y vueltas. Roqueros entre Argentina y España, 1970-1990

Valeria Manzano

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
vmanzano@unsam.edu.ar

Resumen: Este trabajo reconstruye la trayectoria de sucesivas cohortes de roqueros argentinos que migraron a España. El trabajo dialoga con dos campos de estudio. Por un lado, contribuye a los estudios sobre la historia del exilio argentino a partir de reconstituir la multiplicidad de experiencias, percepciones y autopercepciones de las dinámicas migratorias. Por otro lado, colabora a avanzar en el conocimiento de las relaciones culturales y contraculturales entre Argentina y España. En este sentido, reconstruye la emergencia de un «transnacionalismo menor», situando actores poco considerados como agentes que delinearon prácticas y experiencias culturales y estéticas transnacionales.

Palabras clave: rock, juventud, migraciones, Argentina, Movidá, Transición.

Abstract: This article reconstructs the trajectories of successive cohorts of Argentinean rockers that migrated to Spain. This article enters into a dialogue with two fields of study. First, it contributes to the studies on the history of the Argentinean exile through its analysis of the multiple experiences, perceptions, and self-perceptions that made the dynamics of migration. Second, it adds to our knowledge of the cultural and countercultural relations between Spain and Argentina. In this respect, the article reconstructs the emergence of a «minor transnationalism», locating under-considered actors as agents that delineated transitional cultural and aesthetic practices and experiences.

Keywords: rock, youth, migrations, Argentina, Movidá, Transition.

«Ya es muy tarde en la Gran Vía.
 Sin pasta no hay alegría
 y con pasta, porquería.
 Mejor me voy a dormir.
 En Madrid despierta el día».
 Moris, *Balada de Madrid*, 1978.

En abril de 1977, a poco más de un año de impuesta la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), *Siete Días*, una de las revistas más cercanas al Gobierno, comentaba a sus lectores la buena fortuna que, según el cronista, estaban teniendo los artistas de rock argentinos en España. La noticia se refería al cuarteto Aquelarre («que ya lleva más de un año de éxitos», aseguraba) y al solista Mauricio Birabent, alias Moris (1942), un pionero de la cultura del rock en la Argentina¹. Llegado a Madrid en noviembre de 1976, Moris compartía algunas de las características comunes a los exiliados políticos que por entonces arribaban a las grandes ciudades españolas, y que algunos cálculos estiman en 15.000 para 1980². Compartía, por ejemplo, un perfil sociodemográfico: se trataba de una persona del grupo de edad más prominente entre el colectivo de exiliados, esto es, el comprendido entre los dieciséis y los treinta y nueve años; provenía del área metropolitana de Buenos Aires (como el 40 por 100 de los exiliados), y, por orígenes familiares, se ubicaba dentro de las heterogéneas clases medias argentinas³. A diferencia de una mayoría de los exiliados políticos, pero como una buena parte de los jóvenes que desde la década de 1960 habían participado en la creación de una cultura del rock —como músicos, poetas, fans—, Moris no había tenido militancia activa. Sin embargo, en el marco de la creciente oleada de violencia política en la Argentina, Moris tuvo dificultades para tocar en vivo, hasta el punto de que uno de sus últimos conciertos en Bue-

¹ S. A.: «España on the rock», *Siete días*, 17 de abril de 1977, p. 57.

² Guillermo MIRA DELLI-ZOTTI: «La singularidad del exilio argentino en Madrid», en Pablo YANKELEVICH (dir.): *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007, pp. 87-112.

³ Silvina JENSEN y Pablo YANKELEVICH: «Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)», *Estudios Demográficos y Urbanos*, 22(2) (2007), pp. 399-442.

nos Aires fue suspendido al estallar una bomba. Por razones lingüísticas, culturales y afectivas, Moris eligió migrar a Madrid. Para algunos periodistas especializados en la historia del rock español, su *Balada de Madrid* es una de las primeras letras de rock en castellano para la ciudad⁴.

La historia de Moris, sin embargo, no es única: desde principios de la década de 1970, un contingente significativo de personas vinculadas a la cultura del rock en la Argentina migró a España. Este artículo se enfoca en esos desplazamientos y, al hacerlo, busca contribuir a dos campos de indagaciones. En primer lugar, la reconstrucción de las trayectorias de roqueros argentinos en España abre la puerta para una interrogación sobre las múltiples formas que asumió la experiencia migratoria entre 1970 y 1990, de la cual destacan por el momento los estudios de las dinámicas del exilio. Los estudios sobre el exilio argentino han permitido trazar perfiles sociodemográficos y políticos; ponderar transformaciones subjetivas y modos de entender y procesar la política, y comprender la organización, las solidaridades y las disputas en los territorios de acogida. Ya sea para España, México o Francia, el foco de los estudios se ha centrado en los exilios políticos *stricto sensu*⁵. Del conjunto de trayectorias aquí analizadas, solo dos (las de los entonces adolescentes Alejo Stivel y Ariel Rot) pueden encuadrarse como exilios políticos, y de sus padres antes que de ellos mismos. Así, una mirada atenta a los modos de interactuar en el mundo cultural y roquero, a las relaciones con la comunidad más amplia de argentinos y a las variaciones de su autopercepción, puede iluminar algunos aspectos de la historia de la experiencia migratoria argentina.

En segundo lugar, este artículo pretende colaborar con la ampliación de los estudios sobre las relaciones culturales entre Argentina y España en las décadas de 1970 y 1980. Escritos desde la perspectiva de la historia y la crítica literaria, algunos estudios han

⁴ Ignacio SÁENZ DE TEJADA: «El eterno viajero», *El País*, 21 de diciembre de 1986, p. 28.

⁵ Silvina JENSEN: *La huida del horror no fue olvido. El exilio político argentino en Cataluña (1976-1983)*, Barcelona, Editorial M. J. Bosch-CO.SO.FAM, 1998; Marina FRANCO: *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, y Pablo YANKELEVICH: *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*, México, El Colegio de México, 2009.

tomado en consideración la experiencia de escritores y escritoras argentinos en la producción de una literatura del exilio. Más recientemente, otras investigaciones se centraron en dilucidar las imbricaciones entre experiencias de exilio y diversas profesiones, como la edición y el psicoanálisis⁶. Este artículo se centra en un actor menos conocido para observar los modos en los cuales se vincularon, material y simbólicamente, con sus pares españoles en un contexto de profundas transformaciones de las artes expresivas en general, y de la música hecha por y para jóvenes en particular. Los roqueros argentinos participaron con diversos grados de intensidad de las mutaciones en la cultura del pop y el rock español y en las dinámicas contraculturales que eclosionaron al compás (y muchas veces cuestionándolo) del proceso de transición política⁷. Como lo han sugerido algunos estudios, roqueros como Moris aportaron narrativas y sonidos anclados en su condición de extranjeros, que permitieron un redescubrimiento de espacios de la cotidianeidad urbana como el que se insinúa en los versos con que se abre este artículo⁸. Algunos de ellos retornaron a la Argentina durante la década de 1980, cuando el país vivía su propio proceso transicional que también incluyó una ampliación y diversificación de las artes expresivas⁹. A partir de recorrer las «idas y vueltas» de los músicos argentinos,

⁶ Anne-Cécile DRUET: «The Transatlantic Element: Psychoanalysis, Exile, Circulation of Ideas and Institutionalisation between Spain and Argentina», *Psychoanalysis and History*, 14(2) (2012), pp. 237-251, y Alejandrina FALCON: «Los trabajos del exilio. Traducciones, seudotraducciones y otras escrituras por encargo. Presencia argentina en la industria editorial española (1974-1983)», *Iberoamericana*, XV(58) (2015), pp. 123-137.

⁷ En especial véase Germán LABRADOR MÉNDEZ: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

⁸ Héctor FOUCE y Fernán DEL VAL: *Sin documentos*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022, pp. 27-28.

⁹ Viviana USUBIAGA: *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012; Valeria GARROTE: *La estrategia de la alegría en los colectivos artísticos de la dictadura y posdictadura, España y Argentina (1973-1989)*, tesis doctoral, Rutgers University, 2013; Daniela LUCENA y Gisela LABOUREAU: *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*, La Plata, EDULP, 2016; Marina SUÁREZ: «Itinerarios y experimentación en el arte de los 80: una cartografía de los espacios del “underground” en Buenos Aires», *Nuevos Mundos/Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*, 11 de junio de 2019, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/75920> (consultado el 4 de julio de 2023).

este artículo reconstruye también los viajes de ideas, sonidos y estéticas entre ambos contextos transicionales, que incluyeron la reivindicación del goce y de la alegría.

Siguiendo las trayectorias de los roqueros argentinos, el objetivo fundamental de este artículo es reconstituir la emergencia de un «espacio transnacional menor», esto es, de una serie de relaciones y experiencias poco formalizadas que se constituyeron a partir de los desplazamientos geográficos¹⁰. Esos desplazamientos, además, no siguieron el curso habitual que suelen enfatizar los estudios de las culturas del rock (esto es, desde y hacia los países anglosajones del Atlántico Norte), sino que se anudaron en derroteros sur-sur, que fueron singularmente importantes para la emergencia y las transformaciones de la música popular en general, y del rock en particular, en Iberoamérica¹¹. Advertir la densidad de ese «transnacionalismo menor» permite comprender algunos de los modos en que se transformaron las relaciones culturales entre Argentina y España. Para ello, el artículo se basa en la consulta de prensa periódica producida en ambos países (revistas de rock y contraculturales; revistas ilustradas y diarios), así como también en memorias y correspondencia (en este caso, de personas argentinas jóvenes exiliadas en España).

Éramos tan *hippies*...

En diciembre de 1972, *Pelo*, una de las revistas más importantes sobre rock en la Argentina, produjo un informe muy crítico sobre los roqueros que se iban del país. «El 90 por 100 se muere por ir a Londres o Estados Unidos», sostenía el informe, para rematar que los músicos «no van a mostrar lo propio, sino a mimetizarse con lo que exista allí»¹². Mezclando ambiciones personales y afán de mimesis con las escenas más codiciadas de entonces, los roque-

¹⁰ Françoise LIONNET y Shu-mei SHIN: «Thinking through the Minor, Transnationally», en Françoise LIONNET y Shu-mei SHIN (dirs.): *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 9-14.

¹¹ Laura PODALSKY: «Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s. The Transnational Wanderings of Teen Idols from Argentina, Mexico and Spain», *Transnational Screens*, 20 (2020), pp. 1-19, y Héctor FOUCE y Fernán DEL VAL: *Sin documentos*...

¹² S. A.: «Me voy porque acá no pasa nada», *Pelo*, 33 (1972), p. 40.

ros argentinos —según *Pelo*— estaban ya iniciando una diáspora que drenaba el escenario doméstico. Desde mediados de la década de 1960, la cultura del rock argentina fue una de las más dinámicas de América Latina, no solamente en términos cuantitativos —los discos grabados en 1972 sumaban cuarenta y dos—, sino también cualitativos: se trató de un movimiento cultural que incorporó jóvenes (en su mayoría varones) de diversos sectores sociales en calidad de músicos, poetas y fans. Ese movimiento se materializó en un circuito de espacios de música en vivo y en la organización de megafestivales, y estuvo atravesado por una sensibilidad antiautoritaria que, por un lado, recogía elementos comunes a otras manifestaciones contraculturales en el mundo (incluyendo críticas al lábil «sistema») y, por el otro, se imbricaba con posicionamientos frente al autoritarismo político asociado a los Gobiernos militares¹³. Fue en el contexto del Gobierno de facto de la denominada Revolución Argentina (1966-1973) que la cultura del rock en la Argentina fue tomando fisonomía: muchas de las prácticas cotidianas y de la lírica de sus canciones —escritas en castellano— se relacionaron con los habituales procedimientos policiales en recitales y otros espacios de sociabilidad roquera. Tras el interregno de 1973, cuando las expectativas abiertas por el retorno de Juan Domingo Perón al país generaron las condiciones para una breve primavera democrática en la cual las promesas de una revolución social o nacional (depende de quién la promoviera) parecieron a la vuelta de la esquina, aquellos procedimientos se recrudecieron en el clima de una, también recrudecida, dinámica de violencia política. Junto con las ambiciones personales de tentar suerte en otros destinos, subrayadas por *Pelo*, muchos roqueros emprendieron su salida del país tras haber sufrido diversas formas de violencia policial. Antes de la imposición de la última dictadura militar en marzo de 1976, buena parte de los músicos y poetas protagonistas de la primera década de la cultura del rock estaban ya fuera del país: mientras Londres fue, cier-

¹³ Véase Valeria MANZANO: *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 195-245, y, para una comparación con México, Eric ZOLOV: *Re-fried Elvis. The Rise of a Mexican Counterculture*, Berkeley, University of California Press, 1999.

tamente, un lugar de paso para muchos, Estados Unidos, Brasil y especialmente España acogieron a muchos más.

Una primera camada de músicos y poetas de la cultura del rock argentina llegó a España en la primera mitad de la década de 1970, y estos incluían a Miguel Peralta (alias Miguel Abuelo), Alberto «Pipo» Lernoud y Miguel Cantilo. Como sucediera con otros migrantes, incluyendo muchos de quienes se exiliaron por razones políticas en sentido estricto, los roqueros también siguieron patrones poco lineales de migración, construyeron redes ancladas en amistades y afinidades delineadas en los años previos, y en el espacio de recepción reprodujeron —o, en algunos casos, resolvieron— parte de las viejas disputas estéticas o personales. La trayectoria de Miguel Abuelo (1946-1988) ilumina alguna de esas derivas. Miguel Abuelo integraba la bohemia original de los músicos y poetas roqueros en Buenos Aires: ya había grabado un disco, tocaba asiduamente en recitales en vivo y participaba del «naufragio» cotidiano, esto es, de las peregrinaciones nocturnas de esa cohorte de jóvenes por bares y plazas, usualmente tamizadas por anfetaminas. Miguel Abuelo se fue de Buenos Aires en 1971. Según relataba en cartas y entrevistas, se fue por estar cansado de las frecuentes detenciones en comisarías. Después de recorrer varias playas de Brasil se decidió a cruzar el Atlántico y viajar a España, donde ya lo esperaban algunos amigos, como el periodista y poeta «Pipo» Lernoud, quien vivía en una casa comunitaria en Cadaqués junto con otras veinte personas. Miguel Abuelo deambuló por Cadaqués y Barcelona para luego trasladarse a Ibiza¹⁴. A lo largo de toda su estadía europea, que se prolongó por una década e incluyó su residencia en grandes ciudades (Londres, París —donde llegó a grabar un disco—, Madrid y Barcelona, donde actuó en la ópera rock *Hair*, en 1976), Miguel Abuelo tomó Ibiza como su punto de referencia.

Al avanzar la década de 1970, Ibiza se convirtió en uno de los polos de atracción para los roqueros argentinos. La opción no es de extrañar: Ibiza era una meca para viajeros jóvenes de todo el mundo que buscaban disfrutar del entorno natural y, sobre todo, de cierto clima de relajamiento sexual y cultural, muchas veces asociado tam-

¹⁴ Juanjo CARMONA: *El paladín de la libertad. Una biografía de Miguel Abuelo*, Buenos Aires, Compañía General de Ideas, 2003, pp. 95-98.

bién al consumo de diversas drogas ilegales¹⁵. Constituyendo además un centro de turismo internacional significativo, Ibiza era un espacio ideal para que los artesanos pudieran intentar sobrevivir. A eso se dedicaron algunas personas como Gaby, una joven que llegó exiliada a Barcelona y que cada verano iba a Ibiza a vender «bikinis en la playa de día, bijouterie a la noche»¹⁶. En relación con los músicos y poetas, además de la presencia de Miguel Abuelo, desde 1975 la oleada de argentinos se intensificó. Uno de los recién llegados era Miguel Cantilo (1949), quien desde fines de la década de 1960 estuvo al frente del dúo Pedro y Pablo, con el que grabó canciones que fueron himnos, como la recordada Marcha de la bronca. Combinando un interés por la filosofía sufí con intentos de configurar modos alternativos de producción —de alimentos, de expresiones artísticas—, Cantilo confluyó con los músicos y poetas de La Plata que habían creado el grupo La Cofradía de la Flor Solar, primero en Buenos Aires, luego en la Patagonia y por último en Ibiza. Allí, Cantilo y los exmiembros de La Cofradía intentaron reeditar formas de vida comunitaria que les permitieran ir capeando, también, la pobreza y la precariedad en términos legales (ninguno de ellos tenía sus papeles migratorios en orden)¹⁷. Tocaron música en ferias artesanales, en las calles, en bares y en discotecas, incluso en la apertura de la mítica discoteca Amnesia¹⁸.

Otros músicos argentinos tomaron también Ibiza como punto de referencia, aunque no de residencia, tras haber probado suerte en ciudades como Barcelona. Tal fue el caso del cuarteto Aquelarré, que llegó a España a fines de 1975. Luego de haber tocado en clubes como Zeleste —un espacio legendario para el rock en Bar-

¹⁵ Richard Ivan JOBS: *Backpack Ambassadors. How Youth Travel Integrated Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, pp. 230-239, y Sasha D. PACK: *Tourism and Dictatorship. Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*, Londres, Palgrave, 2006, pp. 127-135.

¹⁶ Carta de Gaby a Juan José Salinas (10 de agosto de 1981), Biblioteca Nacional Argentina, Colección Cartas del Exilio, CDIC/12.1-59.

¹⁷ Fabricio SIMONELLI y Pipo LERNOUD: «Miguel Cantilo cuenta su historia», *Cantarocké*, 1 (1983), pp. 19-23, y Mona MONCALVILLO: «Miguel Cantilo», *Humor*, 93 (octubre de 1982), pp. 31-34.

¹⁸ Alfredo ROSSO: «Un trovador con punch», *Expreso imaginario*, 49 (agosto de 1980), pp. 46-49, y S. A.: «Miguel Cantilo. Canción de propuesta», *Pelo*, 133 (1980), pp. 36-37.

celona también frecuentado por algunos jóvenes argentinos exiliados— y de haber tenido cierto eco en la prensa especializada, los miembros de Aquelarre rememoraban las dificultades que les generó el «viraje catalanista» producido tras la muerte de Francisco Franco¹⁹. Tanto ellos como Javier Martínez (1946), otro de los músicos argentinos que probaron suerte en Barcelona, señalaban la «discriminación» que sufrían quienes, a su criterio, se propusieran cantar en castellano²⁰. Como lo estudió la historiadora Silvina Jensen, los exiliados argentinos en Cataluña se vieron confrontados por una realidad lingüística y cultural a la que algunos se acomodaron y de las que otros renegaron²¹. Así, con dificultades para tocar en vivo o en radio, Aquelarre firmó un contrato de seis meses para tocar en un hotel en Ibiza, donde entraron en contacto con el resto de la «colonia» argentina. A diferencia de estos últimos, que «seguían en onda *hippie*» según el guitarrista, los miembros de Aquelarre decidieron una última mudanza, esta vez hacia Madrid. Sin embargo, los desplazamientos y la falta de continuidad laboral y profesional atentaron contra el grupo, que terminó disolviéndose antes de retornar a Argentina²².

En Ibiza, algunos roqueros argentinos delinearon nuevos sentidos en torno a las prácticas artísticas y tentaron nuevas formaciones musicales. En 1977, de hecho, formaron una megabanda y se presentaron al Primer Encuentro de Música de Ibiza y Formentera, pero no se alzaron con premio alguno²³. El intento de unificación, sin embargo, los puso en estado de deliberación: ¿era posible seguir allí, en condiciones laborales y legales precarias y sin poder grabar (una experiencia que la mayoría había tenido en Argentina)? ¿Alcanzaba el

¹⁹ Referencias a las visitas a Zeleste entre exiliados argentinos jóvenes en Carta de María Eugenia a Juan José Salinas, Biblioteca Nacional Argentina, Colección Cartas del Exilio, CDIC/12.1.5.

²⁰ S. A.: «Rock argentino en Europa. ¡Cuidado con los brujos!», *Pelo*, 73 (1976), pp. 6-7; S. A.: «Un ciclo bien cumplido», *Expreso imaginario*, 17 (diciembre de 1977), pp. 20-21, y Fabio SCARTUCHIO: *Yo soy Buenos Aires. Conversaciones con Manal Javier Martínez*, Buenos Aires, Dunkin, 2014, p. 122.

²¹ Silvina JENSEN: *La provincia flotante. El exilio argentino en Cataluña* (1976-2006), Barcelona, KM 13.774, 2007, pp. 68-70.

²² S. A.: «Starc-García. Cada uno su camino», *Pelo*, 92 (1978), pp. 22-23.

²³ S. A.: «Nuestros músicos en el exterior», *Expreso imaginario*, 21 (abril de 1978), pp. 28-30.

ideal de vida comunitaria para contener los resquemores personales? Explícita o implícitamente, esas preguntas tomaron el centro de la escena en los últimos años de la década de 1970 y motivaron dos tipos de respuesta. Por un lado, músicos como Kubero Díaz se quedaron en Ibiza, intensificando aún más la «vida *hippie*» hasta mediados de la década de 1980. Por otro lado, otros músicos afianzaron la construcción de nuevas bandas, con las cuales comenzaron a tramitar el retorno a Argentina. Miguel Cantilo, por ejemplo, se rodeó de sus viejos amigos de La Cofradía para crear Punch, una banda afín a lo que se escuchaba en España por entonces: el punk y la new wave. Tras encontrarse con el productor argentino recién llegado a Madrid Jorge Álvarez (quien, a fines de la década de 1960, con su sello Mandioca promovió las primeras grabaciones de Miguel Abuelo y Moris, entre otros), Cantilo grabó una demo que no salió al mercado y decidió el regreso a Buenos Aires. En la misma sintonía, Miguel Abuelo se rodeó de jóvenes recién incorporados a la «colonia argentina» de Ibiza, como el guitarrista Cachorro López (1956), para pergeñar ideas sobre una banda que luego se llamó Los Abuelos de La Nada.

La experiencia de la cohorte de roqueros argentinos en Ibiza es doblemente significativa. En primer lugar, aun cuando en sus recuerdos reverberaran menciones a los premios policiales y a la aridez de la escena roquera argentina, esos roqueros evitaban el término *exiliado* para referirse a sí mismos, prefiriendo el término *viajeros*²⁴. Las autoridades al frente de la última dictadura militar en la Argentina impusieron muy serias limitaciones para la interacción cultural de los y las jóvenes —por ejemplo, a partir de las razias habituales en discotecas, *pubs* y estadios—, pero el rock no fue el principal blanco de la censura y la represión cultural, como sí lo fueron otros géneros, incluido el folclore. De hecho, aun en los momentos más álgidos de la represión siguió habiendo recitales en espacios relativamente grandes y un conjunto muy importante de artistas permaneció en el país²⁵. Los roqueros argenti-

²⁴ Jorge PISTOCCHI: «Miguel Abuelo: de vuelta al pago», *Pan caliente*, 1 (mayo de 1981), pp. 6-7, y s. a.: «Nuestras canciones no son ajenas a lo que pasa en el país», *Clarín revista*, 25 de octubre de 1981, pp. 14-15.

²⁵ Para descripciones generales de la cultura del rock en dictadura, véanse Esteban BUCH: *Música, dictadura y resistencia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016; Julián DELGADO: «No se banca más: Serú Girán y las transforma-

nos en Ibiza fueron protagonistas de desplazamientos migratorios contemporáneos a, pero no subsumidos en, la oleada de exilios políticos *stricto sensu*. A diferencia de muchos de quienes se exiliaron preponderantemente por razones políticas y sobre quienes pesaba la imposibilidad legal de volver a Argentina, algunos de estos roqueros retornaron a Argentina ya a partir de 1980 —cuando se incrementaron las oportunidades de tocar en grandes espacios y se relanzaron megafestivales—. En segundo lugar, los roqueros llevaron consigo parte de las experiencias y los imaginarios delineados en España. Cantilo reflexionaba sobre eso al comentar que buscaba «salirse de la protesta y apostar a la propuesta», esto es, abandonar en su caso el mundo del folk y la canción de protesta para cultivar estilos e iniciativas más acomodados a los tempranos ochenta. Entre esas iniciativas estaba la posibilidad de dotar a la cultura del rock argentino de mayor «tolerancia al disfrute». En el mismo sentido iba Miguel Abuelo, quien prometía que Los Abuelos de La Nada representarían «la exaltación del goce, de la alegría»²⁶. Si bien esa orientación formaba parte de una tendencia global en el mundo del rock, esos roqueros lo experimentaron por primera vez en España, y más precisamente en Ibiza. En la intersección entre los remanentes de una bohemia *hippie* y el despegue del turismo global, Ibiza fue el territorio donde una cohorte de roqueros argentinos transitó de modo peculiar por sus experiencias migratorias y comenzó a elaborar algunas de las pautas con las que se transformaría la escena musical argentina durante su propia transición.

ciones culturales del rock en la Argentina dictatorial», *Afuera: revista de crítica cultural*, 15 (2015), s. p., y Ana SÁNCHEZ TROLLET: *Te devora la ciudad*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2022.

²⁶ S. A.: «La alegría de Los Abuelos», *Clarín*, 31 de mayo de 1983, p. 32; s. A.: «Los calientes consejos de un sabio abuelo de la nada», *Tiempo Argentino*, 29 de noviembre de 1982, suplemento *Tiempo Joven*, pp. 4-5, y s. A.: «Dónde está ahora Miguel Cantilo», *Tiempo Argentino*, 19 de agosto de 1983, suplemento *Tiempo Joven*, p. 3.

Balada de Madrid

En junio de 1977, uno de los críticos musicales de *El País* le daba la bienvenida a Moris, a quien definía como un cantante «de verdad urbano, tan poco refinado pero tan sensible como a los jóvenes a quienes canta», e invitaba a los lectores a escucharlo cantando «rock en castellano»²⁷. Esa singularidad fue retomada de manera recurrente por otros periodistas de rock en España. A mediados de la década de 1980, Jesús Ordovás resaltaba «y tuvo que venir un sudaca, Moris, para decirnos que se puede hacer cualquier rock en castellano», mientras que añadía también una nota para el grupo que posicionó el rock en términos mercantiles: se trataba de Tequila, compuesto por «otros dos adolescentes argentinos», Ariel Rot y David Stivel²⁸. A ese mismo trío se refería Diego Manrique cuando destacaba la relevancia de «los emigrantes argentinos, que vienen de una escena autóctona más desarrollada que la muestra»²⁹. En 1999, cuando Moris fue homenajeado en Madrid, Manrique volvió a esa idea con imágenes aún más elocuentes: «fueron las transfusiones de talento porteño que tan beneficiosas resultaron para el rock made in Spain»³⁰. Más allá de la hipérbole sobre la «transfusión» y la rigurosidad del dato sobre hasta qué punto se cantaba, o no, en castellano en la España de la década de 1970, ese fue el legado que comentaristas y músicos a los dos lados del Atlántico subrayarían a la hora de mostrar qué intercambios se dieron, contribuyendo a la «mitologización del rock argentino en el resurgir del rock español»³¹. En esos intercambios el protagonismo recayó sobre quienes se afincaron en Madrid. A diferencia de sus pares de Ibiza, la afluencia de roqueros argentinos a Madrid se intensificó después de la imposición de la última dictadura militar en Argen-

²⁷ Juan Manuel COSTA: «Moris: un rocker argentino en Madrid», *El País*, 24 de junio de 1977, p. 28.

²⁸ Jesús ORDOVÁS: «Punk, rock, rumbas y boleros», *Luna de Madrid*, 15 (febrero de 1985), p. 19.

²⁹ Diego MANRIQUE: «Del rollo al bollo», *Madrid*, 18-19 (agosto de 1985), pp. 124-130.

³⁰ Diego MANRIQUE: «Identidad y geografía», *El País*, 12 de junio de 1999, p. 30.

³¹ Héctor FOUCE y Fernán DEL VAL: *Sin documentos...*, pp. 30-31.

tina y la permanencia de muchos de ellos en España fue más duradera, participando de manera directa o indirecta de las transformaciones de la música rock y pop de la ciudad. Asimismo, mientras buena parte de quienes se afincaron en Ibiza o pasaron por allí pertenecía a una cohorte etaria homogénea, nacida en la década de 1940, quienes llegaron a Madrid se ubicaban en diversos puntos del espectro que iba desde los dieciséis a los treinta y cinco años. Se trataba de jóvenes que habían transitado con diversas intensidades y modalidades por aquella «escena autóctona más desarrollada»³².

En los relatos de sus primeros tiempos en Madrid, Moris solía recordar que estuvieron atravesados por historias de supervivencia comunes a muchos otros y otras que llegaban por esos años a España, quienes afrontaban situaciones críticas en términos subjetivos a la par que intentaban garantizarse un sustento material cotidiano. Como tantos otros emigrantes, vendió sus pocas pertenencias y cruzó el Atlántico con su familia. A diferencia de otros artistas que llevaron adelante trabajos que poco tenían que ver con sus trayectorias previas (como el escritor Horacio Salas, quien durante la primera parte de su exilio español colocaba carteles publicitarios en gasolineras), Moris se concentró en promocionar las pocas oportunidades que, inicialmente, tuvo para tocar música en vivo. De hecho, cuando el periodista de *El País* publicó la breve nota en que le daba la bienvenida a Madrid, Moris recorría las calles de la ciudad pegando cartelitos que anunciaban sus presentaciones hasta que fue gestionando conciertos en los circuitos de los colegios mayores³³. A partir de sus vínculos con periodistas como Ordovás y Manrique, Moris conoció al periodista devenido productor Vicente «Mariscal» Romero, creador, en 1975, del sello discográfico Chapa³⁴.

La grabación del primer disco de larga duración de Moris en Madrid constituye un momento significativo para la historia de los músicos de rock argentinos en España en, al menos, tres senti-

³² *Ibid.*

³³ S. A.: «Crecer o morir. Moris en Argentina», *Pelo*, 115 (1979), pp. 44-45, y Pipo LERNOUD y Alfredo ROSSO: «Moris se cuenta todo», *Expreso imaginario*, 37 (agosto de 1979), pp. 39-44.

³⁴ Sobre la trayectoria de Romero, véase Jesús ORDOVÁS: *Historia de la música pop española*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 181-189.

dos³⁵. En primer lugar, la grabación de *Fiebre de vivir* —el título del disco— fue la primera oportunidad de formalizar las relaciones artísticas y comerciales que Moris venía desarrollando desde su llegada a Madrid. Se trató de una oportunidad precaria, ya que la compañía le asignó solamente treinta horas de grabación y un conjunto para acompañarlo. Ese conjunto estuvo integrado por otros músicos argentinos que incluían a Alejo Stivel y Ariel Rot, quienes, como detallo más abajo, ya habían grabado con Tequila y tenían familiaridad con la propuesta de Moris por conocerla desde su infancia. En segundo lugar, el material incluido en *Fiebre de vivir* ponía en evidencia también una dinámica muy propia de las elaboraciones estéticas y poéticas de los emigrantes. Moris, que gustaba representarse como un trovador urbano, había atravesado una transformación en sus modos narrativos que no se circunscribía a modificar el *vos* por el *tú* (evidente en la estrofa con la que abro este escrito), sino que incorporaba también una manera de mirar una ciudad que seguía siendo, para él, extraña. Esas modificaciones en los modos de narrar en algunos casos —aunque no el de Moris— se imbricó también con variaciones estéticas en sentidos musicales, que hacían a las interacciones que en Madrid se producían entre músicos argentinos y locales³⁶. Así, por último, aún en la precariedad de la grabación de *Fiebre de vivir* y la red que se estableció para hacerla posible, esa instancia fue una bisagra que favoreció el tendido de puentes entre distintas cohortes de músicos argentinos, y entre ellos y sus pares españoles. En 1979, cuando ese disco salió a la calle, la escena de la música rock y pop madrileña atravesaba su propia transición hacia la por entonces denominada «nueva ola» y, muy pronto, Movida³⁷. Algunos de los músicos argentinos que Moris había aglutinado acompañaron esa dinámica.

³⁵ Un breve análisis de esa grabación en Eduardo VIÑUELA: «Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica», *Resonancias*, 23(45) (2019), pp. 197-214.

³⁶ Claudio KLEIMAN: «Moris: la fiebre de vivir», *Expreso imaginario*, 32 (marzo de 1979), pp. 42-43, y S. A.: «La fiebre del sábado a la noche», *Pelo*, 138 (1980), pp. 20-21.

³⁷ Héctor FOUCE RODRÍGUEZ: *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Entre los músicos que grabaron con Moris, estaban algunos argentinos muy jóvenes que sí se habían exiliado del país, con sus familias, por razones políticas. Alejo Stivel (1959) era uno de ellos. Hijo del director teatral, productor y guionista televisivo David Stivel y de la actriz Zulema Katz, Alejo Stivel se había criado en el marco de una familia de la izquierda argentina de la década de 1960. Este giro se hizo aún más pronunciado cuando Katz fue pareja de Francisco Urondo, un reconocido poeta y periodista que, a comienzos de la década de 1970, se sumó a una organización que abrazaba la lucha armada, y que murió en un enfrentamiento con el ejército poco después de la imposición del golpe militar en Argentina. Como recordara en entrevistas, la vida cultural y política de su familia fue muy intensa, algo que favoreció cierta precocidad en sus gustos e intereses, especialmente los musicales. Fue en un concierto de Paco Ibáñez en Buenos Aires, a comienzos de la década de 1970, al que fue con su madre, cuando se sentó al lado de otro cuasi niño que también acompañaba a la suya: se trataba de Ariel Rot (1960). Al igual que Alejo Stivel, Ariel Rot se había criado en una familia clave del espacio cultural e intelectual de la izquierda. Su madre, Dina Rot, era cantante, y su padre, Abrasha Rotenberg, fue uno de los editores del diario *La Opinión*, que a comienzos de la década de 1970 fue un faro orientador del gusto de la heterogénea clase media porteña. Entre estímulos y libertades poco comunes para los niños de entonces, Ariel Rot desde muy pequeño tomó clases de guitarra y accedió a una discoteca roquera internacional de primer orden. La amistad entre ambos, ya adolescentes, se selló aún más cuando sus familias debieron dejar Argentina: Alejo Stivel viajó a Madrid con su madre poco después de que Urondo fuera asesinado, y Ariel Rot lo hizo también con la suya, acompañado de su hermana, Cecilia, tiempo después de que estallara una bomba en la redacción del diario dirigido por su padre³⁸. Cuando llegaron a Madrid ambos tenían muy claro que la escolaridad no era lo suyo y, aprovechando las licencias comunes entre los hijos e hijas de exiliados, consiguieron eludir esa obligación para concentrarse en tocar. En poco más de un año de residencia en Madrid le dieron forma a

³⁸ Marcelo SONAGLIONI: «Yo era un animal», *Evaristo cultural*, 3 de mayo de 2018, s. p., y Silvia NIETO: «Cuanto más años cumplo, menos miedo me da el paso del tiempo», *ABC Cultura*, 29 de abril de 2018, p. 4.

Tequila, un quinteto de rock muy en sintonía con los Rolling Stones. Así, al menos, la definía el crítico musical de la revista contracultural *Ozono*, quien añadía que se trataba de un «grupo musical fresco y cachondo» al momento en que la compañía Zafiro se decidía a grabar su primer álbum, «Matrícula de honor»³⁹. Se trató del primer disco de un conjunto de rock que escaló en los *rankings*, vendiendo 200.000 copias, un hecho que colaboró a la reconversión de algunos sellos discográficos españoles, en particular Hispavox, hacia la aceptación del rock en sus catálogos. «Matrícula de honor» interpelaba a un público adolescente, al punto que Tequila representaba, para algunos, «un conjunto para doceañeras»⁴⁰.

Mientras que Tequila se asociaba a las «doceañeras», sus integrantes argentinos, y otros compatriotas que llegaban a Madrid, participaban de los circuitos de sociabilidad, los espacios y las estéticas de la emergente Movida. Ariel Rot, por ejemplo, recuerda que la casa que alquilaban con su hermana, la actriz Cecilia Roth, era un «hervidero nocturno» por el que pasaba gente de teatro (como Eusebio Poncela), del mundo del arte y el cine (Iván Zulueta, Pedro Almodóvar) o del diseño y la fotografía (como Gorka Duo, por entonces novio de Cecilia), junto con jóvenes del universo del pop y el punk. Aunque por razones estéticas, posicionamientos comerciales y —un dato no menor— temporalidad del lanzamiento, Tequila no era considerado parte de la Movida, e incluso era fuertemente denostado, Rot y otros miembros del grupo sí compartían un marco de ideas, gustos, hábitos y actividades con el que iba deviniendo parte del «elenco estable del *underground* madrileño»⁴¹. Esos vínculos se aceptaron aún más con la incorporación al «elenco» de otros argentinos, en particular la pareja compuesta por el compositor, cantante y productor Joe Borsani (1944-2003) y María Teresa Campilongo (1954), quien asumió como nombre artístico Rubí. Borsani había tenido una larguísima trayectoria como compositor para di-

³⁹ S. A.: «El rollo, otra vez», *Ozono*, 31 (abril de 1978), p. 64.

⁴⁰ S. A.: «Locos por el pop», *Cambio* 16, 390 (27 de mayo de 1979), p. 38, y S. A.: «La nueva, nueva ola», *Cambio* 16, 438 (27 de abril de 1980), p. 42.

⁴¹ Álvaro CORAZÓN RURAL: «Ariel Rot», *Jot Down*, 2018, <https://www.jotdown.es/2018/11/ariel-rot-los-nuevos-grupos-de-rock-son-muy-profesionales-parecen-boy-scouts/> (consultado el 6 de junio de 2023). Para una descripción panorámica de esa coyuntura y de su «elenco estable», véase José Manuel LECHADO: *La movida. Una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005, p. 39.

versos cantantes de música popular hasta que, a mediados de la década de 1970, formó su propia banda con su pareja como cantante, Los Tíos Queridos, mucho más exitosa en diversos países de América Latina que en Argentina. El golpe de Estado de 1976 encontró a la banda de gira y decidieron no retornar y radicarse en Madrid. Allí, Rubí llegó con veintidós años y una hija, y completó su carrera de grado en psicología. Además, Rubí pudo empaparse de las novedades musicales que llegaban desde Londres y Nueva York, en particular del mundo del punk y el pospunk, y comenzó a actualizar su persona artística. En esa dinámica colaboró con otros colegas argentinos, incluyendo a Moris (para quien hizo coros en *Fiebre de vivir*) y Ariel Rot. Tras ensayar varios años y tocar en *pubs* pequeños, Rubí y Los Casinos —una banda a la que se sumó Ciro Fogliatta, quien había formado parte de Los Gatos, otro de los grupos pioneros del rock argentino— se presentaron en un recordado festival en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid, en 1980, ante 20.000 personas, compartiendo cartel con la cantante Alaska y el grupo Nacha Pop. Ese lanzamiento situó a Rubí y Los Casinos como parte de la Movida, y despejó el camino para la grabación, en 1981, del primero de los tres discos. Para ese entonces, Borsani había tentado suerte con la formación de una nueva banda, Sissi, producida por el también argentino Jorge Álvarez (quien trabajaba para CBS), pero esta —a diferencia de Rubí— no prosperó⁴². Borsani tuvo más éxito como gestor, entre 1983 y 1985, de uno de los espacios clave de la Movida: la discoteca Rockola, donde además había un centro de artes gráficas y un estudio de grabación. Algunos relatos de la Movida madrileña interpretan que su cierre, por disposición gubernamental, fue una señal del principio del fin del movimiento cultural del que era uno de los epicentros⁴³.

La historia de los roqueros argentinos afincados en Madrid ofrece una serie de claves para ampliar nuestro conocimiento sobre las experiencias de emigración y también sobre la reconfiguración de las relaciones culturales entre España y Argentina. En primer lugar, se trató de músicos que habían tenido relaciones diferentes con la escena musical argentina, desde «pioneros» hasta fans, y que

⁴² Véase Jorge ÁLVAREZ: *Memorias*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2013.

⁴³ José Manuel LECHADO: *La movida...*, pp. 145-146.

—en líneas similares con lo acontecido en Ibiza— rearticularon en Madrid vínculos de cooperación más allá de sus diferencias estéticas. En muchos sentidos, estos emigrantes, algunos de ellos exiliados por razones políticas, compartían con el resto de los exiliados la creación de estrategias donde primaban las dobles pertenencias, esto es, a un colectivo nacional y a una profesión. En segundo lugar, a diferencia de lo sucedido en Ibiza o en otras ciudades españolas, los músicos argentinos se integraron de manera mucho más acabada en las transformaciones estéticas y sónicas del rock y el pop español. Si bien, como señalaba Moris en un reportaje reciente, él no encajaba con los sonidos y la estética vinculados a la Movida —«yo no me podía teñir el pelo de rojo», sintetizaba—, tenía mucho más que ver con roqueros como Miguel Ríos, y su impronta era reconocida en músicos vinculados a esa vertiente, como señalaba Morfi Grei, de La Banda Trapera del Río⁴⁴. Además de la presencia de Rubí en los escenarios, los vínculos con los músicos y artistas de la Movida se establecieron, por lo general, debajo de estos, mediante la participación en circuitos de sociabilidad y encuentros configurados por afinidades personales. Por último, quizá porque la integración profesional y personal de la «colonia» de roqueros argentinos fue más exitosa en Madrid, una mayoría de ellos no retornó a Argentina a comienzos de la década de 1980, como sí lo hicieron quienes se habían afincado en Ibiza. Por el contrario, los roqueros argentinos participaron de la escena musical, cultural y estética de Madrid hasta mediados de la década de 1980: a partir de entonces, algunos se quedaron y otros iniciaron una dinámica de idas y vueltas en la que también participó otra cohorte de roqueros que cruzaban el Atlántico a la inversa.

Idas y vueltas

En junio de 1982, tras la derrota en la guerra de Malvinas y la intensificación de la oposición antidictatorial, una nueva Junta de Gobierno anunció la convocatoria a elecciones. En octubre de ese

⁴⁴ Juan PUNCHADES: «Moris: el fundador del rock en nuestro idioma», *Diario EfeEme*, 10 (septiembre de 1999), s. p., y s. A.: «Morfi Grei, un gamberro con clase», *Luna de Madrid*, 15 (febrero de 1985), p. 22.

mismo año, mientras tanto, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) ganó las elecciones generales. La llegada del PSOE al Gobierno, según algunas interpretaciones, marcaría el principio del fin de la transición política española⁴⁵. Las relaciones entre el PSOE y algunos referentes de la Unión Cívica Radical, como Raúl Alfonsín, quien sería elegido presidente en octubre de 1983, fueron permanentes y reflejaron afinidad. También se intensificaron las relaciones culturales: en junio de 1983 Joan Manuel Serrat dio una serie de recitales masivos en Buenos Aires, presentado como un «exiliado más» que retornaba al país⁴⁶. En agosto, mientras tanto, el diario *Clarín* y la Dirección General de Cinematografía de España organizaron la «Primera Semana de Cine Español» en Buenos Aires, en la cual cincuenta mil personas tuvieron la ocasión de ver por primera vez filmes del posfranquismo que habían estado censurados en la Argentina, incluyendo *La Colmena* (Mario Camus, 1982) y *El crimen de cuenca* (Pilar Miró, 1979). Al igual que Serrat, José Sacristán —quien inauguró el ciclo— fue saludado como representante de las nuevas libertades españolas y vitoreado por el público asistente a la sala y por los muchos que se quedaron fuera, entre quienes se incluían grupos de Madres de Plaza de Mayo⁴⁷. Mucho más inadvertida fue otra comitiva que viajó en la misma semana y estuvo integrada, entre otros, por Vicente «Mariscal» Romero, quien llegó a Argentina para promover intercambios musicales. Solo el periodista Eduardo Blaustein (quien se había exiliado en Barcelona en 1977 con dieciocho años y había regresado a Argentina en 1983) registró esa presencia, dándole la bienvenida a los futuros intercambios⁴⁸. Estos se intensificaron en la década de 1980: por un lado, de la mano de productores y promotores —como Romero y su contraparte en la Argentina, Daniel Grinbank— se impulsaron las visitas de algunos artistas, priorizando a los roqueros

⁴⁵ Véase, por ejemplo, Javier TUSSELL y Álvaro SOTO CARMONA (dirs.): *Historia de la Transición (1975-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

⁴⁶ S. A.: «Para muchos, dijo Serrat, vivir puede ser considerado revolucionario», *Clarín*, 2 de junio de 1983, p. 32.

⁴⁷ S. A.: «Semana del cine español en Buenos Aires», *Clarín*, 12 de agosto de 1983, suplemento especial, p. 28, y Carlos ARES: «El cine español despierta una gran expectación en Buenos Aires», *El País*, 14 de agosto de 1983, p. 14.

⁴⁸ Eduardo BLAUSTEIN: «El rock aprendió castellano», *Tiempo Argentino*, 9 de diciembre de 1983, suplemento *Tiempo Joven*, s. p.

propiamente dichos sobre las vertientes pop, y, por otro, se visibilizaron los retornos de muchos de los roqueros argentinos que habían tenido experiencias en Ibiza y Madrid, quienes contribuyeron a remodelar la estética, los sonidos y los sentidos de la cultura del rock argentino, que vivió su propia «Movida».

El trienio 1984-1987 fue intenso en una primera serie de intercambios: los mediados por productores musicales, entre los que destacaba la dupla formada por Romero y Grinbank. De la *troupe* producida por Romero, ningún otro grupo español fue tan exitoso en la Argentina como Barón Rojo, en parte porque casaba muy bien con la consolidación de una sensibilidad y unas prácticas asociadas con el heavy metal⁴⁹. Barón Rojo y otras bandas de música heavy, como Banzai —cuyo tecladista era otro argentino, Michel Peyronel— hicieron giras una vez por año durante aquel trienio⁵⁰. Asimismo, en 1984 Miguel Ríos hizo su primera gira por Argentina y, como otros de sus colegas, también informaba a la prensa sobre el estado del rock y el pop español, sintetizando el «clima de ebullición» que estaba atravesando⁵¹. Hacia el otro lado del Atlántico, mientras tanto, viajaron roqueros argentinos con diversas trayectorias en la escena local. Así, por ejemplo, Celeste Carballo y Juan Carlos Baglietto hicieron presentaciones en vivo y en RTVE, lo mismo que Charly García, cuyos recitales en la discoteca Studio 54 de Barcelona habrían atraído más a quienes formaban parte de la madeja de exiliados argentinos jóvenes que al público local⁵². A la inversa, uno de los grupos más exitosos de la denominada «troupe Grinbank» fue La Torre, en parte porque cuajaba bien con la estética del heavy español, llegando a acompañar a Barón Rojo en sus

⁴⁹ Véase Eduardo BERTI: *Rockología. Documentos de los 80*, Buenos Aires, Galerna, 2012.

⁵⁰ Néstor FREIJE: «Llegan Barón Rojo y Obús. La invasión española», *Pelo*, 226 (1984), p. 18, y M. F. B.: «Nuevamente Barón Rojo», *Cantarock*, núm. 51, 27 de diciembre de 1985, pp. 22-23.

⁵¹ S. A.: «Ser joven en España es arriesgado», *Cerdos & Peces*, 4 (julio de 1984), p. 43.

⁵² Guillermo CAZENAVE: «La ofensiva argentina», *Pelo*, 217 (1984), pp. 30-31, y Osvaldo MARZULLO: «Celeste Carballo: “La gente no me olvidó”», *Pelo*, 221 (1984), pp. 8-10. Referencias a los recitales de Charly García en cartas de Gaby a Juan José Salinas (1 y 19 de julio de 1984), Biblioteca Nacional Argentina, Colección Cartas del Exilio, CDIC/12.1-65 y CDIC/12.1-67.

giras. La Torre fue, además, uno de los primeros grupos argentinos en grabar en Ibiza, una suerte de fetiche para los roqueros argentinos⁵³. «Grabar en Ibiza» tenía un valor extra para los integrantes de Los Abuelos de La Nada, que se habían formado en «esa isla mágica que nos hizo ser como somos»⁵⁴.

Grupos y artistas argentinos que habían delineado parte de su trayectoria en España le dieron forma al segundo tipo de intercambios, y volcaron sobre la producción y los estilos musicales parte de una estética ensayada en tiempos migratorios. Según Miguel Abuelo, en Ibiza habían empezado a combinar «esa cosa comercial con la contracultural», algo que a su criterio tenía buena receptividad en Argentina, donde «la gente está más juguetona, más dispuesta a gozar»⁵⁵. En la década de 1980 la cultura del rock en Argentina era una plataforma donde se tornaban visibles nuevas políticas del cuerpo y de la subjetividad en las que se destacaba la convocatoría al goce, al placer y al hedonismo⁵⁶. Muchas otras bandas militaban en esas tendencias, pero pocas lograron cruzar con tanta facilidad las porosas líneas trazadas entre la cultura de masas y los circuitos *underground* como lo hicieron Los Abuelos de la Nada. En esa dinámica, ese grupo fue mucho más exitoso también que otros colegas roqueros que habían tenido una transformación estética en España. Miguel Cantilo, por caso, no logró interpelar a los fans argentinos con su banda new wave Punch, quizá porque ese público no esperaba una reconversión tan profunda de su persona artística⁵⁷. En tal sentido, Moris tuvo más suerte: en cada retorno a Buenos Aires —donde se afincó en 1988— llevaba una propuesta musical y estética que era leída como esencial, eventualmente mejorada por el tiempo español, pero inalterable. Moris era

⁵³ S. A.: «GIT grabará en Ibiza», *Pelo*, 214 (1984), p. 41; Febe DE FELIPE: «Una torre en Ibiza», *Pelo*, 224 (1984), p. 38, y S. A.: «Charly García y La Torre en España. Éxito sudaca», *Pelo*, 281 (1986), p. 10.

⁵⁴ Pipo LERNOUD: «Recuperar la alegría», *Cantarock*, 26 (9 de enero de 1985), pp. 22-25.

⁵⁵ Claudio KLEIMAN: «Miguel Abuelo: el vehículo de la transformación somos nosotros mismos», *El porteño*, 6 (junio de 1982), pp. 36-39.

⁵⁶ Véanse Ana SÁNCHEZ TROLLIET: *Te devora...*, y Nicolas CUELLO y Lucas DISALVO: *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina, 1984-2007*, Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2020.

⁵⁷ S. A.: «Pueblo a pueblo», *Clarín*, 5 de julio de 1985, suplemento *Sí*, 2, p. 4.

un portador de novedades en otros sentidos: era uno de los encargados de informar sobre las variaciones del pop y el rock en España, introduciendo a periodistas y fans en sus interpretaciones sobre la Movida⁵⁸.

El término *Movida* también sirvió para intentar encapsular similitudes y diferencias entre las culturas juveniles en general, y roqueras en particular, de España y la Argentina. En esos préstamos y comparaciones, además de la de los músicos y poetas, fue crucial la tarea de algunos periodistas que circularon a ambos lados del Atlántico. El escritor y periodista Juan Madrid, por ejemplo, viajó a Buenos Aires con una comitiva de *Cambio 16* durante los meses que se desarrolló el juicio a las juntas militares. Su cobertura, sin embargo, se enfocó en la «movida porteña». Además de indicar que la música que se escuchaba en las discotecas de Madrid y Buenos Aires era similar y que existían «multiespacios» de experimentación artística afines, remarcaba que en la Argentina sonaban más, en las radios y en las discos, «los grandes grupos de rock nacional», a la vez que reconocía que los jóvenes argentinos se repartían «entre la juerga y la política» —mientras sus pares españoles, a su criterio, ya habían «pasado» de la política—⁵⁹. Su colega Cristina Aledo llegaba a conclusiones similares. En su interpretación, la cultura del rock argentina a mediados de la década de 1980 era «similar a la de Madrid en 1979», y todo estaba «por explotar»⁶⁰. La seducción que ejercían las comparaciones fue transitada también por periodistas argentinos que viajaron a España. Así, por ejemplo, Marcelo Figueras y Juan Carlos de la Fuente contaron en primera persona sus experiencias en conciertos, las bandas de rock a las que vieron en vivo, las similitudes que encontraban con bandas argentinas y también lo que a su criterio faltaba en Buenos Aires: «buenas revistas» y una «cultura de drogas fuertes»⁶¹.

⁵⁸ S. A.: «Moris: “Toco y me voy”», *Cantarock*, 44 (19 de septiembre de 1985), pp. 23-25, y Marcelo FERNÁNDEZ BITAR: «Volvió Moris», *Cantarock*, 97 (24 de marzo de 1988), pp. 15-17.

⁵⁹ Juan MADRID: «Los adoradores de la nueva fe», *Cambio 16*, 728 (11 de noviembre de 1985), p. 18.

⁶⁰ Cristina ALEDO: «La movida argentina», *Pelo*, 254 (1985), pp. 26-27.

⁶¹ Marcelo FIGUERAS: «Madrid: en qué andan los jóvenes», *Humor*, 187 (diciembre de 1986), pp. 38-40, y Juan Carlos DE LA FUENTE: «La movida española», *Cerdos & Peces*, 10 (marzo de 1987), pp. 54-56.

A mediados de la década de 1980, cuando la «movida» argentina estaba «explotando», la madrileña mostraba ya signos de agotamiento. En ese contexto retornó Ariel Rot. Con solo veinticinco años, Rot se presentó en Buenos Aires con su primer disco como solista, «Debajo del puente», y narró su historia de exiliado joven en la «colonia roquera argentina» en Madrid⁶². No narró en su momento una de las razones que más lo motivaron a regresar: el intento de desengancharse de su consumo de heroína. Como lo recuerda desde el presente, «la cosa se estaba poniendo muy oscura: ya habían empezado las bajas entre los amigos». Su llegada coincidió con «esa movida que estaba empezando» en Buenos Aires y que, para él, fue «caótica, pobre, pero maravillosa», en la que comenzó su colaboración con un ex Abuelo de La Nada, Andrés Calamaro —quien se trasladó a Madrid en 1990 y con quien fundaría uno de los grupos argentino-españoles más recordados, Los Rodríguez—⁶³. Rot experimentó dos «movidas» y tres exilios: el primero, en 1976, por razones políticas; el segundo, en 1985, por «razones tóxicas», y el último, su regreso definitivo a España en 1989, por razones económicas, ya que volvió en el marco de la hiperinflación que le puso un final abrupto al Gobierno de Raúl Alfonsín, mostrando también los estrechos límites de la democracia argentina.

Conclusiones

Entre comienzos de la década de 1970 y fines de la de 1980, sucesivas camadas de personas vinculadas a la cultura del rock argentino migraron a España. Por un lado, esa oleada de migraciones era parte de un movimiento hacia la globalización de la música popular que, como lo estudiara Matthew Karush, se había iniciado ya en la década de 1920⁶⁴. Por otro lado, sin embargo, se trató de un

⁶² S. A.: «Ariel Rot. Entre el puente y la puerta», *Pelo*, 238 (1985), pp. 37-38; M. F. B. y E. B.: «Vida y obra de Ariel Rot», *Cantarock*, 40 (24 de julio de 1985), pp. 32-33, y S. A.: «Somos artistas de la depresión», *Clarín*, 15 de julio de 1985, suplemento *Sí*, p. 4.

⁶³ S. A.: «Calamaro + Rot», *Pelo*, 305 (1987), p. 4, y Héctor FOUCE y Hernán DEL VAL: *Sin documentos...*

⁶⁴ Matthew KARUSH: *Musicians in Transit. Argentina and the Globalization of Popular Music*, Durham, Duke University Press, 2017.

contexto nuevo en términos estéticos, políticos y económicos: a diferencia de una mayoría de los músicos estudiados por Karush (enrolados en el jazz, el tango y el folclore), se trató de jóvenes vinculados al mundo del rock que habían sufrido regulares persecuciones policiales en el marco del recrudecimiento de la violencia política en la Argentina de la década de 1970, cuando tampoco encontraban posibilidades concretas de vivir de su trabajo artístico. Si bien la escena del rock en la Argentina no se disipó durante los años de la última dictadura, sino que se reconvirtió en términos de espacios, estéticas y prácticas, fueron muchos quienes vieron limitarse sus oportunidades de actuar y grabar y decidieron emprender sus vidas en el exterior. Aunque los destinos fueron variados, España fue uno de los privilegiados. En esa elección, la migración de los roqueros coincidió con la de miles de personas que se exiliaron por motivos políticos. Sin embargo, con pocas excepciones, los roqueros no se autopercebieron como exiliados, sino como «migrantes» o «viajeros». Al igual que los miles de personas que llegaron a España como exiliados políticos, empero, los roqueros también se confrontaron con dilemas prácticos ligados a la supervivencia cotidiana y con las transformaciones de sus identidades culturales, e incluso de sus personas artísticas. Una semejanza más con el conjunto de los exiliados fue que los roqueros también reconstruyeron sus trayectorias amparados en una doble filiación, nacional y profesional, que permitió la creación de redes de intercambios y solidaridades desde las cuales se abrieron puertas hacia fuera. Para la «colonia» de Madrid, esas puertas se abrieron en plena dinámica de expansión de la cultura del rock y del pop español de la cual participaron sobre y debajo de los escenarios.

Las redes comerciales, simbólicas y estéticas que se fueron tejiendo entre roqueros argentinos y españoles son clave para comprender también el funcionamiento de un «espacio transnacional menor» anclado en desplazamientos sur-sur por el espacio iberoamericano que, si bien reconocía una temporalidad de mediana duración, se intensificó durante los procesos transicionales de España y la Argentina. Músicos, poetas, periodistas y productores le dieron forma y contenido a ese espacio. En las «idas y vueltas» de los roqueros circularon ideas, estéticas y sonidos. Mientras a fines de la década de 1970 quienes provenían de la Argentina llevaron parte del caudal de experiencias a la escena roquera española

(como el tan mentado «rock en castellano»), las dinámicas de la «nueva ola» y, fundamentalmente, la Movida, viajaron hacia la Argentina posdictatorial, contribuyendo a la configuración de expectativas y experiencias acerca del disfrute y la alegría. La diseminación de un término como *Movida*, en el marco de aquel «espacio transnacional menor», corrió en paralelo y complejizó los modos en que la Argentina de la década de 1980 miraba a España: las «movidas» a ambos lados del Atlántico representaban, por supuesto, creatividad y juventud, pero también (como lo recordaban los cronistas de época) despolitización y excesos. La circulación de roqueros fue una pieza importante para la producción de nuevas relaciones (comerciales y personales, antes que oficiales) entre Argentina y España, relaciones que transformaron cualitativamente zonas de la cultura, y de la contracultura, en ambos países.