

## 25. ROQUE NARVAJA: EXILIO Y METAMORFOSIS EN LA ESCENA MUSICAL ESPAÑOLA

ANDREA BOLADO SÁNCHEZ\*  
Universidad de Oviedo

**Resumen:** El exilio de Roque Narvaja en España en 1977 tiene un impacto importante en su carrera artística. Sus dos primeros discos en el país reflejan una clara transformación en su producción musical. Mientras en *Quién...* (1978) mantiene el estilo de cantautor comprometido dentro de la música de fusión de su última etapa en Argentina, en *Un amante de cartón* (1981) se hace evidente su inserción en el pop-rock del momento. El análisis comparativo de ambos discos nos permitirá acercarnos a un proceso de transculturación en el que el músico transita desde la música folk, como parte de la escena translocal argentina, hacia la “Nueva ola” o *New Wave* que se estaba gestando en la escena musical española del momento. Sin hacerla desaparecer, desplaza a un segundo plano su relación con Argentina, de manera que las temáticas sociales y comprometidas de sus letras dejan paso a temas universales como el desamor, la adolescencia o la amistad. También la instrumentación y los recursos estilísticos más cercanos al folclore latinoamericano serán sustituidos o enmascarados por el empleo de bases rítmicas, estructuras melódicas y técnicas de grabación más cercanas al pop-rock de la escena musical española en la que se inserta.

---

\* Beneficiaria de una Ayuda para la Formación del Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D “Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” (PID2019-108642GB-I00), con sede en la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

**Palabras clave:** Roque Narvaja, escena musical translocal, transculturación musical, canción de autor argentina, pop-rock español.

## ROQUE NARVAJA: EXILE AND METAMORPHOSIS ON THE SPANISH MUSIC SCENE

**Abstract:** *Roque Narvaja's exile in Spain in 1977 had a significant impact on his artistic career. His first two albums in the country reflect a clear transformation in his musical production. While in Quién... (1978), he maintained the style of a socially engaged singer-songwriter within the fusion music of his late stage in Argentina, in Un amante de cartón (1981), his transition into the contemporary pop-rock scene becomes evident. A comparative analysis of both albums allows us to approach a process of transculturation in which the musician moves from folk music, as part of the translocal Argentine scene, to the New Wave that was emerging in the Spanish music scene at the time. Without completely erasing it, he shifts his relationship with Argentina to the background, allowing themes of social and political commitment in his lyrics to give way to universal topics such as heartbreak, adolescence, and friendship. Additionally, the instrumentation and stylistic resources closely tied to Latin American folklore are replaced or masked by the use of rhythmic foundations, melodic structures, and recording techniques more aligned with the pop-rock of the Spanish music scene in which he was now a part.*

**Keywords:** Roque Narvaja, translocal music scene, musical transculturation, Argentinian singer-songwriter, Spanish pop-rock.

### INTRODUCCIÓN

La situación socio-cultural y política en la que se encuentra Argentina durante los años setenta tiene un impacto directo en los artistas locales e indirecto en otros países como España. El contexto político derivado del golpe militar del 76 provoca un importante movimiento migratorio que involucra a músicos ligados en mayor o menor medida a ideologías peronistas. Este ambiente de amenaza y persecución en el que se ven implicados trae como

consecuencia su exilio en diferentes países de Latinoamérica, Francia o España, donde encontramos ejemplos como el de Roque Narvaja. El músico llega a España a finales de la década, en 1977, y se adentra en el panorama musical español utilizando diferentes recursos temático-sonoros, al igual que hicieron otros artistas que cultivaban géneros musicales muy diversos, como pueden ser los casos de Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Moris, Luis Aguilé y un largo etcétera. Por un lado, el músico manifiesta su relación con Argentina, reflejando en sus canciones la situación política que dejaba atrás en el país. Por otro, se adapta a la realidad sonora que conformaba el heterogéneo mercado musical español del momento. Así, se ponen de manifiesto dos maneras de introducirse en el panorama musical español que se materializan a través de los discos *Quién...* (1978) y *Un amante de cartón* (1981), producciones que constituyen el comienzo de la carrera del músico argentino en España.

El objetivo de este trabajo es estudiar, a partir de la perspectiva de la escena musical, la transición del músico desde una escena translocal argentina hacia su integración en la escena musical española. Partiendo de la revisión poético-musical de ambos discos, veremos cómo Narvaja se inserta en la escena musical translocal conformada entre Argentina y España dentro del género folk con el disco *Quién...* y termina por situarse en la escena musical española desde el pop-rock de *Un amante de cartón*, algo que verá consolidado con sus discos posteriores en el país. Esto se llevará a cabo a partir de una revisión del repertorio de los dos discos, con el fin de ahondar en los componentes estilísticos que el músico y su entorno, en el paso del primer al segundo disco que publica en España, mantiene, modifica o deja de lado respecto a su carrera directamente anterior en Argentina. Así será posible apreciar cómo los recursos temáticos y sonoros empleados en estas dos producciones son una prueba contundente de la transición o metamorfosis estilística que el artista argentino realiza y asume a partir de su exilio. Un ejercicio de adaptación transcultural para el que se vale de su experiencia como músico de grupos de rock de gran repercusión en su país de origen. Para ello se partirá del concepto de escena, trabajado por autores como Will Straw (1991), Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004), Sara Cohen (1999), Keith Negus y Michael Pickering (2004) o Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val (2018), aplicando a esta perspectiva ideas como las de Antoine Hennion (2002) o Ángel Rama (2008) en cuanto a los procesos de transculturación y

creación del objeto musical. También se recurrirá a metodologías como las de Alan Moore (2012), Philip Tagg (2012) o Luiz Tatit (2003) para el análisis de la canción grabada; y a trabajos como los de Pablo Vila (1996) y Alicia Pajón (2021) sobre canción, identidad cultural y música latinoamericana.

## I. LA CONSTRUCCIÓN DE UN MÚSICO

La metamorfosis músico-expresiva que se produce en los dos primeros discos de Narvaja en España es bastante marcada y peculiar. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, aunque con una nueva mirada condicionada por el contexto español de los ochenta, en cierta forma se trata de un retorno al origen musical de su carrera en Argentina. Esa capacidad de diálogo o transformación estilística entre dos ámbitos sonoros diferentes está relacionada directamente con el compromiso ideológico que Narvaja construye durante los años anteriores a su exilio y su necesidad de adaptación al nuevo espacio cultural.

Mario Roque Fernández Narvaja nace en 1951 en Córdoba, Argentina. Sin embargo, es en Buenos Aires donde comienza su carrera musical, participando en grupos como Snob o La Joven Guardia. Junto a Hiancho Lezica (batería), Félix Pando (teclista) y Enrique Masllorens (bajista), integrantes de La Joven Guardia, el músico recorre el país y gran parte de Latinoamérica con éxitos como “El extraño de pelo largo” (1969), “La extraña de las botas rosas” (1970) y “La reina de la canción” (1971). Estas sonoridades los vinculó hasta el 72 a la música joven argentina relacionándose con grupos de rock en castellano como Almendra, Manal o Los Gatos. Sin embargo, a pesar de compartir sello discográfico (RCA Vik), el público situó a Narvaja y a La Joven Guardia mucho más cercanos a la música de consumo y comercial que al rock de estos grupos, algo que quedó reflejado en los medios, como en la revista *Pelo* dirigida por Daniel Ripoll (1971: 53-54).<sup>1</sup>

Tras esta primera etapa, Narvaja da comienzo a una nueva como solista en la que se vincula a las ideas de conciencia social a través del folk. Dentro

---

<sup>1</sup> Daniel Ripoll, “Crónica de la Guardia Vieja”, en *Pelo*, n.º 11, 1 de noviembre de 1971: 53-54. <http://files.revistapelo.com.ar/pdf/011.pdf> [Consultado 20/08/2023]. Sobre el papel de la revista *Pelo* en la recepción del rock español de los años ochenta, véase el estudio de Alicia Pajón en este mismo volumen.

de esta propuesta publicará en Argentina tres discos: *Octubre. Mes de cambio* (1972), *Primavera para un valle de lágrimas* (1973) y *Chimango* (1975). Debido a su militancia política y a la presencia que la misma tenía en su actividad musical —aspectos que se aprecian en estos últimos discos—, en 1977 Narvaja debe exiliarse en España tras ser perseguido y censurado por el gobierno argentino. A causa de esta situación, el panorama musical español acoge al músico en espacios como colegios mayores o pubs, donde da comienzo a su actividad musical en ese nuevo mercado. Además, forma un dúo con la cantante argentina, también exiliada, Marián Farías Gómez, con quien realiza una gira por España. Tras esto, graba el disco *Quién...* (Narvaja 1978) y *Un amante de cartón* (Narvaja 1981) en colaboración con el productor musical chileno Carlos Narea, una de las figuras clave para comprender el éxito del músico (Ogas 2019: 161).

Será con ese segundo disco, *Un amante de cartón*, con el que Narvaja consigue adentrarse en los espacios del *mainstream* español, sobresalir entre las listas de discos más vendidos y hacerse presente en medios de comunicación masivos, donde se relaciona con figuras destacadas en la música española. Siguiendo las ideas de Hennion, en este cambio de estrategia es posible observar cómo el entorno colabora en la transformación de la imagen artística de Narvaja. Claro ejemplo de que, tanto la figura del músico, como la configuración de sus producciones, son fruto de un proceso de mediación entre el propio artista y los productores, los arreglistas y el público de la escena musical española.

## 2. ARGENTINA Y ESPAÑA, UNA ESCENA TRANSLOCAL

El concepto de escena nos ayuda a concebir la producción musical de Narvaja dentro del mercado musical español. Este término, empleado y definido por autores como Will Straw (1991), Keith Negus y Michael Pickering (2004), Sara Cohen (1999) o Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán Del Val Ripollés (2018), se centra en comprender la producción musical de un músico en un contexto construido por las relaciones que ocurren a nivel musical y social entre él y su entorno, es decir, productores, arreglistas, músicos, locales, discográficas, ideologías, medios de comunicación y público. En el caso concreto de Narvaja, saldrán a la luz las diferentes relaciones de transculturación

y biculturalidad que se articulan en una carrera artística que dialoga entre dos países diferentes (Argentina y España) y que se inserta en 1977 en una escena argentina que, desde los años sesenta, se encontraba presente en España. Así, Narvaja se introduce en una escena que, siguiendo las ideas de Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004), denominaremos translocal. La presencia de esta escena permite que los músicos que llegan a España se sigan identificando como argentinos dentro de un contexto nuevo, conjugando tradición, modernidad, criollismo, indigenismo, ideologías, sonoridades y temáticas propias de Argentina, pero narrados y adaptados al panorama musical español. De esta forma, las producciones musicales de músicos como Narvaja, Mercedes Sosa o Jorge Cafrune tendrán éxito tanto en el país de recepción como en el país de origen, gracias a esa escena translocal que se ha construido entre ambos países.

La demarcación del país de origen para formar parte de esta escena translocal no precisa de un género musical concreto, sino que, bajo la condición ideológica y política del exilio, acoge en su interior a una variedad de artistas que por diversas razones deben abandonar Argentina y llegan a España manteniendo esa identidad sudamericana. Por tanto, dentro de lo que sería esa escena translocal argentina, aparecerán géneros y expresiones musicales diversas que se relacionarán a partir de esa identificación de la figura del argentino emigrado, exiliado o visitante temporal en España.

Dentro de esta escena, es posible apreciar diferentes ámbitos delimitados, en cierta forma, por los géneros y las prácticas estilísticas de sus componentes. En primer lugar, deben mencionarse los grupos ligados al llamado folclore argentino y al Nuevo Cancionero. Los componentes de este segmento músico-cultural tienen una larga presencia en España, pero se desarrolla de forma exponencial a partir de la segunda mitad de la década de 1960. Esto se produce, gracias, en parte, a la figura de Atahualpa Yupanqui y a la presencia de canciones que, como las suyas, presentaban un trasfondo social e ideológico que resaltaba valores ligados a la justicia social dentro de ritmos y poesías que podían ser aceptadas como simples relatos costumbristas. Este discurso enlazaba directamente con la preocupación de muchos españoles que esperaban el fin de la dictadura, lo que permitió que se produjera una avalancha de propuestas entre los últimos años de la década de 1960 y la primera mitad de la de 1970. Como ya expuso Straw (1991), una escena musical no es únicamente la parte sonora estática, sino que engloba de forma dinámica la parte

antropológica, de difusión, de consumo, de grupo cultural, de espacio y de circulación de prácticas musicales. En este sentido, el grupo cultural conformado por los músicos argentinos ligados en mayor o menor medida al Nuevo Cancionero va a trasladar y adaptar prácticas socioculturales a otro territorio, aprovechando y reutilizando infraestructuras de España (sellos, locales, medios, etc.). De esta forma, la cualidad de dinamismo permite que las prácticas musicales creadas en un país puedan adquirir nuevos significados en otro.

Ligados a este grupo, por una parte, podremos diferenciar músicos más dedicados al folclore criollo, como Mercedes Sosa o José Larralde que se presentan al panorama musical español a través de sonoridades que no dejan de tener cierto aire hispánico, aunque recreado y modificado en el nuevo continente, donde destacan el uso de la guitarra, el bombo, las hemiolas, sonoridades modales y ritmos ternarios. Junto a ello, como dijimos, aparecen temáticas ligadas a la desigualdad, el abuso de poder, la naturaleza o el mundo rural. Por otra parte, podemos identificar músicos más vinculados al folclore precolombino, que potenciaba la sonoridad pentátona, la instrumentación andina como la quena o el charango, los géneros más ligados a la idea de cultura indígena como la baguala o el carnavalito y la temática relacionada con la figura del indio, el sufrimiento del pueblo y la dureza de su vida.

Otro ámbito de la escena argentina translocal es el de los cantautores. Estos guardan ciertas similitudes con los anteriores en cuanto a las temáticas que abordan y al uso de ciertos recursos ligados a la música tradicional argentina y latinoamericana. Sin embargo, este grupo no tiene una relación cerrada con un género determinado, lo que les permite recurrir a ámbitos como el folk, la *chanson francesa* o el pop para sostener su variedad de propuestas temáticas. Dentro del grupo de artistas que se pueden ubicar como exponentes de la canción de autor se pueden mencionar a Alberto Cortez, Facundo Cabral, María Elena Walsh, Piero, entre otros.

Un tercer espacio de esta escena translocal es el ligado al pop y rock que se genera a partir de los años sesenta. Aquí la presencia de artistas ligados a la "Nueva ola" argentina es bastante importante a inicios de esa década. Los cinco latinos, Billy Cafaro, Luis Aguilé, Alberto Cortez, Palito Ortega, entre otros, no solo llegaron al mercado español, sino que cosecharon importantes éxitos de venta y de público como parte de la música juvenil que se escuchaba en España. Al éxito de esta tendencia ligada a la música yeyé le va a seguir

la llegada de artistas más ligados al rock. Es el caso del grupo Aquelarre y sus actuaciones en diferentes salas madrileñas en 1976 o la carrera que desarrollan cuando se radican en España artistas como Moris, Ariel Roth, Alejo Stivel, Rubí, Andrés Calamaro, entre otros. A estos tres espacios deberíamos sumarle el conformado por una pléyade de cantantes melódicos y algunos instrumentistas y arreglistas que completan este panorama, pero que, por razones de espacio, no creemos necesario enumerar.

De los grupos que conforman la escena translocal argentina, a Narvaja, en su etapa del disco *Quién...*, lo podemos ubicar en la vertiente más folk de los cantautores. Dentro de esta, Narvaja producirá una vertiente de la canción de autor no tan ligada a la acción política, sino a la revitalización de las tradiciones como forma de resistencia cultural a través de guitarras acústicas e interpretación de material tradicional (González Varga 2020: 104). De esta forma, Narvaja, sin necesidad de mantener una correspondencia sonora mimética con músicos como Jorge Cafrune o Mercedes Sosa, buscará ligar su sonoridad al folclore de fusión o de proyección manteniendo elementos y recursos comunes a las ideas de aquellos géneros que construyen la escena translocal argentina del Nuevo Cancionero y la canción comprometida.

Sin embargo, este primer intento de desembarco en el mercado español no parece haber tenido la repercusión esperada y la búsqueda del músico de un lenguaje más adecuado al nuevo contexto da lugar a su segundo disco, *Un amante de cartón*. En esta producción de inicios de los ochenta la música de Narvaja comienza a establecer una relación más cercana con la escena española, donde predominaban el pop-rock, el pospunk y la *new wave*. De esta manera se produce una metamorfosis estilística que conlleva una doble transición escénica. Por una parte, y utilizando los códigos y elementos estilísticos, la competencia y el saber previo de su época con La Joven Guardia y su relación con el rock argentino, su punto de referencia dentro de la escena translocal argentina se traslada al pop-rock. Por otra, este es el primer paso con el que, sin abandonar plenamente esa escena ligada a lo argentino, se introduce en la escena española de pop-rock, en la que estaba presente la influencia del rock anglosajón y el pop-rock posmovida alejado de la música disco y la música electrónica de baile. De esta forma, este segundo disco muestra un inicio de relación con la escena conformada por artistas como Miguel Ríos, Loquillo, Moris, Antonio Flores, entre otros, permitiéndole

reconocerse en la modernidad de la escena española sin desvincularse de la translocal argentina. El análisis comparativo de los discos *Quién...* y *Un amante de cartón* nos permitirá acercarnos al proceso de transculturación que caracteriza el exilio de Narvaja en España. Ya que la transición desde la música folk, como parte de la escena translocal argentina, hacia el pop-rock, más cercano a la escena musical española del momento, no es solo una metamorfosis estilística, es también un profundo proceso de adaptación de la identidad artística, en el que las tensiones entre la aculturación, la neoculturación y la transculturación se dejan sentir de forma bastante evidente.

### 3. HACIA LA ESCENA MUSICAL ESPAÑOLA

Como comentábamos, el proceso de adaptación al panorama musical español se ve potenciado por diversas situaciones, relaciones y contextos. En el caso de Narvaja, este proceso comienza tras su llegada al país con el vínculo que establece con Miguel Ríos, una de las relaciones que más impacto tuvo en la imagen y producción musical del artista en España. El poco éxito del primer disco que Narvaja graba y edita en España no cambia hasta que Ríos graba en 1980 uno de sus temas: "Santa Lucía". Este suceso, junto con el papel que juega el sello discográfico Movieplay que anteriormente le había dado la espalda, aumenta exponencialmente su fama internacional, haciendo que el sello lo apoye totalmente y aumente su nivel de popularidad en España. Tras esto, Narvaja continúa grabando y componiendo para otros intérpretes en el país hasta que en 1990 regresa a Argentina con una carrera musical consolidada. El éxito tras la grabación de *Un amante de cartón* (1981) le permite establecer amistad con músicos españoles como Víctor Manuel, Ana Belén, Joaquín Sabina o Joan Manuel Serrat. Sin embargo, esto no le exime de mantenerse presente en la escena argentina translocal, participando en eventos como el concierto de 1987 que se celebró a favor de la democracia argentina, tras el intento de golpe de Estado por parte de un grupo militar, donde coincidió con exponentes de esa escena como Alberto Cortez o Mercedes Sosa.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A.F.P., "Solidaridad española con la democracia argentina, tras los intentos golpistas", en *ABC*, [s.n.], 24 de mayo de 1987: 24.

Estas influencias se verán reflejadas en su producción musical, sin dejar de lado la temática de conciencia social, pero utilizando recursos diferentes a los del resto de exponentes de la escena argentina ligada al Nuevo Cancionero o a los cantautores. De esta forma, a través de un proceso de transculturación, Narvaja adopta un papel de mediador entre los recursos estilísticos musicales de su etapa anterior en Argentina y los que conformaban la escena musical en la que se inserta, gracias a la presencia de esa escena translocal compartida entre Argentina y España. Esto supone un proceso de selección entre los diferentes estilos y géneros de cada contexto, de manera que el músico construye una imagen muy concreta en el país de recepción interrelacionando las influencias musicales de ambos contextos (Vila 1996: 16).

#### 4. DESDE *QUIÉN...* HASTA *UN AMANTE DE CARTÓN*: APROXIMACIÓN ANALÍTICA

Narvaja utiliza el compromiso social y la nostalgia por su país como hilo conductor para conformar su imagen a partir de diferentes lenguajes, como se puede apreciar en *Quién...* Junto al lamento y la melancolía, su primer disco se edifica sobre la idealización de su tierra, como algo perdido e inalcanzable. Esto lo identifica con la línea estético-ideológica de la escena translocal argentina en España. Un ejemplo de ello aparece en la canción homónima, “Quién”, donde el músico se hace preguntas como: “¿Quién me prestará una escalera / para llegar a mis sueños?” en la estrofa 1. También relaciona la tierra con elementos de la naturaleza y animales, como en la estrofa 7: “Ay tierra, tierra querida / Tú la vaca, yo el becerro / Tú la mar y el continente / Mira yo, yo los caprichos del viento”. La presenta, además, como bendita, enfatizando también esa vinculación con la religión que mantiene durante la mayor parte de sus producciones sonoras. La religión se relaciona con la construcción sólida ligada al acero y, por último, se atribuye la figura del mensajero del pueblo, como ocurre en la estrofa 8: “Ay tierra, tierra bendita / Tú la fragua, yo el acero / Tú los cantos de mi gente / Yo su pronto mensajero”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “Quien...” 1978 [Roque Narvaja] [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=LapFSd29sQU> [Consultado 20/08/2023].

Junto a estas letras, la parte melódica de la mayor parte del disco se asemeja a las estructuras melódicas características del folclore argentino y latinoamericano, es decir, un uso constante de líneas melódicas descendentes tanto en estrofas como estribillo, algo que veremos totalmente modificado en el paso al segundo disco. Además, debemos observar el uso de una sonoridad modal, como comentábamos, en este caso del modo eolio (ejemplo 25.1).

Quién me ba-ja\_u-na\_es-ca-le - ra pa-ra lle-gar a mis sue-ños  
 Quién me to-ma de la ma - no pa-ra con-ci - liar el sue-ño

son al - tos pe - ro se-gu - ros a - le - gres pe - ro pe - que-ños  
 quién (me) mien - te u - na\_es-pe-ran - za y me\_a-ca - ri - cia, el ca - be-llo

quién me ha-bla del fu - tu - ro pa-ra a-le-jar-me del mie-do

quién me ha-bló de los in - fier-nos dí-me quién, quién ha-blo del cie - lo

**Ejemplo 25.1:** Roque Narvaja, “Quién...”: melodía y letra.

Otro ejemplo de esta relación de nostalgia e idealización del entorno de procedencia se manifiesta en “Trabajador latinoamericano”, donde, como indica el título, los valores de la tierra se corporizan a través de sus habitantes menos favorecidos. Así retrata al campesino latinoamericano de clase obrera, al que relaciona con elementos de la naturaleza y el trabajo, la aspiración por la libertad y la evolución. Al mismo tiempo que hace referencias directas al mundo rural, a la labor del campo y su intrínseca pobreza como símbolo de unión y hermandad. De esta forma, el estereotipo idealizado de la población latinoamericana hace que la relación con la genuinidad de lo antiguo ayude a Narvaja a autenticar el discurso del disco desde esta intertextualidad de la nostalgia por su tierra, algo que le va a permitir insertarse en esa escena translocal argentina ligada, especialmente, al folk y la canción de autor que,

aunque mermada, continuaba latente. Así, Narvaja se constituye en este disco como un cantante folk a través de una temática de contenido social y político con presencia de partes descriptivas en contraste con estribillos pegadizos para el público. Esta presencia temática de compromiso social queda reflejada en aspectos como un pequeño detalle de la carpeta del vinilo que ayuda en la construcción de esa figura del latinoamericano. Es el ejemplo del verso “caminas por tu evolución”, el cual aparece escrito en la carpeta del vinilo en cada estrofa (tabla 25.1). Sin embargo, la última vez que aparece este verso se sustituye “evolución” por “revolución” en el soporte sonoro, quizá referenciando una vez más ese vínculo tácito con una ideología concreta que no podía ser declarada abiertamente.

**Tabla 25.1:** Relación entre temática y letra en “Trabajador latinoamericano” de Roque Narvaja.

TEMÁTICA		LETRA
Elementos de la naturaleza	→	<i>Tus brazos son las ramas del sudor, corteza de árbol es tu piel</i>
Aspiración por la libertad y evolución	→	<i>¡Canción de la liberación!/Caminas por tu evolución</i>
Mundo rural, labor del campo	→	<i>Saliste al campo a cosecharla fuiste a la fábrica a buscarla pues la miseria te empujó</i>
Pobreza como símbolo de unión y hermandad	→	<i>De la creación eres hermano: produces todo con las manos buscando el tiempo de la unión</i>
Estereotipo idealizado de la población latinoamericana	→	<i>Tu cara es como una bandera enamorada de su tierra sonríe un único color/Caminas la revolución</i>

Estas alusiones tan evidentes al entorno rural, la clase obrera, el canto al pueblo, la conservación de la tradición, genuinidad de lo antiguo, sentimiento de autenticidad e incluso la relación con la religión se corresponden, como decíamos, con la temática del género folk en el que Narvaja se inscribe durante los discos anteriores a *Quién...*, pero que ya pierde su evidencia clara en *Un amante de cartón*, permitiendo la transición desde el folk hacia el pop-rock. Así, podemos observar cómo el músico se introduce en la escena musical española vinculándose cada vez más a un género de moda, pero manteniendo todavía esa imagen latinoamericana latente gracias a la temática del exilio, añoranza y nostalgia por su pueblo.

No obstante, además de la parte temática, la sonoridad de *Quién...* se conforma a partir de instrumentos ligados al folk. El sonido característico de la guitarra y el bombo se correspondería con el uso de una guitarra acústica y percusión mayoritariamente de parches, donde no destaca el uso de los platos. Sin embargo, estas sonoridades cambiarán de forma contundente al pasar a *Un amante de cartón*. A diferencia de *Quién...*, en *Un amante de cartón* ese compromiso social comienza a desaparecer y se transforma en temas más populares e internacionales como el desamor, la adolescencia o la amistad. A pesar de llegar a España exiliado por sus ideales políticos, vemos cómo la presencia de estas ideas va diluyéndose en una escena musical diferente, cuya temática se centra más en la balada comercial de temática amorosa y donde la presencia de la relación con Latinoamérica comienza a desvanecerse, aunque sin desaparecer completamente. Así, al igual que existen parámetros con los que identificar al músico en su cultura de origen dentro de la escena translocal a través del folk, también existen otros que nos ayudarán a reconocerlo en el contexto español del pop-rock, más internacional y de moda. Las influencias de la modernidad del rock o la *new wave* de los setenta son visibles en los ritmos, la electrificación de los instrumentos (algo poco común en el folk, la canción de autor o el Nuevo Cancionero) o las características de la voz, mucho más adaptada a la impostación y la técnica de los nuevos procesos de grabación. La negociación entre ambos espacios comenzará desde un proceso de autenticación en la cultura de origen a través de esa escena translocal, hasta que, a través de un proceso de transculturación, llegue a introducirse por completo en la escena musical española.

Uno de los ejemplos más claros de esta transición hacia la escena musical española del pop-rock aparece en "Al natural", la cuarta canción del álbum. Uno de los primeros indicios de que nos encontramos frente a otro género es la instrumentación utilizada. Mientras en *Quién...* escuchábamos una guitarra acústica, percusión sencilla y acompañamientos de cuerda y piano melódico, en este caso la batería adquiere gran protagonismo gracias a la subdivisión del *hi hat*, así como el piano y la guitarra eléctrica, que se convierte, junto con la voz, en el instrumento principal, reflejado incluso a través de un solo. Esta sonoridad nos recuerda a la que proponía durante esos años el rock, tanto anglosajón como en castellano, donde debemos destacar la de Miguel Ríos, con quien compartía productor y a quien parece lógico pensar que quisiera

parecerse, debido al éxito que supuso “Santa Lucía”. Incluso algunos recursos (como los acordes del piano y, sobre todo, la estructura tanto general como armónica) podrían beber del rock and roll o el rockabilly de los cincuenta. Podemos escuchar cómo las cuerdas desaparecen, voz y guitarra se distorsionan y la estructura se simplifica en un estribillo y dos estrofas que se repiten entre segundas voces hechas por el propio músico sobre sílabas como “ou” y “yeah”. Además, para completar esa relación con el rock, la canción termina con una estrofa que combina la primera parte de la estrofa inicial (a) y la segunda de la estrofa final (b’) eliminando la parte armónica y quedando sola la voz sobre la batería, para así unir de nuevo toda la parte armónica y generar un énfasis evidenciando la importancia de la guitarra en este caso (tabla 25.2).

**Tabla 25.2:** Estructura de la canción “Al natural” de Roque Narvaja.<sup>4</sup>

INTRODUCCIÓN	
<i>Uo, Uo, Yeah (x2)</i>	
ESTROFA A	
a	a'
<i>No te pongas ropas que disimulen tu belleza, no andes disfrazada de princesa.</i>	<i>Piensa que es un disparate trabajar de cafarate sin cobrar una peseta</i>
ESTRIBILLO	
<i>No te gastes todo el sueldo en las ofertas ni te vistas de exclusividad. Lo mejor será que cuides tu figura porque a mí me vas al natural</i>	
INTERLUDIO	
<i>Uo, Uo, Yeah (x4)</i>	
ESTROFA B	
b	b'
<i>No te peines en inglés, ni te pintes en francés, dame un beso en castellano.</i>	<i>Y no finjas al andar ser la guapa del lugar que se te puede pegar.</i>
ESTRIBILLO	
INTERLUDIO	
ESTROFA A Y B (SOLO PERCUSIÓN Y ARMONÍA)	
a	b'
ESTRIBILLO + SOLO DE GUITARRA	
INTRODUCCIÓN	

<sup>4</sup> “Al natural” [Roque Narvaja] [vídeo]. [https://youtu.be/d7\\_gwiO9\\_hQ](https://youtu.be/d7_gwiO9_hQ) [Consultado 20/08/2023].

Si escuchamos esta canción, podemos darnos cuenta enseguida de que poco tiene que ver con las dos anteriores. En este caso, ya alejándose del folk, el estribillo de “Al natural”, además de contar con un acompañamiento totalmente rockabilly, transita hacia el lado opuesto de “Quién...” o “Trabajador latinoamericano”. Como vemos en el ejemplo 25.2, la estructura melódica y su correspondiente armonía se construyen sobre una escala ascendente, contrario a lo que habíamos señalado en el género folk anteriormente.



**Ejemplo 25.2:** Roque Narvaja, “Al natural”: línea del bajo del estribillo.

Esta estética modernizante e internacional vinculada al rock también se refleja en la parte temática. En este caso, lejos de relacionarse con ideologías, vínculos con el lugar de origen o esa condición de expatriado que antes había funcionado como autenticación de su imagen, la temática sigue el canon patriarcal de la sociedad del momento. Se canta a una mujer exponiendo lo que no debería hacer y cómo le gusta al protagonista que se vista, peine o pinte, a partir de relaciones con el francés, el inglés y el castellano, recurriendo a una temática de desamor y relaciones, más que esa idealización que escuchábamos anteriormente. Así, el compositor construye, mediante la temática y la sonoridad, una música de género totalmente acorde a las tendencias del panorama musical español donde se presenta una evolución de su dominio del lenguaje pop-rock, a la vez que incluye esa sutil referencia transnacional con la mención de diferentes idiomas (inglés, francés y castellano) en estrofas como “No te peines en inglés / ni te pintes en francés / dame un beso en castellano”. No obstante, esta alusión a los idiomas podría entenderse como un posicionamiento a favor en la disputa del rock en castellano, algo que en Latinoamérica ya estaba normalizado y construido, pero que en Madrid constituía todavía una cierta novedad. El caso de “Al natural” no será una excepción. Estas características estéticas son compartidas por el

resto del disco, como el inicio de la famosa “Menta y limón”, cuyo estilo nos recuerda en gran medida a Miguel Ríos y a grupos como Asfalto, Tequila o a extranjeros como George Michael, evidenciando esa relación con el género.

Manteniendo igualmente esta sonoridad durante todo el disco, únicamente tres canciones de las diez que lo conforman presentan rasgos que nos permitirían intuir el origen argentino del músico y que, por tanto, guardan más relación temática con *Quién...* y esa escena translocal. Es el caso de “No te rindas Malena”, donde no solo escuchamos el patrón rítmico del tango (3+3+2) (Ogas 2019: 19), sino que, al utilizar el nombre de Malena, la relación con Argentina y el famoso tango “Malena”, convierte en evidente la intención e intertextualidad a partir de la cual el músico intenta autenticar su discurso. En este caso, la temática se construye sobre la nostalgia por la juventud, lamentándose y esperando que la joven protagonista de esta canción no comparta la pena de la mujer adulta que protagoniza el tango original (tabla 25.3).

**Tabla 25.3:** Letra original de la canción “Malena”  
(letra de Homero Manzi; música de Lucio Demare).

<i>Malena canta el tango como ninguna Y en cada verso pone su corazón A yuyo del suburbio su voz perfuma Malena tiene <b>pena de bandoneón</b></i>	<i>Tu canción tiene el <b>frío del último encuentro</b> Tu canción se hace <b>amarga</b> en la sal del recuerdo Yo no sé si tu voz es la flor de una <b>pena</b> Sólo sé que, al rumor de tus tangos, Malena Te siento más buena, más buena que yo</i>
<i>Tal vez allá en la infancia su voz de alondra Tomó ese <b>tono triste</b> de la canción O acaso aquel romance que sólo nombra Cuando se pone <b>triste</b> con el alcohol Malena canta el tango con <b>voz de sombra</b> Malena tiene <b>pena de bandoneón</b></i>	<i>Tus tangos son <b>criaturas abandonadas</b> Que cruzan sobre el barro del callejón Cuando todas las <b>puertas están cerradas</b> Y ladran los <b>fantasmas</b> de la canción Malena canta el tango con <b>voz quebrada</b> Malena tiene <b>pena de bandoneón</b></i>

También hay referencias al exilio y a los desaparecidos en la canción “Un amigo de verdad”, introduciendo con ello la nostalgia por el espacio perdido, o el uso de la clave del son cubano en la base rítmica de “Calla que sucedió”. Sin embargo, la producción, los arreglos y la grabación de este disco conforma una sonoridad tan alejada, tanto del tango como del son, que estos elementos se insertan de manera natural en la *new wave* británica, así como del resto de influencias del contexto musical español de esos años.

Esta fórmula de éxito se vio potenciada durante el resto de los discos que Narvaja produjo junto a Carlos Narea en España, manteniendo la sonoridad moderna e internacional del pop-rock que tanto éxito tuvo en España durante esos años. No obstante, arreglista y músico no terminan de dejar de lado algunos recursos de aquella escena translocal argentina que, al modificar instrumentaciones y timbres, pasan desapercibidas para el oyente medio. Un caso claro de esto ocurre con la canción “Balance provisional”, del disco homónimo de 1982 (Narvaja 1982). Ya desde los primeros acordes, este tema se relaciona directamente con la introducción del tema que lo catapultó al éxito tan solo dos años antes, “Santa Lucía”, una canción que, como ocurría con “Calla que sucedió” o “No te rindas Malena”, juega con diseños rítmicos relacionados con los ritmos afro y tradicionales de Latinoamérica, tanto precolombinos como criollos. En este caso, utiliza la acentuación en el contratiempo y la caída en el siguiente pulso fuerte del 4/4, algo que corresponde con el patrón rítmico ya comentado, 3+3+2, tan presente en la música afroamericana, donde se utilizan acentos, *staccato* y ligaduras para generar células rítmicas irregulares. Sin embargo, como decíamos, el uso de instrumentaciones diferentes a las características de la música de folclore latinoamericano, en este caso un sampleado muy típico de la época, hace que esta relación no suene tan evidente.

Otro factor que permite ese distanciamiento de las referencias sonoras a Latinoamérica es la dirección melódico-armónica de casi toda la canción. Una vez más, como habíamos remarcado cuando abordamos “Al natural”, el sentido ascendente prevalece y con ello se refuerza cierta idea de excitación o incitación al movimiento tan ligada a la música pop de la época. En este caso, utiliza una progresión imitativa ascendente con inicio en Mi mayor, basada en una estructura armónica I-IV-V-I. El modelo melódico armónico con el que se presenta la primera estrofa se repite en las siguientes, aunque en cada nueva presentación se produce un ascenso. Así, mientras la presentación (A1) comienza sobre una armonía de Mi mayor, las siguientes empiezan con los acordes de Fa# mayor (A2), Sol mayor (A3) y La mayor (A4). A pesar de estos transportes la armonía de Mi mayor aparece como enlace entre una y otra estrofa. Como es fácil deducir, la sensación constante de ascenso a la que hacíamos referencia, se basa en esta construcción armónico-tonal (ejemplo 25.3).

A1 (MiM)

A2 (Fa#M)

A3 (SolM)

<p><i>Tengo los dientes cansados de apretarlos uno a otro Y la mandíbula tiesa de mascar tanto mebollo (I)</i></p> <p><i>Tengo una brújula inquieta por saber dónde me hallo (IV)</i></p> <p><i>Y las pasiones en vela (V) por tan largo desarraigo (I)</i></p>	<p><i>Tengo una casa en el monte que aún no tiene hecha la puerta un porvenir de maderas que me acecha y que me inquieta (I)</i></p> <p><i>Tengo una novia florida, por entre tanta maleza (IV)</i></p> <p><i>Y una razón para alzarme, (V) por amor en esta tierra (I)</i></p>	<p>A4 (LaM)</p> 
---	---	---

**Ejemplo 25.3:** Roque Narvaja, “Balance provisional”: ejemplo de melodía y armonía de A1 + íncipit y estructura melódico-armónica.<sup>5</sup>

## CONCLUSIONES

Introducirse en un nuevo espacio cultural ya es un proceso complejo, pero lo es aún más cuando se ha alcanzado un destacado éxito en otra escena musical ligada a un ámbito geográfico diferente. Este es el caso de Roque

<sup>5</sup> “Balance provisional” [Roque Narvaja] [vídeo]. <https://youtu.be/jAPC3r7aqjA> [Consultado 20/08/2023].

Narvaja quien, como se ha demostrado, selecciona diferentes elementos de su cultura de origen y de su experiencia musical para intentar introducirse en el mercado musical español. Un elemento que juega a su favor es la existencia de una escena translocal argentina instaurada en España desde los años sesenta. Dentro de ella, el artista, por cuestiones ideológicas y sociales, va a buscar asociarse de manera más evidente a uno de los grupos que conforman esa escena, que es la de la canción de autor. Como tantos otros artistas, se presenta a España como un músico idealista, combatiente, que cree en la revolución y que, de una manera contenida, denuncia la situación política y el gobierno militar totalitario de su país. También utiliza recursos poético-musicales que ya estaban instaurados en España como escalas pentáfonas, guitarra acústica y ritmos característicos del folclore argentino, tanto precolombinos como criollos, uniéndolos a esas temáticas que lo relacionaban con su lugar de origen. El uso de lo rural, el sufrimiento del pueblo, la conciencia social, los elementos de la naturaleza y demás códigos ayudarían a la construcción de la figura de un músico en un país ajeno, que mantiene siempre esa relación con su origen. La escena translocal argentina permitirá a Narvaja una transición desde estos códigos, elementos estilísticos y demás herramientas hacia los propios de la escena musical española.

Es por eso por lo que observamos que, a partir del segundo disco, *Un amante de cartón*, este camino ligado a la canción de autor y elementos de su cultura de origen cambia de forma notable. Sin salir totalmente de esta escena translocal argentina, Narvaja sigue formando parte de ella, pero comienza a buscar asentarse en la escena musical española. Esa transición fue exitosa gracias a la construcción que genera Narvaja alrededor del tema “Santa Lucía”, el cual, a oídos del público español, no era reconocido como suyo, sino de Miguel Ríos. Por tanto, junto a Carlos Narea, Narvaja construye su propia versión de la canción que Miguel Ríos había hecho famosa. Músico y arreglista utilizan el éxito que cosechó la versión de Ríos para construir su propia versión de una canción de la que es autor y con la que presentarse al mercado musical español.

De esta forma, la producción del músico en España se construirá sobre una dualidad clara. Por un lado, la producción de canciones pensadas para un público español, donde las referencias geográficas de su origen desaparecen y dejan paso a sonoridades modernas y propias de la escena musi-

cal española. Por otro lado, canciones que sí mantienen esos elementos de manera que el músico pueda presentarse al público de forma ambivalente como un artista moderno pero que proviene de una escena particular, la argentina. Así, el músico llamará la atención sobre su origen y se apoyará en esa escena translocal que en España era reconocida desde los años sesenta. Narvaja juega con su condición de artista bicultural utilizando códigos poético-sonoros, tanto de su lugar de origen, con todo lo que eso supone a nivel ideológico y musical, como de su lugar de recepción, donde el pop-rock ya era modernidad y donde su música ya se había abierto camino en la voz de Miguel Ríos. Mediante este proceso de transculturación articulado por la salida forzada de su país y la necesidad de adaptación al contexto musical del país de recepción, el músico consigue insertarse en la escena musical española. Este proceso, no exento de renunciaciones y apropiaciones, inevitablemente constituye y define las acciones de los artistas (y las personas) que asumen, obligadas o por su propia motivación, el reto de la transculturación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, Andy y PETERSON, Richard A. (eds.) (2004): *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- COHEN, Sara (1999): "Scenes", en Bruce Horner y Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden: Blackwell, pp. 239-250.
- GONZÁLEZ VARGA, Marina (2020): "Revival folk y canción popular en el proceso de reconstrucción de identidades de género", en M.<sup>a</sup> Ángeles Zapata Castillo, Juan Jesús Yelo Cano y Ana María Botella Nicolás (eds.), *Mujeres en la música. Una aproximación desde los estudios de género*. Madrid: Comisión de Trabajo "Música y mujeres: estudios de género" de la Sociedad Española de Musicología, pp. 101-110. <https://www.academia.edu/49845956> [Consultado 20/08/2023].
- HENNION, Antoine (2002): *La pasión musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MOORE, Allan F. (2012): *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farham: Ashgate.
- NEGUS, Keith y PICKERING, Michael (2004): *Creativity, Communication and Cultural Value*. London: Sage.
- OGAS, Julio (2019): "Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España", en *Cuadernos de Etnomusicología*, 13: pp. 142-168.

- PAJÓN, Alicia (2021): “La Nueva Canción Latinoamericana en *El País* y *ABC* durante la Transición”, en Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.), *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 525-542.
- PEDRO, Josep, PIQUER, Ruth y DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán (2018): “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, 12: pp. 63-88.
- RAMA, Ángel (2008): *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- STRAW, Will (1991): “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, en *Cultural Studies*, 5: pp. 268-288.
- TAGG, Philip (2012): *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York: Mass Media’s Scholar’s Press.
- TATIT, Luiz (2003): “Elementos para a análise da canção popular”, en *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1/2: pp. 7-24.
- VILA, Pablo (1996): “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Trans. Revista transcultural de música*, 2. <https://www.sibetrans.com/trans/article/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consultado 20/08/2023].

#### GRABACIONES SONORAS Y AUDIOVISUALES

- “Al natural” [Roque Narvaja] [vídeo]. [https://youtu.be/d7\\_6wiO9\\_hQ](https://youtu.be/d7_6wiO9_hQ) [Consultado 20/08/2023].
- “Balance provisional” [Roque Narvaja] [vídeo]. <https://youtu.be/jAPC3r7aqjA> [Consultado 20/08/2023].
- NARVAJA, Roque (1978): *Quién...* [LP]. Trova Records 10.005.
- (1981): *Un amante de cartón* [LP]. Movieplay 17.2505/9.
- (1982): *Balance provisional* [LP]. Movieplay, 17.3175/7.
- “RoqueNarvajaquien1978” [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=LapFSd29sQU> [Consultado 20/08/2023].