

14. DE ESPAÑA A ARGENTINA: LA MEDIACIÓN DE LA REVISTA *PELO* EN LA RECEPCIÓN DEL ROCK ESPAÑOL DE LOS OCHENTA

ALICIA PAJÓN FERNÁNDEZ*
Universidad de Oviedo

Resumen: El intercambio musical entre España y Argentina en los años ochenta puede observarse a través de la revista *Pelo*, que funcionó entre 1970 y 2001 y fue un importante agente en la construcción del discurso sobre la música en Argentina. La publicación es un excelente archivo para estudiar los intercambios musicales, por lo que aquí se estudia el discurso que se construyó sobre el rock español, buscando entender qué imagen se daba de los músicos reseñados, pero también cuáles eran los artistas que se destacaban. Este rock expresaba las inquietudes de la juventud de un país que dejaba atrás una dictadura militar de cuarenta años y buscaba aproximarse a sus vecinos. Así, llegaron a Argentina algunos de los principales grupos, tanto de lo que se conoció como “movida madrileña” como de otras escenas; la publicación les hizo hueco no solamente reseñando sus álbumes y conciertos, sino dando la voz a los artistas a través de entrevistas.

Palabras clave: revista *Pelo*, mediación, transición española, archivo, rock español, movida madrileña.

* Beneficiaria de una ayuda para la formación en investigación y docencia Severo Ochoa del Principado de Asturias. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” (MCI-20-PID2019-108642GB-I00) de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

FROM SPAIN TO ARGENTINA: THE MEDIATION OF THE *PELO* MAGAZINE IN THE RECEPTION OF 1980S SPANISH ROCK

Abstract: The musical exchange between Spain and Argentina in the 1980s can be studied through the *Pelo* magazine. *Pelo* was published periodically between 1970 and 2001 and was an important agent in the construction of the discourse about music in Argentina. The publication is an excellent archive for studying musical exchanges. This essay aims to analyze the discourse that the publication builds on Spanish rock, seeking to better understand the portrait of the musicians reviewed and who were the artists that stood out. Rock expressed the concerns of a youth population living in a country—Spain—that was leaving behind a forty-year military dictatorship and trying to get as close as possible to its neighboring countries. In this context, some bands travelled to Argentina, pertaining to both became known as *movida madrileña* and to other scenes. *Pelo* opened a space for these bands, not only through the review of their albums and concerts, but also by giving voice to the artists through interviews.

Keywords: *Pelo*, mediation, Spanish transition to democracy, archive, Spanish rock, *movida madrileña*.

INTRODUCCIÓN

La revista *Pelo*, que estuvo en el mercado argentino entre febrero de 1970 y diciembre de 2001, fue una de las publicaciones sobre música rock más destacadas del país. Durante los años ochenta contaba ya con una formidable reputación entre los aficionados a esta música en el país latinoamericano, por lo que aparecer en ella traía aparejado un importante reconocimiento. Por ello, analizar cómo los músicos españoles son tratados por parte de *Pelo* nos ofrece una panorámica de cómo los grupos eran percibidos al otro lado del Atlántico. Para este trabajo vamos a centrarnos en la década de los ochenta, momento en el que, como decíamos, la publicación ya se había hecho un nombre en el mundo editorial argentino y en el que la música española comienza a llegar de manera masiva al país.

Los grupos españoles llegados a la escena argentina eran bandas surgidas en un momento de cambio. Tras una dictadura que había durado casi cuarenta años, el país y la sociedad se estaban reubicando social, económica y políticamente, y los discursos musicales reflejaron esa nueva situación. Se desarrollaron nuevas expresiones musicales y el epicentro de todo esto fue Madrid. A las páginas de *Pelo* llegaron principalmente dos de estas escenas: la “movida madrileña” y el rock en castellano. La primera, como ya nos permite adivinar su nombre, se desarrolló en la capital, y ha quedado irremediablemente ligada a la transición a la democracia.¹ La movida (al menos lo que ha pasado a la historiografía como tal) ha sido estudiada desde diferentes puntos de vista y perspectivas, pasando de considerarse subversiva a entenderse como un producto rico en apoyo mediático, económico y político. A esta última percepción ayudó el hecho de que muchos de los integrantes fuesen hijos de la clase media madrileña, jóvenes acomodados y formados que tenían la posibilidad de viajar y crear espacios para desarrollar su música. Se trataba de una escena que bebía del punk anglosajón, de la estética del DIY (“Do it yourself”) y de la inmediatez.

La movida era una escena que demandaba el disfrute del momento: “el futuro ya está aquí!, siendo el ‘aquí’ el Madrid de los ochenta, un lugar que celebraba el presente y la libertad que iba a caracterizar la década, con la representación por el medio de la escena de un hedonismo situado en el presente” (Fouce 2014: 39). Sin embargo, esta escena sufre una revisión por parte de historiadores y sociólogos que proponen, ya en el siglo XXI, volver a pensar en los logros y los espacios opacos de la transición española. Desde esta perspectiva, la movida es entendida como un espacio ampliamente aceptado por el poder político, dado que no genera un discurso realmente contestatario. Sin dejar de reconocerle el valor rompedor de su estética, se entiende que simbolizó el cambio de unas escenas más comprometidas hacia otras con un espíritu más lúdico, una “protesta sin protesta” (Monedero 2017: 245). En esta percepción tuvo especial incidencia el hecho de que en las décadas posteriores los gobiernos conservadores de la capital española utilizaran este movimiento cultural como símbolo de la ciudad.

¹ Hubo otras escenas locales destacadas en otros lugares como, por ejemplo, la movida viguesa.

El apoyo que recibió la escena por parte de las instituciones (que querían mostrar aperturismo y cercanía con la juventud) hizo que los ochenta se entendieran con el paso del tiempo como la “década dorada del pop”, momento en el que, como señala Héctor Fouce: “se recuperó el pop cantado en castellano, se reactivó la producción de discos que permitió que esos temas llegasen al público de forma masiva y [...] por primera vez, los músicos españoles estuvieron al día de lo que se escuchaba en otros países occidentales y se sumaron masivamente a algunas tendencias” (Fouce 2006: 19). Fue esta la idea que se popularizó y se exportó fuera de las fronteras españolas: esa movida madrileña como ejemplo musical paradigmático de una juventud que ansiaba explorar los límites de la recién adquirida libertad y que pronto se convertiría en un producto de consumo.

Al mismo tiempo, en este momento en España también comenzaba a despuntar una escena rock más ligada al *hard rock*, que encuentra en la aparición del sello Chapa una suerte de pistoletazo de salida. Ya en 1978 aparece Leño, del guitarrista de Ñu Rosendo, y firma por Zafiro —y su subsidiaria Chapa—; también surgen algunos grupos como Tequila, Ramoncín, Moris, Asfalto o Bloque (Del Val Ripollés 2017: 290). Se desarrolla así una escena de rock que no tenía una etiqueta concreta, pero que encajaba en la órbita de “rock bronco” o “macarra”. Poco a poco, pues, emergen grupos con una estética que se alejaba de la propuesta de la movida madrileña, pero que convivieron con ella y que, en cierto modo, se presentaron como una propuesta alternativa u opuesta. El espectro cubría desde un rock más ligado al *jazz* como Companyía Eléctrica Dharma hasta el *gay rock*, como lo llamó Haro Ibars, de la Orquesta Mondragón. La línea del rock más cercana al *heavy metal* se encontraba, a su vez, con las limitaciones del mercado español y trataron de internacionalizarse llegando a plantearse cantar en inglés. Sin embargo, la mayoría optó por continuar el camino reciente del rock español en castellano, aunque para conseguir acercarse al sonido anglosajón no dudaron, como hizo el grupo Barón Rojo, en ir a Londres a grabar sus discos (Del Val Ripollés 2017: 374).

Estas escenas musicales fueron las primeras que realmente tuvieron un impacto fuera de las fronteras españolas, impulsadas, en gran medida, por los intereses de una industria discográfica que sabía de la importancia de ampliar el mercado de los artistas en busca de una mayor proyección. Latinoamérica

fue un objetivo evidente por el idioma común y los vínculos compartidos y, en realidad, los lazos a nivel musical no eran nuevos. El intercambio cultural entre los dos lados del Atlántico se había fortalecido a lo largo de décadas, en parte debido a la fuerte emigración de España a Argentina y viceversa. A estos intercambios no eran ajenos los músicos, y algunos de los arriba mencionados eran artistas procedentes de Argentina. Estos son los casos de Moris o Tequila, o de otros no mencionados como Roque Narvaja o Andrés Calamaro, que ya habían iniciado sus carreras musicales en su país de origen (Ogas 2019) y, una vez establecidos en Madrid, entraron en contacto con el rock en castellano, llegando, en muchos casos, a desarrollar un papel protagónico.

Por ello, es necesario comprender las escenas de ambos países como procesos interconectados con influencias recíprocas. En este trabajo vamos a analizar el modo en que el rock español llega a Argentina a través de *Pelo*, una de las más importantes publicaciones sobre música popular urbana de la segunda mitad del siglo xx. Adoptamos este punto de vista porque entendemos que la prensa funciona como un excelente archivo para el estudio de los fenómenos musicales o, si se quiere, como un artefacto cultural de producción de hechos (Stoler 2002), que surgió orgánicamente en el contexto histórico y cultural que lo produjo (Ketelaar 2017). Los archivos, entendidos en este sentido, proyectan el poder de un grupo en particular (Papailias 2005), lo que quiere decir que no todos los discursos serán incluidos. Así, se pretende explicar la importancia de la prensa, en este caso representada por *Pelo*, como archivo en diálogo con el momento cultural que trabaja (Landau y Fargion 2012).

Proponemos, pues, entender el archivo no tanto como la suma de los textos que se preservan, sino como un “sistema de afirmaciones” o unas “reglas prácticas” que conforman qué puede y no se puede decir (Stoler 2002: 96), creando así un espacio en el que entender la realidad de un momento. Es así como debemos entender que la información presente en la revista *Pelo* no conforma la totalidad de las realidades que sucedían en un lugar y en un momento, sino que, como explica Nélica Sosa (2000), son los medios quienes otorgan significado a los hechos a través de una operación de selección de unidades y una operación de estructuración y jerarquización de la información. La prensa juega aquí un papel destacado en la construcción de realidades y en la creación de un relato. En este caso, la forma en que una

revista argentina dedicada a la música juvenil presenta, perfila y valora manifestaciones musicales provenientes de España.

I. LA REVISTA *PELO*

La revista *Pelo* fue fundada en Buenos Aires en 1970 por Osvaldo Daniel Ripoll y narró más de tres décadas de rock, tanto nacional como internacional, hasta que echó el cierre en el año 2001. Su importancia en el entramado musical fue grande ya que, como señala Ripoll, “vinculó el Rock Argentino entre sí, pero, además, con el resto del mundo, de las culturas, de los movimientos”.² También el fundador de la revista explicó el porqué del nombre: “Me pareció que en ese momento era la palabra más contracultural e irritativa y que, por otra parte, significaba la expresión silenciosa y pacífica del deseo de libertad para la expresión y para la individualidad. Tener el pelo largo, o de un modo no convencional, era una forma de resistencia, de decir no, de decir no queremos ser iguales a todo lo instituido”.³ Así pues, la publicación nació con la intención de narrar el fenómeno de la música rock argentina desde dentro,⁴ un fenómeno que se había iniciado en la década de los cincuenta por medio de adaptaciones del rock estadounidense de la mano, principalmente, del sello RCA Victor, y que en los años sesenta se tradujo en el nacimiento de un rock argentino que bebía especialmente del rock británico (Ogas 2014: 4).

En el contexto del país latinoamericano, la revista *Pelo* funcionó como dinamizadora de este espacio musical en torno al rock y ayudó a definir qué era lo auténtico y qué era no auténtico sino meramente comercial y, en cierto modo, de menor calidad. En ese sentido, Enrique Masllorens, que

² “Un archivo del rock nacional: la legendaria revista *Pelo* en formato digital y con acceso gratuito”, en *Palabras*, 11 de septiembre de 2018, <https://palabras.com.ar/notas/un-archivo-del-rock-nacional-la-legendaria-revista-pelo-en-formato-digital-y-con-acceso-gratuito/> [Consultado 14/07/2022].

³ *Ibidem*.

⁴ Juan Pablo Tripoloni, “*Pelo*. Registro de una época”, en *Cátedra Cosyaga*, 31 de octubre de 2017, <http://catedracosyaga.com.ar/tipoblog/2017/pelo-registro-de-una-epoca/> [Consultado 09/07/2022].

junto a Roque Narvaja integró La Joven Guardia, explicaba en una entrevista de 2008 que en Argentina “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’”.⁵ Funcionaba Ripoll como lo que T. A. Van Dijk (2009: 64-66) llama una “élite simbólica”, en tanto tenía la capacidad de generar un discurso en torno a un tema en concreto y que este discurso se convirtiera en legítimo y generador de una realidad. Entendemos la manifestada afirmación de Masllorens como que el papel de Ripoll no se circunscribía solamente a su revista, sino que sus posturas tenían una gran influencia en el mundo de la música en Argentina. Funciona como agente de transmisor entre la música y el público, como mediador entre la propuesta artística y sus receptores. Se puede observar esta acción de mediación aplicando la idea que Hennion propone en el caso de la literatura sobre el arte y la relación entre los objetos y las sociedades que los producen y son sus receptoras, mediando en este caso entre una cultura receptora y otra productora (Hennion 2002: 18).

Pelo tuvo una línea editorial seria desde el principio. En los primeros años trata especialmente el rock anglosajón, con especial atención a Los Beatles y grupos argentinos de rock. A partir de los años ochenta, esta línea se ensancha y es el momento en el que aparecen también grupos españoles que coincidían con esta estética británica o norteamericana. Entre los argentinos, grupos como Soda Estero, Almendra o Los Abuelos de la nada eran habituales de las páginas de la revista y muchas veces protagonistas de las portadas, caracterizadas por primerísimos planos de los artistas protagonistas del número con fondos neutros para que destacasen las personas retratadas.

La idea de una música “verdadera” —o “auténtica”—, que se aleja de los postulados comerciales y que se alinea con el concepto más clásico del arte, está muy presente en la prensa a lo largo del tiempo. Esta cualidad, sin embargo, no es algo que podamos rastrear en la música con unos parámetros concretos sino que, y tal como lo expone Allan Moore apoyándose en Sarah Rubidge, la autenticidad no es una propiedad *de*, sino algo que nosotros atri-

⁵ Diego Fischerman, “El extraño de pelo blanco”, en *Página 12*, 25 de mayo de 2008, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4630-2008-05-25.html> [Consultado 11/07/2022].

buidimos a una actuación (Rubidge en Moore: 2002); no es, por tanto, algo inherente a la música como objeto, sino una cualidad que se le atribuye a la música a través de la interpretación que se hace desde una posición cultural determinada. Fue en este contexto en el que se entendió el rock, enmarcado como un estilo juvenil, pero con planteamientos serios, que se alejaba del pop en cuanto no era solo diversión, sino arte. Sus seguidores no eran simples fans: eran personas que escuchaban una música pura, a la que pronto se tildó como “auténtica” (Del Val Ripollés 2010: 150).

De este modo, a quienes aparecían en las páginas de *Pelo* se les presuponía esa autenticidad que traía consigo el rock. La revista encarnaba la disputa por el rock como bien cultural, por la capacidad de discernir lo que era auténtico de lo que era comercial, y se comunicaba con un público que poseía los “códigos, entendimiento intelectual y sensibilidad necesarios” para disfrutar de ese bien cultural que se les ofrecía (Bourdieu 1990: 18). *Pelo* tenía así una pátina de autoridad, funcionaba como marcador de calidad, gracias a su capacidad para generar discursos en torno a la música, y su influencia como formadora de opiniones. La revista alcanzó una notoria popularidad y se distribuyó en otros países de Latinoamérica e incluso llegó a España.⁶ *Pelo* supo ver la relevancia de nuevas bandas nacionales que comenzaban a destacar dándoles cobertura, pero también se ocupó de cubrir la llegada de los grandes grupos internacionales a Argentina y se interesó por lo que sucedía fuera.

Pelo era publicada por la editorial Magendra S. A., que también editaba otras revistas dedicadas a la música argentina como *Toco y canto*. La revista tenía servicios exclusivos de medios extranjeros tales como la *Rolling Stone*, funcionando como bisagra entre la cultura argentina y el exterior, especialmente Europa y los países anglosajones. Argentina vivía entonces un periodo muy convulso, marcado por la dictadura militar que tuvo como consecuencia el exilio del propio Ripoll a Francia entre 1978 y 1980. Esto contrastaba con lo que sucedía en España, que en las décadas de los setenta y ochenta salía de una dictadura militar que había durado casi cuarenta años y comenzaba a vivir un periodo de apertura que se tradujo en el nacimiento de nuevas

⁶ “La revista ‘Pelo’ recogió las historias del rock rebelde de Sudamérica”, en *Andina. Agencia peruana de noticias*, 7 de marzo de 2013, <https://andina.pe/agencia/noticia-la-revista-pelo-recogio-las-historias-del-rock-rebelde-sudamerica-450045.aspx> [Consultado 13/07/2022].

escenas que bebían de estilos tan diferentes como el *glam*, el punk, el *heavy*, la música gótica, la electrónica o el *techno-pop* (Viñuela 2019: 199). España comienza a relacionarse con el extranjero, pues los ecos de estas escenas —especialmente la del punk— llegan por radio y revistas. De este modo, Madrid, que conectaba con las grandes capitales, “toma conciencia de su pertenencia al mundo moderno” (Ordavás 1987: 194-195). Eran estas nuevas escenas la representación del cambio de paradigma que se vivía en el país, presentando un discurso diferenciador de todo lo anterior que, como todo discurso en torno a la construcción de una identidad, busca “seleccionar valores que se pretenden propios a la vez que excluye otros” (Ogas 2013: 276).

2. EL POP Y ROCK ESPAÑOL EN *PELO*

Como se indicaba más arriba, el intercambio cultural entre Latinoamérica y España no era algo nuevo, y el idioma común hacía que los públicos de uno y otro lado del Atlántico recibieran especialmente bien las propuestas culturales. Una revista como *Pelo*, de gran popularidad y cercana al desarrollo del rock argentino, nos da las claves de cómo las escenas españolas fueron recibidas en el país americano. No fue hasta entrados los ochenta que la escena irrumpió en las páginas de la publicación. En ese momento, la movida y el resto de los grupos de rock ya estaban consolidados en España y las bandas y artistas llegaban a Argentina con el bagaje de haber triunfado y ser reconocidos en su país de origen.

Uno de los principales *leitmotiv* al tratar a los conjuntos y músicos españoles es el acento que se pone en la relación de estos con el exterior, particularmente con Inglaterra. La importancia de esta conexión radicaba en la presentación de la escena como símbolo de libertad: España estaba a la altura de la música más moderna y los artistas que llegaban a Argentina tenían la capacidad de hacer música similar a la de los ingleses. Llama también la atención que esta relación se establecía en el contexto anglosajón, al mismo tiempo que no encontramos un esfuerzo por trazar analogías entre las escenas españolas y argentinas o latinoamericanas, a pesar de que actores de dichas escenas españolas venían de Argentina. Cabe también destacar que la presencia de estos músicos en Argentina en 1983 coincide con el momento

en el que, tras la guerra de las Malvinas, las emisoras de radio y televisión argentinas dejan de emitir música en inglés, lo que aumenta exponencialmente la presencia del rock en castellano.⁷ Era también el fin de la dictadura y un cambio de paradigma en el país latinoamericano, que debía pasar por su propia etapa de reajuste tras años de represión.

En 1983 aparece la primera referencia a la movida madrileña, cuando se publica una entrevista a Tino Casal, cantante cercano al *tecno*, *glam* y a la escena neorromántica. En esta entrevista se destaca cómo el primer disco del asturiano no alcanzó la popularidad necesaria. A pesar del éxito adquirido por la canción “Champú de Huevo”, Casal se culpa a sí mismo de la falta de éxito, ya que, a su juicio, a *Neo-casal*, publicado por Emi-Odeón, le faltaba convicción en lo que estaba haciendo. Por ello, Casal cuenta en *Pelo* que, tras su publicación, regresó a Londres (donde había estado en los setenta y entrado en contacto con la *new wave* y el *electro-pop*) y de esta segunda estancia resultó *Etiqueta Negra*, que contenía la todavía hoy popular “Embrujada” y supuso su primer gran éxito. El cantante apunta también a su implicación en labores de producción, afirmando que le interesa dedicarse a producir grupos jóvenes. No olvidemos que Casal produjo en la década de los ochenta los dos primeros discos del grupo de *heavy metal* Obús. En este sentido, resulta bastante irónico que el subtítulo de la entrevista diga que “no solo de heavy metal vive el rock español”, anunciando el neorromanticismo de Tino Casal y quizás obviando su relación con el género.⁸

Este mismo tema reaparece ese año en una entrevista a Mecano, trío formado por Ana Torroja y los hermanos Nacho y José María Cano. En la entrevista se habla de lo central de la influencia extranjera para la nueva corriente musical española, afirmando los artistas que hay una música “realmente moderna, propia y de excelente calidad”. Hablan primero de la emigración a Inglaterra durante la dictadura y de lo importante que fue la conexión de los músicos españoles con artistas del Reino Unido, al que tildan como “uno de los países más adelantados del mundo” y más tarde de la influencia de gru-

⁷ “Las Malvinas y el rock argentino documentados”, en *Efe Eme.com. Diario de actualidad musical*, 3 de marzo de 2007, <https://www.efecme.com/las-malvinas-y-el-rock-argentino-documentados/> [Consultado 12/07/2022].

⁸ “Un romántico español”, en *Pelo*, n.º 198, 1983: s/p.

pos del país como Los Beatles o Iron Maiden, muy en sintonía con la línea editorial de *Pelo*. Cuentan también por qué Latinoamérica era destino para su gira; muchos otros músicos españoles tuvieron éxito en el continente anteriormente y que, aunque lo que hacen es “todavía muy nuevo”, consideran que la gente de América Latina está “preparada para recibirlo”. Por último, señalan que el panorama musical en España mejora, pero se quejan de que se debe a que en los últimos meses “aparecieron muchos grupos que lo único que hacían era copiarnos a nosotros y ni siquiera lo hacían bien”.⁹

Con esta última cita, que destaca cómo las escenas musicales españolas están cambiando y evolucionando, vemos otro tema que habrían de introducir habitualmente las notas que trataban la música española: su recepción y sus relaciones y diferencias con otros lugares. Esto se atisba ya en la mencionada entrevista a Tino Casal, quien cree que la falta de convicción fue la que hizo que su disco no alcanzase el éxito esperado, algo que parece que cambió con el siguiente álbum, *Etiqueta Negra*, que se reseñó en términos tremendamente positivos: es un disco “sencillamente asombroso”, y uno de los principales logros del álbum es “el excelente manejo de la métrica castellana [...] que logra hacer encajar los versos en forma fluida en los penetrantes ritmos tecno”.¹⁰ Este comentario al buen uso de la métrica castellana es especialmente positivo viniendo de un medio argentino, ya que los grupos de rock latinoamericanos prestaron mucha atención a la adaptación del rock al castellano, algo que no siempre hicieron los grupos españoles. La adaptación a la métrica y la prosodia castellana de unos textos originalmente cantados en inglés hizo que se valorase especialmente a Moris o al grupo Aquelarre (Ogas 2019: 155).

La actitud de Tino Casal es totalmente opuesta a la que muestra Alaska en su primera aparición en *Pelo* en 1988. La entrevista, titulada “La reina de la movida” y firmada por Federico Oldenburg, afirma que, aunque la música de la mexicana no se había difundido masivamente en Argentina, sí tenía una base de fans gracias a sus primeras incursiones en la música y a su aparición en la película de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). A propósito de los diferentes proyectos musicales de la cantante, Alaska explica que Pegamoides (su proyecto anterior) era mejor

⁹ “Puro pop español”, en *Pelo*, n.º 200, 1983: s/p.

¹⁰ “Un romántico español”, en *Pelo*, n.º 198, 1983: s/p.

acogido por el público que Dinarama (el proyecto que en ese momento tenía en marcha), por “estética disco y música de pautas comerciales”. Carga contra quienes tienen esa opinión, diciendo, en un discurso frontalmente opuesto al propuesto por Casal, que “esa gente no se entera de nada y pretendía ver en nosotros algo que no éramos. Son puristas de algo que no existe, y los puristas me resultan verdaderamente aburridos. Nadie tiene derecho a recriminarme nada, como yo tampoco tengo derecho de recriminarlo a Alice Cooper que dos LP suyos no me gusten. Es problema mío, y no de Alice Cooper”.¹¹

Según Alaska, su propuesta es demasiado moderna y avanzada para el público, en consonancia con escenas como la movida, que proponen un cambio de paradigma en el mundo de la música, impactando más allá de quienes la conforman. En este sentido, Alaska afirma que “los grupos de Heavy Metal ahora van pintados como puertas, y ese es otro síntoma: si hace diez años le explicabas a un metalero que se tenía que maquillar para una foto, poco menos que te mataba, que eso es para maricones”. La cantante señala cómo la movida madrileña escapa a la lógica rock, ya que son “demasiado simpáticos y demasiado abiertos de mente” para ser catalogados como tal, a la vez que considera que la música disco de la que beben se reivindicará en unos años, tal como pasó con el *soul* de la Motown. Además del claro discurso que quiere lanzar la cantante, no podemos dejar de observar que mostraba un gran conocimiento de las escenas musicales internacionales que se estaban desarrollando, lo que se tradujo en influencias musicales y estilísticas. Estas declaraciones de Alaska fueron recogidas de nuevo en “El libro del año 1988”, forma en que se tituló el número 332 de *Pelo*, en el que se hacía un repaso por los diferentes acontecimientos y noticias más destacadas publicadas a lo largo del año.¹² La apertura que se estaba viviendo en España fue también comentada por grupos locales argentinos que tenían en el país europeo un destino para sus giras. Un ejemplo es el grupo Virus que, en 1984, comentaban que el mercado español era “grande y muy moderno” y que “comenzaba a exportar su rock al resto de Europa”.¹³

¹¹ Federico Oldenburg, “La reina de la movida”, en *Pelo*, n.º 319, 1988: 319.

¹² “Lo que se dijo”, en *Pelo*, n.º 332, 1983: s/p.

¹³ “Fuera del agujero”, en *Pelo*, n.º 204, 1984: s/p.

De otras escenas del rock también aparecen referencias como Barón Rojo, banda nacida en la lógica de la transición española y pionera del *hard rock* en España. *Pelo* señala el modo en que este grupo coincide con Alaska en el diagnóstico de que ciertos prejuicios están todavía presentes en la sociedad española al afirmar que en Madrid “un tipo con el pelo largo es ‘maricón’, ‘drogadicto’ o ‘hippie’”.¹⁴ Esta cuestión del pelo largo, sobre la que ambos artistas vuelven, se relaciona con el nombre de la revista y con la idea que señalaba el fundador. Tener el pelo largo era una forma contracultural de presentarse como resistencia, de distanciarse de lo establecido. Ripoll proponía —lo mismo que Alaska y los músicos de Barón Rojo— un vínculo entre la contracultura de los años sesenta y los postulados de la postura *hippie*, en línea con los Beatles, muy presentes en la publicación; esto se alineaba con otros productos culturales que subrayaron ese movimiento contracultural como el musical *Hair*.

La gran aceptación de la movida madrileña y la atención que se le presta a este fenómeno por parte de una revista que se mueve en términos de autenticidad y en el mundo del rock resulta llamativa. En la mencionada entrevista a Barón Rojo, el grupo es interrogado por su opinión sobre los grupos “modernos”, preguntándoles específicamente por Alaska y los Pegamoides. A ello responden:

Bueno, los grupos que mencionastes [*sic*] se creen la que están haciendo. Su música no me gusta, está vacía de contenido. Pero son frescos, su puesta en escena puede gustarle a otras personas. Con respecto al tecno-rock, lo veo un poco prefabricado, es como una salida artificial. Ellos dicen que las otras músicas son caducas y decadentes, pero el futuro que plantean no me parece deseable. Lo que a mí me gusta más son los Kraftwerk, que son los más antiguos de toda la historia.¹⁵

Esta afirmación, bastante reconciliadora, nos hace preguntarnos cuál habría sido la respuesta de haber sido entrevistados en España o por parte de un medio español. La movida en España trazó una clara línea con otras escenas musicales; el rock que se entendía como más “puro” se encargó de mostrar las diferencias entre ambos, al considerarse a la movida madrileña como un producto frívolo

¹⁴ “Pesados pero pensantes”, en *Pelo*, n.º 171, 1982: s/p.

¹⁵ *Ibidem*.

y vacío de contenido social, tal y como apuntábamos anteriormente. Y es que el discurso que se daba en España en torno al rock giraba también en torno a la autenticidad. Así, en los setenta y ochenta, en España, se señalaba la distancia entre el pop y el rock apuntando que, a pesar de ser productos destinados a un público netamente juvenil, el rock representaba la propuesta seria, validada a partir de las construcciones de cánones que tenían como referencia los principios del arte, mientras el pop se consideraba solo diversión. Era el ámbito puro frente a la corrosión del capitalismo y la sociedad de masas que venían a representar otros estilos, en este caso los asociados a la movida madrileña.

Por último, además de los ejemplos paradigmáticos que muestran el modo en que se recibió la revista y cuáles fueron los temas a los que se dio visibilidad, queremos presentar otros ejemplos que arrojan luz sobre cómo se entendió la movida madrileña desde Argentina. El componente transgresor de la escena queda evidenciado en una entrevista a Mecano, en la que comentan la controversia que desató la canción “Mujer contra mujer”, ya que para algunos de los admiradores el contenido lésbico de la misma era “demasiado fuerte”. También se subrayó que la canción tuvo mucho éxito en países latinoamericanos como Perú, Venezuela o México, destacando las diferencias entre los públicos de unos y otros países.¹⁶

En ese mismo número, en la sección “Discos”, se reseña *30 años de éxitos*, de Los Toreros Muertos. En ella se los bautiza como los padres del rock irónico español, si bien ponen énfasis en aclarar que, porque “el destino lo quiso así”, otras bandas que cultivaban el mismo género, como Pabellón Psiquiátrico, llegaron antes al país porteño. De este grupo destacan su “buen humor, ironía, transgresión inteligente, en el marco de una música tocada con gracia”. Los Toreros representaban una tendencia novedosa en Argentina, un rock con base en la ironía, el rock de lo absurdo. Esta tendencia aparece también en la revista de la mano de Os Resentidos y Siniestro Total, dos bandas que conformaron la movida viguesa y que aparecieron en *Pelo* reseñadas por Rodrigo Fresan por un concierto que ofrecieron en Nueva York, destacando que “The Police cantó en ese mismo escenario y la gente no estaba tan loca. O al menos tan demostrativa”. La irreverencia de algunas de las letras de estas bandas no era algo habitual en los círculos musicales ar-

¹⁶ “Un día de suerte”, en *Pelo*, n.º 326, 1988: s/p.

gentinos del momento y la revista no abandona la seriedad que la caracteriza para reseñar sus trabajos, a pesar de estar hablando de grupos con un humor que en ocasiones podía ser leído como burdo.

La llegada a Argentina y el éxito en otros países latinoamericanos que ya apuntaban los de Mecano fue explicada para *Pelo* por Edi Clavo, integrante de Gabinete Caligari. Afirma que la industria en España está estabilizada, y que “una vez que has tocado en todas las ciudades y los pueblos y vendiste 250.000 discos, no queda mucho por hacer. Por eso intentamos abrirnos hacia Latinoamérica que es el mercado más afín que tenemos, pues nos une el idioma y la cultura”.¹⁷ Esto lo podemos observar en casos como el de Miguel Ríos, que no aparece en la revista hasta 1983,¹⁸ cuando ya había publicado el “Himno a la Alegría” o “Santa Lucía”, era una auténtica estrella en España y había actuado en Europa y Norteamérica.

Por otro lado, los artistas de ambas escenas hablan de lo superadas que están otras propuestas musicales que habían triunfado durante el régimen franquista, coincidiendo en el veredicto de que la canción melódica no hubo de enfrentarse a los mismos retos que ellos y que por ello artistas como Julio Iglesias habían destacado y disfrutado de un gran éxito. Edi Clavo se refería también a la eclosión de la movida y su relación con lo que había sucedido en los años anteriores en España al afirmar que

durante esos años [los setenta] se creó la música pop, dado que en los setenta se cantaba en inglés y no encontrabas banda que lo hiciera en castellano. En eso tiene mucho que ver el factor político-social. Los protagonistas de aquel métier fueron la primera generación, después de muerto el general Franco, que tuvo la posibilidad de hacer algo con mayor libertad, por eso empezó la historia.¹⁹

CONCLUSIONES

Pelo funcionó como espacio contracultural en el que presentar propuestas que se alejaban del *mainstream*, con la vocación de dar visibilidad a escenas

¹⁷ “Rock torero”, en *Pelo*, n.º 342, 1989: s/n.

¹⁸ “El español Miguel Ríos graba temas de Brian Ferry”, en *Pelo*, n.º 198, 1983: s/p.

¹⁹ “Rock torero”, en *Pelo*, n.º 342, 1989: s/p.

que no necesariamente recibían atención por parte de otros medios de comunicación. Eso al menos es lo que propone Ripoll y lo que da a entender al intentar vincular el rock argentino con movimientos del extranjero. Comentábamos antes que la metáfora del pelo largo la utilizaban tanto Alaska como Barón Rojo como una forma de darse entidad propia y de marcar distancia con otros géneros o de mostrar una evolución. Como exponíamos, y a la manera en que lo entiende Bourdieu, la revista se dirigía a una audiencia que compartía determinados códigos y sensibilidades, como forma también de crear comunidad y de localizar a los artistas en las coordenadas culturales del momento. En este sentido, con la presencia de los artistas españoles en la revista se les contextualizaba en el panorama musical argentino, se les acercaba al público y se reconocían sus escenas como válidas. Por ello, no resulta menor la valoración de la buena dicción rítmica del castellano por parte de la música joven española. Recordemos que este es un punto de referencia fuerte para la comunidad argentina del rock que seguía las páginas de *Pelo*.

En lo que se refiere específicamente a la escena de la movida madrileña, es interesante observar la nada desdeñable cobertura que se le ofrece. Esto mismo pasó en los medios de comunicación españoles, lo que contribuyó a la proyección de una identidad que muestra otra cara de las escenas artísticas del país. Esta identidad la configuran los propios protagonistas de la escena, que por medio de las entrevistas ofrecen su visión del panorama musical español y de cómo creen que sus propuestas encajan de forma privilegiada entre el público argentino. A la vez, los músicos pertenecientes a otros estilos son directamente preguntados por lo que sucedía con estos artistas de estética punk, colocándolos en el discurso aun cuando no eran los objetos del artículo periodístico.

La presencia de la movida en una revista como *Pelo* contribuye a la legitimación de los artistas, a la difusión de su discurso y a su popularización, permitiendo que sus voces lleguen a nuevos públicos. Sucede lo mismo con los integrantes de grupos ligados al rock. Quienes forman parte de las páginas de la revista serían quienes se legitimarían a través de esa pátina de autenticidad que ofrecía *Pelo*, y los lectores de la publicación se acercarían a esos grupos desde el prestigio que otorgaba salir en una de las principales publicaciones musicales argentinas. Esto funciona también en la dirección contraria: aquellos músicos que no tuvieran cabida entre las páginas de la revista dirigida

por Ripoll podían entenderse como no merecedores de atención, como carentes de autenticidad o, cuanto menos, lejanos a la línea rock valorada por *Pelo*. Se construye así una narración en torno a los grupos que presenta la revista y que los hace encajar con el público argentino, presentándolos como elementos contraculturales y novedosos. Esto demuestra que España se está colocando a la vanguardia y bebiendo de las influencias del extranjero, algo que se encargan ampliamente de señalar periodistas y músicos, ya que en un juego de espejo de autenticación se pone de relieve que también Argentina es destino de esa vanguardia, que sabe recibirla y valorarla.

Además de conocer la recepción y los discursos generados en torno a la música rock española de los ochenta en Argentina, este trabajo ha permitido entender la importancia de la prensa como archivo vivo que responde a dinámicas de poder y discurso que van más allá del planteamiento de los propios diarios. Asimismo, permite observar cómo quedó configurado el panorama musical español en el imaginario argentino, a la vez que abre puertas para entender quiénes están, pero también quiénes faltan o de quiénes no se habla tanto o en los mismos términos.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1990): *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- DELGADO, Luisa Elena (2014): *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1966-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán (2010): “El canto del Loco: el debate sobre la autenticidad en el rock”, en Javier Noya, Fernán del Val Ripollés y Cristian Martín Pérez Colman (coords.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 145-158.
- (2017): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- FOUCE, Héctor (2002): *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/handle/20.500.14352/55031> [Consultado 24/08/2023].
- (2006): *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio.

- (2014): “Front he Unrest to *la Movida*: Cultural Politics and Pop Music in the Spanish Transition”, en William J. Nichols y H. Rosi Song (eds.), *Back to the Future. Towards a Cultural Archive of la Movida*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 37-49.
- HENNION, Antoine (2002): *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- KETELAAR, Eric (2017): “Archival Turns and Returns: Studies of the Archive”, en Anne J. Gilliland, Sue McKemmish y Andrew J. Lau (eds.), *Research in the Archival Multiverse*. Victoria: Monash University, pp. 228-268.
- LANDAU, Carolyn y FARGION, Janet T. (2012): “We’re all Archivists Now: Towards a more Equitable Ethnomusicology”, en *Ethnomusicology Forum*, 21/2: pp. 125-140.
- LENORE, Víctor (2018): *Espectro de la Movida. Por qué odiar los años 80*. Madrid: Akal.
- MONEDERO, Juan Carlos (2017): *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- MOORE, Allan (2002): “Authenticity as Authentication”, en *Popular Music*, 21/2: pp. 209-223.
- OGAS, Julio (2013): “Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al *hip hop*”, en *Musiker*, 20: pp. 275-297.
- (2014): “Rock con huellas argentinas. Proceso de glocalización en la primera etapa del Rock nacional”, en *Anais do I Congresso Internacional de Estudos de Rock. Cascavel, Universidad Estadual del Oeste de Paraná, 25-27 de septiembre de 2013*. Cascavel: Unioeste, pp. 1-15.
- (2019): “Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España”, en *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, 13: pp. 142-168.
- ORDAVÁS, Jesús (1987): *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza.
- PAPAILAS, Penélope (2005): *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece*. New York: Palgrave MacMillan.
- SOSA, Nélida (2000): “Estrategias retóricas en la construcción de la actualidad periodística. Análisis de la noticia de prensa”, en Adrian Gimete Welsh (ed.), *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*. Puebla/Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Aso-ciación Mexicana de Estudios Semióticos, pp. 107-115.
- STOLER, Ann (2002): “Colonial Archives and the Arts of Governance”, en *Archival Science*, 2: pp. 87-109.
- VAN DIJK, Teun A. (2009): *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- VIÑUELA, Eduardo (2019): “Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica”, en *Resonancias*, 23/45: pp. 197-214.