



ECO i DISTORSIÓ

Els conjunts de música moderna
a la Barcelona dels seixanta

Guillermo Soler García de Oteyza

Estudis sobre el patrimoni
etnològic de Catalunya / 4



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Direcció General de Cultura
Popular i Tradicional

ECO i DISTORSIÓ

Els conjunts de música moderna a la Barcelona
dels seixanta

Estudis sobre el patrimoni

etnològic de Catalunya / 4

**Direcció General de Cultura Popular
i Tradicional**

ECO i DISTORSIÓ

Els conjunts de música moderna
a la Barcelona dels seixanta

Guillermo Soler García de Oteyza



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Barcelona, 2012

© de l'edició

© del text

© de les fotografies

Disseny

Dipòsit legal

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura

Guillermo Soler García de Oteyza

Guillermo Soler García de Oteyza si no es dóna l'autoria al peu d'imatge

Mercedes Azúa

B. 22329-2012



Reconeixement - CompartirIgual (by-sa): Es permet l'ús comercial de l'obra i de les possibles obres derivades, la distribució de les quals s'ha de fer amb una llicència igual a la que regula l'obra original.

Sumari

Introducció, Barcelona, 1959 / 9

Els entrevistats / 13

Primera part. La ciutat dels conjunts / 15

Els *conjuntos universitarios*: Pájaros Locos i Catinos
Els rivals més populars: Mustang i Sirex
Beat a dojo! Álex y los Findes, Los Jóvenes i Els Dracs
Conversos al garatge: Los Salvajes i Los Gatos Negros
Bevent del *rhythm-and-blues*: Los Cheyenes, Los No i Los Go-Go
Un toc de folk: Els Tres Tambors i Pic-Nic
Solitaris i inclassificables: Lone Star
El final de la dècada: la mort dels conjunts

Segona part. Pop, context social i indústria / 81

Nova música, nous músics: formar un conjunt a la Barcelona dels seixanta
Les actuacions en directe: sales, locals, envelats i festivals
Publicar un disc: les discogràfiques i els enregistraments
La presència als mitjans de comunicació: ràdio, televisió i premsa escrita
Convivint amb el règim: la censura i altres aportacions del franquisme

Tercera part. Pop, ideologia i llengua / 111

És la meva generació: identitat juvenil i canvi social
Yeyó o *ie-ie*? Pop en castellà i pop en català

Conclusions / 119

Bibliografia / 121

Introducció

BARCELONA, 1959

Barcelona, a finals dels cinquanta, era una ciutat més aviat grisa, com la resta del país. Vint anys abans, el final de la Guerra Civil espanyola havia deixat Barcelona exhausta, ferida i derrotada. Després de dues dècades de dictadura i autarquia, la recuperació era, sent optimistes, parcial. L'Espanya franquista era un estat tancat en ell mateix. El context de la guerra freda, en què el comunisme havia substituït el feixisme com a enemic públic número u per a les democràcies de l'Europa occidental i els EUA, havia permès sobreviure a un règim anacrònic que, de mica en mica, començava a trencar el seu aïllament. El 1959 marca l'inici d'una nova era, amb l'arrencada de l'anomenat *desarrollismo* i la simbòlica visita del president nord-americà, Eisenhower, a Madrid.

Una nova era necessita una nova banda sonora. A l'Espanya franquista dominaven encara Antonio Molina, Manolo Caracol, Juanita Reina i la *copla*, les *rancheras* mexicanes o els sons cubans d'Antonio Machín. També començaven a arribar els ecos de la *chanson* francesa, de Gilbert Becaud i Maurice Chevalier. I el més modern potser eren les cançons italianes d'Adriano Celentano i Domenico Modugno. Però per als més joves, aquells que havien nascut després de la guerra i tot just entraven en l'adolescència, la música realment excitant era una altra, estrident i rítmica, elèctrica, que arribava dels Estats Units i la Gran Bretanya.

No era fàcil escoltar aquesta música: els discos amb prou feines arribaven a les botigues i la ràdio no n'emetia. Guillermo Rodríguez Holgado l'havia descoberta als dotze anys, amb una ràdio de galena que li havien regalat: «Et posaves uns auriculars i captaves les emissores de ràdio que tinguessin molta potència, com Radio Pirenaica, alguna emissora francesa, Radio Nacional de España... I a les nits n'enganxaves més, fins i tot alguna emissora anglesa, i llavors senties el que en aquella època funcionava a la resta del món, que ja hi havia el *rockabilly*, el *rock-and-roll*...» Un cosí que, fent la mili al vaixell *Juan Sebastián Elcano* havia estat als Estats Units, li va portar la banda sonora de *King Creole*, d'Elvis Presley: «Em pasava tot el dia escoltant-lo.»

No per res, el cinema es va convertir en una de les portes d'entrada del rock. A més de *King Creole* i Elvis, Tommy Steele, un rocker britànic de segona fila, va convertir-se en profeta gràcies al film que explicava la seva història. Quique Tudela, un adolescent del Poble-sec, va veure la llum amb aquesta pel·lícula: «La devia veure almenys deu vegades. I ja no vaig parar fins que el meu pare em va comprar una guitarra.»

Barcelona, a més, tenia un clar avantatge respecte d'altres ciutats espanyoles: el port. Tal i com ja havia passat amb el jazz o el tango, la música rock arribava a la capital catalana pel mar. A més,

a finals dels cinquanta, el port de Barcelona havia esdevingut lloc d'aturada habitual per a l'armada nord-americana, i els militars que es passejaven per la ciutat es convertien, potser inconscientment, en difusors de la nova música. El contacte amb els ianquis era especialment fàcil per als adolescents que vivien prop del port. Com ara Antoni Miquel Cerveró, que acabaria sent més conegut com a *Leslie*, i que era un aprenent de joier de Barcelona. O Gaby Alegret, nascut al carrer del Tigre, al barri Xino: «Nosaltres baixàvem a la plaça Reial, als tuguris on anaven els *marines*, que portaven discos de Gene Vincent i Eddie Cochran... En això Barcelona era una mica el Liverpool espanyol.» O Santi Carulla, un vailet de Portaferrissa: «Els *marines* et preguntaven on podien trobar prostitutes, i a canvi et regalaven algun disc.»

I el 1960, arriba «Apache», dels Shadows. «Allò va ser un esclat de veritat de la guitarra elèctrica, i de sobte tothom se'n volia comprar una», explica Leslie. «Els Shadows van ser el primer grup que realment ens va impactar. Tots volíem ser com ells, i als que ens agradava cantar, volíem ser Cliff Richards», confirma Carulla. «I tothom, encara que no en sàpiga gens, de música, comença a muntar un conjunt, i tu vas pel carrer i sents uns assajant aquí i uns altres al carrer de dalt... Fins a l'extrem que es diu que a Barcelona hi va arribar a haver més de 5.000 conjunts», conclou Leslie.

La música pop rock va arribar a Catalunya i a la resta de l'Estat amb un cert retard —lògic, d'altra banda, tenint en compte el context sociopolític del franquisme—, però ho va fer amb una força notable. Al cap i a la fi, només calia una guitarra elèctrica, un grup d'amics, un nom cridaner i molta il·lusió per convertir-se en practicant de la nova fe. Lògicament, només uns pocs d'aquests conjun-

tos —com aviat es van batejar els grups de música moderna— van arribar a una professionalització mínima; encara menys, a enregistrar discos, i només una selecta minoria va obtenir popularitat i èxit comercial. Des del punt de vista creatiu o artístic, el seu impacte també el podem considerar limitat: en la majoria de casos, els conjunts es van limitar a reproduir, amb més voluntat que perícia, les cançons dels seus ídols britànics i nord-americans. Però el que és indubtable és que la dels conjunts va ser una revolució modesta, però real, que va proporcionar als adolescents i joves una música que podien sentir com a pròpia i que, a més, els convidava a participar-hi activament: tocant ells mateixos, és clar, però també comprant discos, escoltant a la ràdio programes adreçats específicament a ells o assistint als festivals que es feien al Palau d'Esports i que eren tota una demostració de força generacional.

En aquest sentit, sobta l'evidència que aquest fenomen ha estat poc estudiat al nostre país. Hi ha influït, sens dubte, la poca consideració que —tant pel que fa a Catalunya com al conjunt de l'Estat— es té per la música pop rock com a manifestació cultural, ben diferent a la que té en altres països, i que s'accentua encara més en referència a la dels anys seixanta del segle passat. Així, fa la sensació que la música dels Sirex i els Mustang —o de Los Brincos i Los Bravos, tant li fa— només es pot contemplar des de la perspectiva nostàlgica i sentimental: música «per a *carrozas*» o per il·lustrar una visió idealitzada de la «dècada prodigiosa». Tot plegat, una perspectiva *Cuéntame* que defuig qualsevol mena d'anàlisi seriosa, fins i tot crítica.¹ En el context de Catalunya, a més, la minsa considera-

¹ Això es veu fins i tot en la manera com es comercialitza avui en dia aquest corpus de música: és francament difícil trobar reedicions mínimament acurades, tant pel que fa al so com als crèdits i els textos d'acompanyament, en cas que n'hi hagi.

ció cultural dels conjunts dels seixanta encara s'ha vist més empetidida per contrast amb altres fenòmens musicals pròxims en el temps, molt més ben considerats: «La escoba» o «El submarino amarillo» no tenen els valors associats a la Nova Cançó (ús de la llengua catalana; textos poètics; compromís polític), ni tampoc la pàtina contracultural i de «música de qualitat» de l'Ona Laietana de la dècada següent. Des d'una perspectiva elitista i discutible, de res no serveix que les cançons dels Sirex i els Mustang fossin extremament populars.

La pretensió d'aquest treball, per tant, no és altra que, de forma ben modesta, llençar una mirada sobre aquests conjunts i les seves cançons en tant que manifestació musical, cultural i social. Cal començar, però, delimitant l'objecte d'estudi: els conjunts de música moderna a la Barcelona dels anys seixanta. En aquest cas, per *música moderna* entenem música pop rock, amb un èmfasi especial en les influències britàniques i nord-americanes. I parlem de grups o conjunts, és a dir, unitats autònomes capaces de tocar en directe sense altres músics suplementaris; allò que en l'àmbit anglosaxó en diuen *self-contained bands*. La suma d'ambdós paràmetres —a més del temporal— ens dona un objecte d'estudi del qual queden exclosos, d'una banda, els intèrprets d'altres músiques com podrien ser el jazz i la Nova Cançó i, de l'altra, duets i solistes vocals que treballaven amb l'acompanyament de músics professionals.

Entenem que és possible parlar d'aquests «conjunts» com d'un col·lectiu força coherent —el que avui en diríem un *moviment* o, donat el seu caràcter local, una *escena*. Hi ha, d'entrada, un component generacional clar: els conjunts a què ens referim estan formats per músics nascuts bàsicament entre el 1944 i el 1948. A més, comparteixen tot un seguit de models i referents que els serveixen de punt de partida (Cliff Richard and The Shadows o els Beatles), tot i que posteriorment puguin

evolucionar en direccions diferents. I hi ha, finalment, el fet que, com veurem, les relacions de tipus personal entre aquests grups van ser intenses: compartien escenari amb assiduitat, rivalitzaven els uns amb els altres i, fins i tot, podien intercanviar membres. I encara comparteixen un altre tret fonamental: en realitat no són músics professionals, sinó aficionats que aspiren a guanyar-se la vida amb la música que els agrada.

El treball es divideix en tres parts. La primera, titulada «La ciutat dels conjunts», repassa la trajectòria d'una quinzena dels conjunts més representatius de l'època² i, alhora, construeix un relat més global que vol reflectir l'evolució estilística del pop rock barceloní al llarg de la dècada. La segona part, «Pop, context social i indústria», s'ocupa de les qüestions «materials» que afectaven els conjunts, des del procés de formació, les actuacions en directe, la publicació i l'enregistrament de discos fins al paper dels mitjans de comunicació. Finalment, «Pop, ideologia i llengua» reflexiona sobre la significació social i cultural d'aquest moviment, així com sobre el perquè del seu desenvolupament fonamentalment en castellà.

Tot i que, lògicament, s'han fet servir també fonts bibliogràfiques i hemerogràfiques, la recerca —becada pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional l'any 2008— ha consistit bàsicament en un seguit d'entrevistes en profunditat als protagonistes del fenomen. El treball amb testimonis directes no està exclòs de riscos i dificultats, però sens dubte aporta una riquesa de dades, èmfasi i emocions que no és fàcil de trobar en la lletra impresa. Val a dir, a més, que en aquest cas la informació disponible en llibres o premsa sobre

² Per ordre d'aparició en les pàgines següents: Los Pájaros Locos, Los Catinos, Los Sirex, Los Mustang, Álex y los Findes, Los Jóvenes, Els Dracs, Los Salvajes, Los Gatos Negros, Los Cheyenes, Los No, Los Go-Gó, Els Tres Tambores, Pic-Nic i Lone Star.

alguns dels conjunts inclosos en el treball és més aviat escassa³ i, com hem pogut comprovar, sovint plena d'errors i inexactituds que fins i tot s'anaven reproduint de forma successiva.

En total, es van entrevistar 21 persones —totes de forma individual, excepte els dos membres d'Álex y los Findes que van ser entrevistats conjuntament—, de les quals dinou eren músics de l'època. Alguns d'ells continuen en actiu i, per tant, va ser senzill de contactar-hi; en altres casos va ser una petita aventura. Val a dir que no hi són tots els conjunts que apareixien en una primera llista, sigui perquè ha estat impossible localitzar-ne cap membre o bé perquè, tot i provar-ho, no va ser possible tancar l'entrevista. Tot i això, la nòmina de músics és suficient per configurar un bon panorama. Més deficient, en canvi, ha estat la incorporació de testimonis que puguin donar una visió complementària: només un periodista i un director musical contemporanis. Sens dubte, el resultat final seria més ric afegint-hi altres periodistes o responsables de discogràfiques, però també mànagers, representants, propietaris de locals o fins i tot fans.

Queda clar, per tant, que aquest treball és només una aproximació a aquest univers i que queda feina per fer per a qui s'anima. Hi haurà també qui, legítimament, pensi que es dedica massa espai a la descripció, a explicar les anècdotes i particularitats de cada grup, i poc a l'anàlisi. És cert. Però també és cert que ens trobem davant d'un material de gran riquesa i, sovint, *inèdit*, i que no es pot fer anàlisi si no es fonamenta en una bona descripció prèvia. En aquest sentit,

³ Actualment hi ha publicades monografies dedicades als quatre grups més populars (Sirex, Mustang, Salvajes i Lone Star) i és possible trobar articles de premsa especialitzada prou treballats sobre altres (com ara Cheyenes i Pic-Nic), però en determinats casos la informació escrita fiable és mínima.

el lector intel·ligent —o tal volta generós— reconeixerà que són justament aquelles anècdotes o detalls els que, per acumulació, serveixen per fonamentar algunes de les afirmacions incloses als capítols finals.

El capítol d'agraïments s'ha de centrar, lògicament, en els 21 entrevistats, que van permetre que un estrany accedís a una part de la seva vida que la majoria consideraven fonamental. La seva contribució al llibre no ha acabat aquí, perquè han proporcionat material gràfic de primera qualitat i, sovint, m'han donat pistes que m'han portat a localitzar altres companys de generació. Per tot això, es mereixen uns aplaudiments tan forts com els que se sentien al Palau d'Esports o al San Carlos. Per part meua, espero haver fet justícia a la seva confiança, haver sabut interpretar el que m'han explicat i que, en el text resultant, s'hi reconeixin i també se sentin un xic reivindicats.

També vull agrair al professor Jaume Ayats els seus comentaris i suggeriments per tal de millorar el resultat —malgrat que potser no hagi estat capaç de seguir-los. A Joan Josep Isern, per la seva revisió del text i, especialment, per les puntualitzacions sobre la geografia barcelonina de l'època, identificant amb precisió espais i locals que ja no existeixen. També a Javier de Castro —editor, autor i col·leccionista incansable—, per cedir-me imatges del seu arxiu inacabable per a aquest llibre. I a la Marta, que gairebé des del dia que la vaig conèixer m'ha sentit parlar d'aquest projecte, que per fi es materialitza en paper.

Jo, personalment, m'ho he passat molt bé preguntant, escoltant, llegint i escrivint.

I ara, que sonin les guitarres, amb eco i distorsió.

Tarragona, febrer de 2012

Els entrevistats

Alegret, Gabriel, *Gaby* (Barcelona, 1944). Cantant de Los Salvajes.

Batiste, Jordi (Barcelona, 1948). Cantant i baixista d'Els Tres Tambors.

Bel, Dionís, *Dennis* (Barcelona, 1946). Guitarra solista d'Álex y los Findes.

Carulla, Santi (Barcelona, 1944). Cantant de Los Mustang.

Castro, Robert (Barcelona, 1946). Guitarra rítmica d'Álex y los Findes.

Cerveró, Antoni Miquel, *Leslie* (Barcelona, 1944). Cantant de Los Sirex.

Doménech, Alfredo (Barcelona, 1938). Director musical d'EMI-Odeón (1964-83).

Gené, Pere (Barcelona, 1939). Cantant dels Lone Star.

Mayolas, Antonio María (Barcelona, 1943). Membre de Los Pájaros Locos, en què tocava orgue, acordió i vibràfon.

Miró, Joan (Rocafort de Queralt, 1944). Guitarista de Lone Star (1964-75).

Pallardó, José María (Barcelona, 1946). Presentador de *La hora de los conjuntos* de Radio Juventud - La Voz de Cataluña.

Pla, Alfred (Molins de Rei, 1947). Baixista d'Els Dracs i, breument, de Los Jóvenes.

Portolés, Víctor (Barcelona, 1945). Guitarra rítmica de Los No.

Querol, Jordi (Barcelona, 1948). Cantant de Los Go-Go.

Rodríguez Holgado, Guillermo (Saragossa, 1944). Baixista de Los Sirex.

Sabatés, Jordi (Barcelona, 1948). Pianista, component ocasional de Pic-Nic.

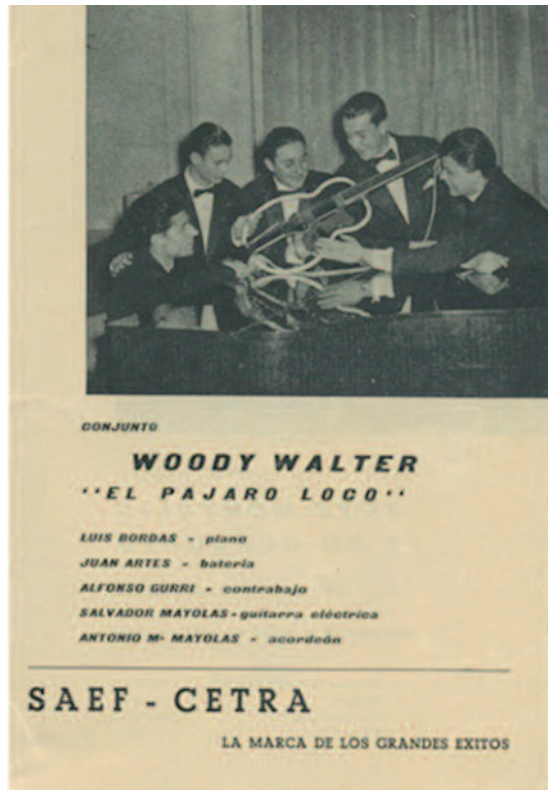
Sospedra, Sebastià (Santa Magdalena de Polpís, 1946). Baixista de Los Salvajes.

Tudela, Quique (Barcelona, 1947). Guitarra solista de Los Gatos Negros (1966-70)

Vehi, Manolo (Barcelona, 1940). Cantant de Los Catinos.

Vercher, Josep, *Joselín* (Barcelona, 1948). Baixista de Los Cheyenes.

Veríssimo, José Luis (Orense, 1945). Organista de Los Jóvenes.



Catàleg del primer festival de conjunts universitaris, que van guanyar els Woody Walter. Font: www.pajaroslocos.com

Primera part

LA CIUTAT DELS CONJUNTS

ELS CONJUNTOS UNIVERSITARIOS

Los Pájaros Locos i Los Catinos

L'explosió de la música pop rock a Barcelona està associada a noms com Mustang, Sirex, Salvajes, Gatos Negros i Lone Star. Van ser, efectivament, alguns dels noms més populars en aquell moment i els que, per diferents motius, han quedat fixats a la memòria popular. Això, però, no hauria de fer oblidar l'existència prèvia de tota una sèrie de grups de «música moderna» que es van formar a l'entorn del món universitari en el tombant dels anys cinquanta i seixanta: Woody Walter / Pájaros Locos, Golden Quarter, Shane, Blues Stars, Catch-As-Catch-Can, Ticanos... Molts d'ells van tenir una durada limitada i no van arribar a enregistrar cap disc, però el seu paper de veritables pioners els converteix en referència obligada: van ser els primers a incorporar la guitarra elèctrica, els primers a constituir-se en alternativa a les orquestres professionals i, tot i que la seva «música moderna» no es pot considerar rock, estrictament parlant, sí que van ser els primers a interpretar els èxits d'Elvis Presley o altres contemporanis.

En realitat, el seu model principal venia d'Itàlia, on els solistes més moderns es feien acompanyar d'un grup reduït, a l'estil de Renato Carosone e il suo Complesso. L'electrificació, especialment

de la guitarra, havia fet possible prescindir de les grans orquestres i ara un quartet o un quintet podia ser suficient per actuar en públic. A més, músics com Marino Marini o el mateix Carosone oferien un repertori més modern. De manera que els *complessos* —traduïts al castellà com a *conjuntos*— van començar a proliferar a Espanya, on fins i tot alguns com els comandats per Filippo Carteti o Gianni Arles s'hi van instal·lar, tal i com explica José Ramón Pardo:

En aquellos primeros años 60 la tendencia parecía que se decantaba hacia este tipo de grupos italianos por razones obvias. En primer lugar porque estaban instalados en España y no llegaban sólo en discos. Porque su sonido era similar a lo que ya había triunfado en años anteriores y no rompía de forma drástica con lo que se había hecho antes. Eran una especie de continuidad histórica, aplicando la teoría de que a las viejas orquestas se las podía reemplazar por grupos pequeños con menos músicos y un sonido igualmente compacto.⁴

Lògicament, la influència italiana devia ser encara més gran a Barcelona que en altres llocs de la península per raons de proximitat física i facilitat de comunicacions.

L'altre element que va configurar decisivament aquests nous conjunts va ser la seva vinculació al món universitari. No és estrany que aquest

⁴ Pardo, 2005, p. 49.

col·lectiu resultés pioner en l'adopció de noves músiques, ja que, dins les limitacions, tenien un major accés a les novetats que arribaven de fora i major capacitat adquisitiva. Però a més van comptar amb el suport decidit del Sindicato Español Universitario. La seu barcelonina del SEU, al carrer Canuda, va convertir-se en el centre neuràlgic del moviment, allà on es podia contactar, mitjançant el tauler d'anuncis, amb altres joves inquiets o bé aconseguir instruments. Més determinant encara va ser el fet que, com que el SEU era part del règim franquista, proporcionava una certa legitimitat a uns grups musicals que, en altres circumstàncies, potser haurien estat rebuts amb més hostilitat. Una legitimitat que no només era simbòlica: en aquell moment, calia tenir carnet de músic professional per actuar en públic, però la cobertura del SEU permetia saltar-se aquest requisit.

D'aquesta manera, el SEU organitzava matinals de *conjuntos universitarios* al Teatre Calderón de Barcelona, que sovint prenen forma de concurs. Així, *La Vanguardia*⁵ de l'11 de desembre de 1959 informava que dos dies més tard se celebraria la fase de selecció del concurs corresponent al curs 1959-60, amb la participació dels *conjuntos noveles* Sweet Jamboree, Blues Stars, Golden Quarter, The Joly Jockers, Pentágono, Ever Black, Cuatro Hombres de Jazz i Sexteto Juventus. Els tres primers es van classificar per a la final, en què també participaren Woody Walter, Catch-As-Catch-Can i Shane, en tant que *conjuntos vetera-*

nos.⁶ La final, feta el 7 de febrer de 1960, la van guanyar els Blues Stars. El curs següent, la fase de selecció del concurs —que oficialment acollia grups de tot el districte universitari de Catalunya i Balears— donava l'oportunitat a més grups nous, segons *La Vanguardia* del 20 de gener de 1961: Ticanos, Henry Young i Estrellas Fugaces. Aquell any, els guanyadors serien els Shane i els segons, Los Ticanos.

Manolo Vehi, que era el cantant de Los Ticanos, recorda com en aquests concursos la competència entre els grups era important i es buscava la manera de sorprendre els rivals: «Cada conjunt havia preparat les cançons pel seu compte i les presentava als festivals. Potser portaves una cançó nova d'Adriano Celentano i no ho deies perquè ningú la toqués abans que tu. Per exemple, recordo que els Blues Stars van fer el "King Creole" d'Elvis Presley i van tenir molt d'èxit, perquè la gent no s'esperava aquella cançó en aquell moment.»

Per tal de reblar el clau, i per allò que en aquells temps tot havia de tenir una dimensió «nacional», el SEU també va organitzar finals de l'àmbit de tot Espanya. La del 1961 es va fer, precisament, a Barcelona i va comptar amb la presència, a més de Blues Stars, Shane i Los Ticanos, de conjunts de València, Santiago de Compostel·la, Saragossa, Salamanca i Madrid. La presència de noms destacats com els madrilenys Los Estudiantes i Los Relámpagos o els valencians Pantalones Azules no va impedir que els premis anessin a parar bàsicament als locals.

La majoria d'aquests *conjuntos universitarios* barcelonins no van tenir gaire continuïtat més enllà de la cobertura del SEU. Grups guanyadors com Shane i Blues Stars no van arribar a editar cap disc. Golden Quarter, més afortunats, van registrar fins a vuit EP per Vergara entre el 1962 i el 1965, tot i que el seu cantant, Francesc Here-

⁵ Que un diari com *La Vanguardia* informés ocasionalment d'aquests concursos, fet pràcticament impensable si no hagués estat per la implicació del SEU, ens dona una idea del caràcter oficial d'aquest suport.

⁶ Efectivament, aquests tres grups ja havien participat al març anterior en un concurs promocionat per la discogràfica Saef-Cetra que, com veurem, havien guanyat els Woody Walter.

Portada d'un EP dels Pájaros Locos del 1964. Antonio María Mayolas, a l'esquerra, amb perilla i tocant el vibràfon



dero, va tenir més èxit com a solista, tant en castellà com en català. Tot i això, els dos noms més recordats corresponen, justament, a grups que, d'alguna manera, van «desbordar» el moviment dels conjunts universitaris: Los Pájaros Locos i Los Catinos.

Els Woody Walter / Pájaros Locos, de fet, es van formar abans de l'arrencada de la moguda universitària i, fins i tot, podem considerar que en van ser en bona mesura el detonant. Sens dubte, han de ser considerats el primer conjunt de música moderna

de Barcelona, ja que el 1957 ja feien actuacions en públic.⁷ El nucli del grup es va formar a l'entorn dels germans Mayolas, Salvador i Antonio María

⁷ És possible, fins i tot, que els Pájaros Locos fossin el primer conjunt a tota Espanya, fins i tot per davant dels madrilenys Estudiantes —que habitualment reben aquesta consideració. Per poder-ho considerar, caldria fer una comparació acurada de dates, així com delimitar diverses qüestions (quan hem de considerar que un conjunt «existeix»? A partir del primer assaig? Quan té una formació completa? Des de la primera actuació en públic?). No és voluntat de l'autor entrar a fons en aquest debat, però sí remarcar que el caràcter absolutament pioner de Los Pájaros Locos ha estat generalment menystingut en la bibliografia sobre la temàtica.

(aquest, sis anys més petit), fills d'una família amb una excel·lent posició econòmica i social. La música sempre havia estat present a casa dels Mayo­las. Antonio Fernández-Bordas, oncle avi dels germans per part de mare, havia estat nen prodigi del violí i, posteriorment, director del Reial Conservatori de Música de Madrid. Antonio María Mayolas va heretar la precocitat del seu avant­passat. Força malaltís en la infantesa, va aprendre a tocar amb una pianola que hi havia a casa, on re­produïa peces de Mozart o Beethoven.

Els Mayo­las passaven els llargs estius a la seva casa de Premià de Mar, on exercien d'amfitrions en festes en què la música sonava gràcies a un *pick-up* o bé directament interpretada pels ger­mans i els seus amics. Aquestes sessions infor­mals ajuden a configurar, de mica en mica, tant un repertori —en què es combinen els èxits de Los Llopis, Renato Carosone o Domenico Modugno— com una formació que acompanya els Mayo­las: Juan Artés a la bateria, Paco Gurri al contrabaix i veu principal, i Luis Bordas al piano. La principal novetat del so del grup és la guitarra elèctrica que toca Salvador, una de les primeres que van arri­bar a Espanya —potser la primera?—, un regal d'uns parents que viuen entre Cuba i Miami. Antonio María, el més menut del grup, toca un acor­dió que ell mateix ha aconseguit amplificar: «Jo tenia un acordió Frontalini i li vaig posar unes pastilles que em van portar d'Amèrica. Amb un acordió electrònic només podies tocar una nota, no acords. I per això se'm va ocórrer de fer servir aquestes pastilles dins l'acordió convencio­nal. Els amplificadors que teníem llavors eren de vint vats.»

Tot i que ja havien fet alguna actuació més enllà de l'àmbit privat de la casa dels Mayo­las, els Woody Walter neixen oficialment el 12 de setem­bre de 1957, quan participen en la revista *Alegría de Premiá*, organitzada pels estiu­ejants d'aquesta

població al teatre La Amistad. Entre actuacions de tota mena, els joves músics interpreten els estàndards «Sweet Georgia Brown» i «When the saints go marchin' in». El nom, escollit per Salvador Mayo­las i Paco Gurri, que en són els principals im­pulsors, es refereix al conegut personatge de di­buixos animats.

Arrenca el curs, però els assajos continuen, ara a la casa dels Mayo­las a la Gran Via barcelo­nina. Tot el grup viu i es mou a l'entorn de la plaça Tetuan: els Mayo­las i Artés estudien a «can Cu­lapi» (l'Escola Pia del carrer Diputació) i Bordas viu al passeig de Sant Joan. Només Paco Gurri viu a Premià i s'ha de desplaçar a Barcelona per as­ajar. Però el treball dóna fruits, i els Woody Wal­ter comencen a tocar en col·legis i festes universitàries. «Al primer concert, a Lestonnac, jo encara anava amb pantalons curts. I quan vam començar a tocar de seguida es va córrer la veu, i ens cridaven de més llocs, perquè no hi havia cap altre conjunt com el nostre. Vam fer un pas d'equador i ja els vam haver de fer tots», recorda Antonio María Mayo­las. «Anàvem amunt i avall amb un taxi i carregant tots els instruments, in­clòs el baix de verra. A la majoria de llocs no ens pagaven res, només el beure. Però allà on anà­vem, triomfàvem, perquè érem joves, tocàvem bé i fèiem cançons d'actualitat, coses diferents al que feien les orquestres, perquè ja tocàvem algun rock.»

L'activitat del grup creix: ja no són reclamats només en els ambients universitaris, sinó que comencen a tocar en *puestas de largo* de noies de casa bona, i aviat són un reclam a les festes dels millors hotels com el Ritz i el Majestic. «Ens vam haver de comprar esmòquings per poder actuar en aquests llocs.» I, a més, als estius actuen al Ca­sino Bellamar i altres locals de Premià. La refe­rència que *La Vanguardia* (22-09-59) recull d'una actuació seva al Bellamar és interessant perquè, a



Una de les primeres formacions de Los Catinos, encara amb Lluís Gomis (que després va anar als Sirex) a la bateria. Font: Arxiu Manolo Vehi

més, ens dóna pistes de com era percebut un grup modern com aquell:

Después fue presentada la orquesta juvenil «Woody Walter», que aunque con nombre de fonética inglesa, está constituida por cinco muchachos veraneantes en Premia y que en poco tiempo ha conseguido muchos admiradores. Es un conjunto «amateur» universitario, del S.E.U., compuesto de un pianista, un tocador de contrabajo, un acordeonista, un tocador de guitarra eléctrica y otro tocador de «batería» o «jazz»; algunos de ellos o casi todos acompañan a su música el canto. Primero dieron un concierto de música de «hot» y luego tocaron varias piezas para que la concurrencia bailase.

Lògicament, els Woody Walter aviat comencen a visitar la ràdio: *Fantasia* de Radio Nacional, amb Federico Gallo i Jorge Arandes, *El show de las dos* de Radio Barcelona, amb Joaquín Soler Serrano... La ràdio proporciona al conjunt una popularitat suplementària a la que ja han aconseguit amb les seves actuacions en directe.

La consolidació del grup arriba en guanyar el primer Trofeo Cetra de Conjuntos Amateurs Universitarios, fet al teatre Calderón el 8 de març de 1959. El premi consisteix en l'edició d'un disc amb la patrocinadora, la discogràfica Saef-Cetra. «El vam gravar en un estudi que era com una habitació llarga i ressonava al tocar, tenia una mica

d'eco. Després de les primeres proves, que no sortien bé, se'm va ocórrer d'enganxar caps de d'ous», recorda el petit dels Mayolas. Els Woody Walter enregistren «Pascualino Marahja», una cançó de Domenico Modugno, que apareix en un disc compartit amb Catch-As-Catch-Can i Arthur Fernández.⁸

Els Woody Walter són una de les sensacions del moment. Els cartells que anuncien la seva participació en festivals, concerts i festes diverses destaquen la seva condició de guanyadors del concurs universitari i els presenten com a «conjunto instrumental al estilo italiano», «quinteto de música italiana», o bé «interpretando las más famosas canciones italianas». No deu ser casualitat, doncs, que s'incorpori al grup el torinès Piero Carando com a baixista i cantant principal, en substitució de Paco Gurri. A més de Carando i els Mayolas, Alfredo Guerrero (bateria) i Javier Solé (piano) completen la nova formació del grup, que guanya la segona edició del concurs Saef-Cetra, el 1960.

Aquell any fitxen per la discogràfica madrilenya Variety, que els aconsella canviar el nom de Woody Walter per Los Pájaros Locos. A partir d'aquí arrenca la seva veritable carrera discogràfica, composta per tres EP per Variety, tots del 1960, i catorze més per Iberophon entre el 1961 i 1967. El primer de Variety ja marca en bona mesura la pauta, amb versions de «Tintarella di luna» i «Tom Pillibi», la cançó francesa guanyadora d'Eurovisió. Per tant, sobretot adapten els èxits dels països veïns, tal i com recorda Antonio María Mayolas:

⁸ El disc apareix al maig del 1959. En aquest cas, no hi ha discussió que els Woody Walter / Pájaros Locos van ser el primer conjunt espanyol a gravar, ja que Los Estudiantes no ho van fer fins a l'any següent. També es van avançar al Dúo Dinámico, que va estrenar-se discogràficament uns mesos més tard.

«Nosaltres sempre havíem funcionat així: cançó nova que sortia, a la nit jo feia l'arranjament i al dia següent ja la presentava al grup i l'assajàvem. D'un dia per l'altre ja teníem, per exemple, la que hagués quedat primera a Eurovisió. I jo trucava a la casa discogràfica i deia: «Ja tenim aquesta i aquella.» I ens deien: «A gravar.» A més, el petit dels Mayolas també va aportar alguna composició pròpia com «Danny» o «Los Pájaros improvisan» un bugui-bugui instrumental que està més a prop del jazz que del rock.

Lògicament, el repertori s'anava renovant amb les modes: el 1961, Los Pájaros Locos editen dos EP centrats en el twist; el 1962, el madison protagonitza un altre disc... A mitjan anys seixanta Los Pájaros Locos inclouen al seu repertori cançons dels Beatles, «Pretty woman» de Roy Orbison o «Ma vie». Tot i això, ni la modernització del repertori ni la qualitat musical dels seus components no eviten que el so del grup es vagi allunyant dels nous patrons musicals. Els Pájaros havien estat els primers a fer sonar la guitarra elèctrica a Barcelona, però compartint protagonisme amb altres instruments com el piano, l'orgue, l'acordió o el vibràfon que, durant un temps, tocava Antonio María. De mica en mica, van quedar arraconats per altres grups molt més centrats en la guitarra.⁹

Mentre que Los Pájaros destaquen sobretot pel seu caràcter pioner, Los Ticanos arrenquen ja sota l'empara del SEU i els seus concursos, però resulta més

⁹ El 1964, Piero Carando deixa Los Pájaros Locos per Los Gatos Negros, un conjunt més modern. En resposta a una pregunta a *El Correo de la Radio* (número 190, maig de 1964), explica així el canvi: «Los Pájaros son un gran conjunto, que tuvo su época. Entonces cumplieron extraordinariamente su labor. Ahora, ya superados, quiero abrirme camino por otro sitio».

Los Catinos, cap al final de la dècada. Manolo Vehi és el primer per la dreta. Font: Arxiu Manolo Vehi



important la seva trajectòria posterior, sota la denominació Catinos. Sense arribar a ser uns super-vendes, sí que van tenir un èxit comercial notable, i van ser, potser, el *conjunto universitario* més afortunat en la transició cap al nou escenari dominat per grups més nous com els Mustang, els Sirex i els Salvajes, i es van mantenir en actiu des del punt de vista discogràfic fins als primers anys setanta.

Encara que, com ell mateix explica, Manolo Vehi veié amb els seus propis ulls «l'inici de tot plegat». Vehi, que també estiuejava a Premià, era un dels amics que assistia sovint a les festes a casa dels Mayolas. Ell també va participar a la revista *Alegría de Premià*, al setembre de 1957, interpretant cançons mexicanes amb un trio. Sens dubte, l'exemple dels Woody Walter va ser determinant perquè, en començar a estudiar Químiques, decidís crear el seu propi conjunt de música moderna, que va batejar com la seva bandúrria, el Ticano.

Com ja hem vist, Los Ticanos van participar en els concursos organitzats pel SEU: Vehi recorda, fins i tot, haver participat en un festival fet al Palau d'Esports de Madrid.

L'escissió d'una part del grup, que volia dedicar-se al jazz, motiva un petit canvi en el nom: Los Catinos. Pel grup van passar músics com Lluís Gomis —que aniria a parar als Sirex— o José María Mesa —després, als Gatos Negros—, però la formació que va tenir més èxit estava composta, a més de Vehi (cantant), per Manolo de los Ojos (piano), Marcelo Pinilla (guitarra), José Antonio Muñoz (baix) i Fernando Luna (bateria). Són aquests els Catinos que el 1963 comencen a gravar per Vergara, amb la qual van editar vuit EP fins al 1966: «Jo mateix em vaig adreçar a Vergara per presentar-los el grup. Ja havien gravat al Golden Quarter i els havia anat prou bé, de manera que els va interessar la proposta», recorda Vehi.

«Al principi a tots els grups ens van fer gravar èxits internacionals, perquè era el que es venia. En aquella època la gent estava més interessada en les versions espanyoles que en els originals. Nosaltres vam tenir èxit amb cançons que vam ser els primers a fer en castellà, com el “Sapore di sale”. Fins i tot hi havia locutors de ràdio que em deien “Mr. Sapore di Sale”.»

Los Catinos van ser sempre un grup pulcre, seriós i poc donat als excessos, ni visuals ni sònics. Les balades italianes i franceses com l'esmentada «Sapore di sale» o «Ma vie», en què Manolo Vehi podia lluir la seva veu, es van convertir en l'especialitat del conjunt: «És clar, quan tocàvem en un ball havíem de portar cançons de tota mena, i sempre hem tocat rock i twist, però és veritat que en disc el que vam potenciar van ser més aviat les lentes. Val a dir que les cançons lentes, si no es canten bé ni estan ben tocases, són molt avorrides, però a nosaltres ens sortien bé.» Aquest caràcter gens extremat —a més de la seva qualitat com a músics— va facilitar-los un bon tracte per part dels mitjans. N'és un exemple la crònica, signada per López Barajas, que *El Correo de la Radio* (número 190, maig de 1964) fa de l'actuació dels Catinos a l'Encuentro Musical Madrid-Barcelona, en què també van participar altres conjunts com els Sirex, els Mustang, els Gatos Negros, o —per la part madrilenya— Pekenikes i Mike Ríos amb els Sonor:

A mi entender fueron lo mejor de la noche. Sobrios, sin estridencias y con magnífico estilo. «Si yo tuviera un martillo» es acompañada por todos. «Saint Tropez Twist» es interpretada magníficamente. «Sapore di sale» supone un sedante ante la estridencia que estamos oyendo y, por fin, «Cuando vendrai la mia ragazza» es coreada por el público. Han agradado de veras Los Catinos y se les premia con largueza.

A més, Los Catinos es mantenen essencialment fi-

dels al repertori italià i francès, fins i tot en el moment en què tothom passa a versionar els Beatles i altres grups britànics. Encara el 1967, el seu gran èxit (ja amb Belter, companyia amb la qual editen cinc EP i tretze singles fins al 1973) és «Cuore matto», una cançó italiana. Còmodes amb el paper de traductors d'èxits internacionals, Los Catinos tampoc no van gravar cap cançó pròpia: «Algun cop ens ho havíem plantejat, però com que en realitat cap de nosaltres era especialment aficionat a fer cançons, vam seguir versionant coses que ens agradaven. A més, ja teníem altres professions i la música la fèiem gairebé més com a diversió.»

ELS RIVALS MÉS POPULARS

Mustang i Sirex

Durant els primers anys seixanta, el Dúo Dinámico va ser la proposta amb més èxit comercial quant a «música moderna» d'inspiració anglosaxona. Els barcelonins Ramón Arcusa i Manolo de la Calva van encadenar èxit darrere d'èxit, inspirats en bona mesura en els Everly Brothers i els *teen idols*, més amables, que havien aparegut després de la primera generació de rockers. No és estrany, per tant, que el Dúo Dinámico sortís escollit, en anys consecutius, com el millor duet o grup espanyol en el concurs «Los 17 de la fama» que la revista *El Correo de la Radio* escollia anualment a partir de la votació popular. L'èxit del Dúo Dinámico, lògicament, va generar tot un seguit d'imitadors, com ara el Dúo Juvent's o el Dúo Rúbam, que aspiraven a, si més no, emportar-se una part del pastís. La mateixa *El Correo de la Radio* havia dedicat una portada a mitjan 1963 a aquests aspirants, i es demanava si algun d'ells seria capaç de destronar els Dinámicos.

I, efectivament, al gener de 1964 salta la sorpresa: Ramón i Manolo, amb 1.901 vots, superen en només dos Rudy Ventura y su Conjunto, però tot i això només són el segon duet o grup, segons els lectors de la revista. Qui els pren la primera posició no és cap d'aquests altres duets més o menys prefabricats, sinó un *conjunto* que s'ha estrenat discogràficament l'any anterior i dels quals la mateixa revista diu que «son jóvenes en edad y en su música»: Los Mustang, amb 2.042 vots. Força menys votats, però ja classificats entre els més populars, hi són Los Catinos, els Lone Star i —tot i que ni tan sols han editat cap disc en aquell moment— Los Sirex. A diferència del Dúo Dinámico —que enregistren els seus discos amb músics de sessió—, totes aquestes noves formacions són allò que els

anglosaxons en dirien *self-contained bands*, és a dir, que únicament utilitzen els seus propis recursos tant en directe com a l'estudi. Ha arrencat, per dir-ho fent servir la terminologia de l'època, l'hora dels conjunts.

El relleu no és purament simbòlic: durant la resta de la dècada, Mustang i Sirex seran els grups més populars de Barcelona i a Barcelona, tant en directe com pel que fa a les vendes de discos.¹⁰ Mustang i Sirex no fallen mai a les grans cites al Palau d'Esports, i són la punta de llança barcelonina per afrontar els grups madrilenys com Los Brincos o Los Bravos. Del Dúo Dinámico hereten també el fenomen de les fans, seguidores apassionades que proclamen, amb pancartes o escrivint cartes a les revistes, la superioritat del «seu» grup. És difícil explicar la història dels uns sense referir-se als altres, des del moment en què dos Sirex van passar-se als Mustang, l'any 1961, fins a les gires conjuntes que protagonitzaren trenta anys més tard. Mustang i Sirex, doncs. Però també Mustang o Sirex: calia escollir entre uns i altres.

«Potser els nois estaven més per la trempera i el que feien els Sirex i les noies més per nosaltres per allò d'“ai, que monos!” i de que teníem més cançons romàntiques. També fèiem rock, però érem vertaders especialistes en les lentes. Jo, com que era alt i tenia els ulls clars, i el Leslie, que es bellugava d'aquella manera, teníem cadascú les nostres fans. De manera que hi va haver aquesta rivalitat que va ser molt positiva per als dos grups», explica Santi Carulla, cantant dels Mustang. «Nosaltres agafàvem gent més roquera i ells feien més balades... Socialment tots érem de nivell mitjà però a ells els agradava més anar amb

¹⁰ Tot i que les dades de l'època són poc fiables, s'ha dit que tant els Sirex com els Mustang van superar les 100.000 còpies venudes amb «La escoba» i «Submarino amarillo», respectivament.

els *pijos*. I a més a més, com que el cantant i el bateria havien estat abans amb nosaltres hi havia més rivalitat. Que això va ser una sort, perquè quan hi ha rivalitat tot funciona més, i en uns llocs ens cridaven a nosaltres i en uns altres, a ells...», corrobora Guillermo Rodríguez Holgado, baixista dels Sirex.

De la rivalitat que els dos grups barcelonins mantenen al llarg dels seixanta s'ha dit que seria equivalent a la que va enfrontar Beatles i Stones. No ens equivoquem, però: ni els Sirex eren els Stones barcelonins ni, encara menys, els Mustang eren els Beatles, per molt que els seus majors èxits fossin adaptacions dels de Liverpool. I no parlem només de qualitat. Musicalment, tant els uns com els altres es basaven en models anteriors a l'aparició del *beat* i el *rhythm-and-blues* britànics; fonamentalment, el referent era Cliff Richards and The Shadows. A aquest tronc comú, els Sirex hi afegien tocs de *rockabilly* i del rock primigeni, mentre que els Mustang no tenien inconvenient a assumir la cançó melòdica italiana i francesa.¹¹ De manera que, sí, tant pel que fa al so com visualment, els Sirex eren més rockers, més durs, més «nens dolents», mentre que els Mustang, ben empolainats i amb l'atractiu Santi interpretant la balada de moda, resultaven menys perillosos als ulls adults.

També és interessant comprovar com, sent els dos grups de major èxit comercial de l'època a Barcelona, hi arriben per dues vies diferents. Els

¹¹ Resulten clarificadoras les respostes dels dos grups als clàssics qüestionaris de preferències plantejats per *El Correo de la Ràdio* en dos números consecutius, al maig del 1964. Hi ha unanimitat sobre Cliff Richard and The Shadows, però els components dels Sirex escullen com a ídols musicals, a més, Gene Vincent i Ricky Nelson. Els Mustang, en canvi, esmenten Elvis Presley, però entre les seves cançons favorites citen «Cuore», «La mamma», «Et pourtant» i «Moon river».

Mustang són la *cover band* perfecta: tradueixen al castellà els èxits internacionals del moment, sovint duplicant els arranjaments originals a la perfecció, gràcies a la seva pròpia perícia instrumental i beneficiant-se, també, de gravar per la discogràfica amb més recursos de la ciutat, Odeón - La Voz de Su Amo. «La gent ens identificava amb les versions», confirma Carulla. «Fins i tot es deia: "Ui, ha sortit aquesta cançó. Segur que passat demà la tenim en versió espanyola pels Mustang." Érem una miqueta el grup oficial que traduïa les cançons a l'espanyol. Clar, això avui pot semblar estrany, quan la gent fins i tot vol veure el cinema en versió original per sentir la veu de l'actor, però en aquells anys no era així, perquè el nivell de parla anglesa era molt limitat i la gent volia entendre el que els compositors i els intèrprets originals volien dir. Per això les versions es venien molt més que les originals. De discos com el "Conocerte mejor", "Help" o "Submarino amarillo", els Beatles potser en venien 8.000 discos i nosaltres ultrapassàvem les 100.000 còpies. I el mateix passava amb les cançons italianes o franceses.»

En canvi, els Sirex, després d'uns inicis titubejants en què també van enregistrar majoritàriament versions, van aconseguir l'èxit a partir del 1965 amb cançons pròpies (compostes per ells mateixos) o si més no «apropiades» (cançons a les quals canviaven l'arranjament i fins i tot la lletra). La troballa dels Sirex —que era possible aconseguir l'èxit amb una cançó «original», que no arribés a Espanya amb el certificat de les vendes aconseguides en un altre país— va ser, com veurem, fruit d'un procés mescla de casualitat, intuïció, talent i, també, una mica de barra.

Al juny de 1959, un cop acabat el curs escolar, Guillermo Rodríguez Holgado va decidir muntar un

grup de *rock-and-roll*. El primer «fitxatge» va ser un altre aficionat al bàsquet, Manolo Madruga, que tenia una guitarra clàssica i tocava una mica de flamenc. «Vam començar el conjunt pel més difícil, que era trobar un local per assajar. Un col·lega del meu pare en tenia un de buit i ens el va deixar.» Tenir un local no servia de gaire sense instruments, de manera que, responent a un anunci al taulell del SEU, van poder llogar una bateria, un contrabaix i un amplificador, i van organitzar rifes per comprar una guitarra elèctrica. Amb local, instruments i nom,¹² era el moment de començar a assajar: «Jo llavors tocava la bateria, tot i que no en tenia ni idea. El Manolo era l'únic que sabia algo i feia de director musical. El primer tema que vam fer era "Ven a bailar rock-and-roll", que era de Los Milos, un grup valencià, perquè era en castellà.» Ràpidament s'incorpora un altre conegut del barri, Toni Mier, que «havia tocat el timbal en aquests rotllos d'excursionisme de la Falange», de manera que Guillermo passa al contrabaix i l'interpret original d'aquest instrument, Josep Alegret, queda com a representant. «I així vam anar assajant, que vam estar quasi un any per treure un repertori de quinze cançons. En principi cantàvem el Manolo i jo, però després del primer concert, a la Penya Barcelonista del carrer Casp, ens vam adonar que necessitàvem un cantant. Va donar la casualitat que el Santi Carulla anava al mateix col·le que jo i l'havia vist cantar algun cop al Tokio.»

«Jo era de Ciutat Vella, concretament de Portaferriça», explica Carulla, «i amb els amics ens reuníem a la plaça de Vila de Madrid, tocant a la Rambla, i allà teníem diferents aficions: les motos, les noies —llogar era bàsic— i la música també.

¹² El nom de *Sirex* (un tipus de fil de niló utilitzat en la indústria òptica) el va proposar Guillermo Rodríguez Holgado, ja que el seu pare tenia una fàbrica d'ulleres.



Postal publicitària dels Mustang. Font: Col·lecció Javier de Castro

Però és clar, jo era un *bienestante estudiante*, que la meua família em deia: “No, nen, tu lo primer a estudiar.” Estem parlant d'uns anys en què els pares influïen més aviat de forma negativa en què un nano es dediqués a l'art o a la música. Tot i això, amb un grup d'estudiants vam fer un primer projecte de grup que es deien Los Janos, que va durar dos dies. Perquè precisament al cafè on ens reuníem em va venir a buscar el Manolo Madruga,

perquè anés amb ells, amb un projecte una mica més seriós.»

Carulla va estar amb els Sirex uns set o vuit mesos, període durant el qual també s'hi va incorporar Pepe Fontseré a la guitarra rítmica. La progressió del grup es va fer evident quan, al juny de 1962, van participar en un concurs radiofònic organitzat per Joaquín Soler Serrano a *El Show de las Dos* de Radio Barcelona. L'altre grup que va arribar a la final es deien Los Mustang, un trio del Poble-sec format per Marco Rossi –guitarra solista–, Toni Mercadé –guitarra rítmica– i Miquel Navarro –baix–, que feien música instrumental, bàsicament versions dels Shadows: «Mustang» era, precisament, una cançó dels britànics. «Joaquín Soler Serrano em va trucar el dia abans del resultat final i em va dir: “Mira, guanyen els Mustang, perquè són molt bons, confio molt en ells. Jo els donaré suport i des de l'emissora posaré el que faci falta perquè tirin endavant. Però hem pensat que no resulten prou comercials sense cantant. A tu què et semblaria anar-te'n amb els Mustang per tirar endavant el projecte d'una manera més comercial?” Jo vaig sospesar la cosa i vaig dir que sí, veient que hi havia el Soler Serrano al darrere, i que podien gravar un disc, que era el premi del concurs. I l'endemà es va anunciar que els guanyadors eren els Mustang i els segons els Sirex; i ell mateix, una setmana més tard, ja va dir que el Santi se n'aniria amb els Mustang» (Carulla).

Carulla, però, no se'n va anar sol als Mustang: quinze dies més tard el seguia Toni Mier, completant una formació de quintet que no tindria canvis en tota la trajectòria del grup, fins a l'any 2000. Els renovats Mustang van entrar de forma gairebé immediata a l'estudi de gravació, ja que el premi del concurs era justament enregistrar un

EP amb Regal, una filial d'Odeón - La Voz de Su Amo, que ja tenia en nòmina el Dúo Dinámico. «Els Pájaros Locos i algun altre conjunt universitari ja havien fet discos, però més aviat proves sense gaire convenciment per part de les companyies. Amb nosaltres no: EMI, que era una discogràfica potent, va apostar fort per nosaltres. Allà al carrer Urgell ens estaven esperant i, la veritat, amb interès, perquè per a ells gravar un conjunt també era una cosa nova, i tenien ganes de comercialitzar un producte nou.»

A finals del 1962 apareix el primer disc dels Mustang, amb temes que havien fet populars Peter, Paul and Mary i Johnny Halliday. Era tan sols el primer de molts: només entre el 1962 i el 1969 van editar 22 EP i vuit *singles*, tots amb EMI-Odeón, amb versions d'un ampli espectre d'artistes que anava de Françoise Hardy a The Box Tops, passant per Jimmy Fontana, Georgie Fame, Simon and Garfunkel o Roberto Carlos. «Si alguna cosa vam ser nosaltres precisament és versàtils. Vam fer EP de les cançons del darrer Festival del Mediterráneo o de San Remo, per exemple. Érem un grup que ens adaptàvem a tot. Igual vam fer famoses aquí a Espanya el “Ma vie” o el “Yo que no vivo sin tí” de Pino Donaggio que les dels Beatles.» Certament, però, va ser amb les versions dels Beatles que els Mustang van aconseguir la màxima popularitat: «Érem conscients de l'èxit que tenien, que a Anglaterra havia estat espectacular, i des de la primera versió que en vam fer, “Sabor a miel”, sabíem que allò era un gol, i que *había que darles de comer aparte*. Les altres versions anaven completant el disc, però la cançó mare era la dels Beatles.» Fins i tot, Odeón, que al cap i a la fi era una filial d'EMI, va arribar el 1965 a un acord amb la companyia mare perquè els Mustang tinguessin l'exclusiva durant trenta dies per versionar les noves cançons dels Beatles abans que cap altre artista espanyol.



Els Mustang actuant en directe al Casino de Terrassa. Font: www.losmustang.com

Els Mustang també es van plantejar compondre les seves pròpies cançons. L'any 1965 van editar alguns temes propis com «Lluvia de verano» o «Volver a ti» que encaixaven força bé dins el seu repertori. «Llavors semblava que tothom componia les seves cançons, de manera que ho vam provar. Algunes bastant maques i que després van tenir èxit comercial també, però no hi havia punt de comparació amb "El submarino amarillo", "Conocerte mejor" o "Ma vie". Res a veure. De manera que vam decidir que era inútil picar pedra contra això quan la gent ens identificava amb les versions.»

El so pulcre que ja els havia fet guanyar el concurs de Radio Barcelona el mantindrien al llarg dels anys. «El nostre guitarra solista, el Marco Rossi, donava aquest so característic, perquè ell era un fan del Hank Marvin. Tot i això, a l'hora d'arranjar les cançons, el Miquel Navarro potser era el més músic nostre, el més orelles, i va ser el que va perfeccionar tant el Marco com el Toni Mercadé.» A més, els Mustang es van beneficiar dels recursos disponibles a EMI-Odeón, que tenia el millor estudi de gravació de Barcelona i la possibilitat d'afegir arranjaments més complexos, gràcies a la feina del director musical de la com-

panyia, Alfredo Doménech. Per exemple, en una data tan primerenca com el 1964, el «Ma vie» dels Mustang ja tenia uns arranjaments de corda complexos que duplicaven els de l'original.

So i imatge anaven lligats. «Nosaltres érem més sobris, sempre elegantment vestits, uns moviments buscant una simetria imitant els Shadows. De nosaltres deien que érem elegants, i a nosaltres ja ens anava bé, perquè era la imatge que volíem donar.» Ni tan sols amb l'arribada de nous sons, més agressius, a partir del 1965 hi ha canvis radicals: «Continuem a la nostra perquè tenim un públic fidel. Sí que comencem a canviar una mica el *look*, amb un cabell una mica més llarg, bigotis, patilles, però seguint una mica la moda general. Però la nostra dèria musical era la mateixa, trobar aquella cançó amable, comercial, que s'enganxés, sense buscar el gran impacte. Nosaltres el distorsionador de la guitarra el vam utilitzar molt poc», reconeix Carulla.

En tot cas, va ser una fórmula guanyadora durant molts anys. Les vendes eren excel·lents i, per tant, també ho era la relació amb EMI-Odeón, que permetia al grup escollir bona part de les versions que gravava. A més, la presència dels Mustang era imprescindible al Palau d'Esports i a qualsevol festival que es muntés. A la ciutat de Barcelona, els Mustang van tocar sobretot a locals com el Club Cliff Richard, El Pinar i el Tokio. També ho van fer amb freqüència al San Carlos Club, encara que aquest fos el feu dels seus rivals, els Sirex. Arreu de Catalunya i l'Estat, els Mustang van actuar moltíssim en directe. «Jo recordo un mes que vam fer 33 actuacions, que vol dir que vam fer algun doblot. Una animalada, 200 actuacions l'any. Catalunya s'emportava la palma, no hi havia cap poble que no haguéssim trepitjat. I la part de Llevant, País Basc, Andalusia, Galícia, les Balears... Madrid tenia una mica els seus grups i era un reducte una miqueta tancat... La mateixa dificultat

que tenien ells de venir a Catalunya la teníem nosaltres d'anar-hi.» I, a més, apareixen amb freqüència a la televisió: el primer cop, poc després de guanyar el concurs de Radio Barcelona. «Nosaltres vam ser una mica uns mimats de Televisió Espanyola», reconeix Carulla.

La marxa de Santi Carulla i Toni Mier va deixar els Sirex desballestats, però van saber convertir la desgràcia en oportunitat. Havien compartit escenari amb un grup de la Barceloneta que feien *rockabilly*, els Meteors, i els havia cridat l'atenció el seu cantant, Antoni Miquel Cerveró, *Leslie*. «Ells em van anar al darrere un temps i quan finalment vaig anar al seu assaig, vaig començar a cantar el "Be bop a lula", vaig fotre el genoll al terra i tots ells darrere meu. Vaig veure que era el conjunt que necessitava i ells van veure el cantant que estaven esperant; en cinc minuts hi va haver el *flechazo*», rememora Leslie. «La influència més rockera la vaig portar jo, perquè fins llavors els Sirex eren com tots els altres, uns imitadors dels Shadows. Quan vaig entrar jo vam començar a cantar el "C'mon everybody" i totes les cançons dels rockers originals.» Curiosament, en paral·lel a la situació que ells havien patit, els Sirex no només s'enduen el cantant dels Meteors, sinó també el bateria, Rafa Carrasco.¹³

A diferència dels Mustang, els Sirex encara trigaran a editar discos, però en canvi es converteixen en tota una atracció en directe. «Actuàvem sobretot a El Pinar i altres locals per l'estil. Això va ser abans que nasqués el San Carlos Club. També vam actuar molt a la Font del Lleó: a tota la gent *very important* d'aquella època, els fills els vam casar nosaltres. Hi havia l'orquestra per tocar

¹³ La formació definitiva dels Sirex es va completar el 1963 amb la incorporació de Lluís Gomis a la bateria.



Els Sirex en directe. Guillermo Rodríguez Holgado i Leslie són el primer i el segon per l'esquerra. Font: Col·lecció Javier de Castro

els valsos i després nosaltres per tocar el twist, el *hully gully* i el *rock-and-roll*, que era el que volia escoltar la joventut. I allà sortíem amb les jupes de cuir, tots de negre, i la gent al·lucinava, perquè era una boda de categoria, de gent de pasta» (Leslie). Tot i això, la seva gran oportunitat arriba amb un contracte per actuar a un club de Calella a l'estiu del 1963. «Un amic nostre que era representant de mitjons va anar a parar a Calella, a un bar que es deia el Yaya. I parlant amb l'amo li va comentar que volia fer música en viu a un jardinet que tenia. I el nostre amic ens va vendre tan bé que ens va demanar que toquéssim per la revetlla de Sant Joan. I arran d'això ens va oferir tocar tot

l'estiu, tres passis cada nit. Ens ho pagava tot —menjar i allotjament— i 500 peles al dia» (R. Holgado).

Els Sirex van actuar al Yaya dos estius consecutius. El 1965 també hi estaven contractats, però la seva popularitat ja era massa gran com perquè poguessin complir amb el compromís. «La nostra escola professional va ser Calella», assegura Leslie. «Allò és el que ens marca una línia de treball: actuar cada nit, cada nit, i les tardes assajant.» A més, en tractar-se de músics no professionals, no poden fer ball, sinó varietats. Això vol dir que són ells els qui ocupen la pista, mentre que el públic seu als voltants. «Si tu estàs cantant i la gent balla,

tens temps de posar-te la mà a la cartera, d'agafar el mocador... En canvi, si tu estàs a la pista i tot-hom t'està mirant, tu estàs fent un xou. D'aquí ve que els Sirex tinguem aquest ritme i aquest moviment dalt de l'escenari: els cops de guitarra dreta-esquerra, els passos, que jo em giri i les guitarres m'apunten... Aquest espectacle que tenim muntat ve de Calella. És com el menjar, també es menja per la vista. I nosaltres sabíem que havíem de donar una imatge, per això ens anaven molt bé en aquell moment les jupes de cuir. I després vam ser dels primers a tocar amb *traje*.»

Les habilitats extramusicals dels Sirex van ocasionar que, fins i tot abans d'enregistrar cap disc, participessin en dues pel·lícules, *Noches del Universo* i *Superespectáculos del Mundo*. Es tractava, en realitat, d'una mateixa coproducció hispano-italiana, rodada el 1962, que va donar lloc a dues cintes que reproduïen espectacles de varietats, i els Sirex interpretaven una cançó a cada pel·lícula. Però aquesta mateixa tendència cap a l'espectacle els va jugar alguna mala passada a l'hora d'aconseguir contractes discogràfics, tal i com explica Rodríguez Holgado: «És clar, a nosaltres ens anaven trucant les companyies, perquè ja teníem un nom. Però com que el rotllo nostre era visual —el xou i tal—, quan anàvem a fer la prova, muntàvem els trastos i enlloc d'asseure't i afinar amb tranquil·litat, ja li fotíem fort i anàvem pel terra. I veies que la gent que gravava es miraven amb unes cares, que no s'ho creien, perquè allò devia sonar com un pet, que cadascú tocava el que li sortia dels collons. Fins que ens van adonar que havíem d'estar més per tocar que per lo visual, que això no es gravava.»

Finalment va ser Vergara la que, el 1963, va gravar amb els Sirex un EP que, tot i això, va trigar mesos a ser editat. Rodríguez Holgado, que des d'un primer moment havia agafat unes certes funcions de mànager, va haver de buscar solucions.

«Passava el temps i no sortia. I jo trucava i em deien: "Sí, sí, ara." I al final un dia em vaig presentar allà i vaig dir-los que tenia un contracte de la casa EMI i si en quinze dies no treien el disc, me n'anava amb ells. Tot inventat, és clar. I al cap de quinze o vint dies em truca un tal Trullàs, que era el director de vendes i em diu: "Pero si ya hace meses que la gente pide vuestro disco." Total, que va sortir i sense fer cap promoció es va vendre molt bé.»

Aquell primer EP,¹⁴ editat ja el 1964, l'encapçalava «Muchacha bonita», composició de Josep Solà. Precisament la gènesi d'aquesta cançó va ser una revelació per al jove grup. «Quan vam fer la pel·lícula, una de les cançons que ens sortia amb més gràcia era el "Be-bop-a-lula". Però el productor, que era un italià molt viu, va dir: "Sí, molt bé, però jo no vull pagar els drets de la cançó"» (R. Holgado). «I llavors el director musical de la pel·lícula, que era el mestre Solà, em va citar a casa seva i m'ho va fer cantar. I el tio amb el piano ho va girar enrere, fins que va sortir el "Muchacha bonita"» (Leslie). «I nosaltres, veient allò, que aquell tio tan important, que era de la SGAE i tot, ho feia, vam dir: nosaltres també. I la primera que vam enganxar va ser el "San Carlos Club", que era el "Route 66" canviant-la una mica, i la firmem» (R. Holgado). «Una amiga meva anglesa m'havia portat el disc dels Rolling Stones on hi havia el "Route 66". I a l'Orfeó Gracienc, que era on gravàvem per Vergara, posem el disc, comencem a tocar el *tantaran*, *tantaran*, i jo començo a escriure la lletra. Com que nosaltres estàvem sempre al San Carlos no se'm va ocórrer altra cosa que dir: "Yo salí de mi casa a las seis y a las siete en San Carlos me cité."»

¹⁴ La ressenya apareguda a *El Correo de la Radio* (núm. 187, març de 1964) destaca: «Desde luego hay que advertir que su mayor virtud es que son terriblemente espectaculares en escena. En disco convencerán a la juventud que tanto les ha aplaudido.»



Els Sirex fan una de les seves clàssiques coreografies: Font: Col·lecció Javier de Castro

Vaig escriure la lletra com un xurro. Diuen que la millor improvisació és un guió, i el millor mètode per escriure bé és posar-t'hi a les set del matí. Però a vegades sí que et surt d'una tirada» (Leslie).

De tot això, els Sirex n'extreuen una lliçó fonamental: que hi ha un terreny per explorar més enllà del cover que reproduceix fidelment l'original simplement amb la traducció de la lletra al castellà, a l'estil Mustang. Després dels tres primers EP a base de versions força fluïxes de «Twist and Shout», «Da Doo Ron Ron» o «If I had a hammer», a finals del 1964 apareix el que encapçala «San Carlos Club», amb dues cançons més signades pel grup. *El Correo de la Radio* (204, desembre de 1964) se'n fa ressò:

El disco merece atención. Porque tres de los temas están compuestos por elementos del propio conjunto. Y es una experiencia interesante, no demasiado prodigada en nuestro país. En las canciones se denota una clara influencia de las tendencias que más gustan ahora en todo el mundo. Pero ¿es eso malo? No. Todo lo contrario. Si ellos consiguen adoptar estas tendencias y brindarlas, con personalidad propia, al mundo juvenil español, habrán dado un gran paso.

A partir d'aquest moment, els discos dels Sirex renuncien als èxits internacionals del moment i ofereixen bàsicament material «original», és a dir, desconegut pel públic. Val a dir que en alguns casos són temes aliens que el grup fa propis: «És que nosaltres hem fet versions que hem fet nos-

tres. La gran cançó bandera dels Sirex encara avui en dia és “El tren de la costa”, el “The train kept a rollin’” del Johnny Burnette Trio, que jo ja cantava amb quinze anys. I la vam fer nostra» (Leslie). Però, cada cop més, s’hi afegeix material compost pel grup. L’exemple de «San Carlos Club», a més, és una altra troballa: escriure les lletres —generalment ho fa Leslie— permet aconseguir una major proximitat amb el públic. «Una vegada el Sabina em va fer un *piropo* molt maco: “Vau ser els primers que vaig sentir que componíeu música urbana”. I després ho analitzes i veus que és veritat. Quan jo escric “El tranvía”, és perquè jo cada dia agafava el tramvia 39 de la Barceloneta a la plaça Rovira, aprofitava el bitllet de final a final. “Al despertarte a las mañanas para irte al trabajo tu quisieras que domingo fuera ya...” Tot això jo ho vaig fer al tramvia. Totes aquelles cançons melòdiques —“Sin tus cartas”, “Que te deje de querer”, “Sólo en la playa”— estan escrites a la tanca del Club Barceloneta que separava la platja lliure. Allà a la tarda me n’anava amb el meu boli i el meu llapis i escrivia aquestes cançons que parlen de l’amor i el desamor, possiblement putejat una mica per la que ara és la meva dona.»

L’any 1965, a més de l’any de l’actuació amb els Beatles a la Monumental, és el de l’explosió comercial definitiva dels Sirex, gràcies a una sèrie d’aquestes cançons «apropiades», tot i que, curiosament, aquest cop la font no va ser el rock clàssic. El primer pas va ser el «Qué bueno, qué bueno», la cançó d’aire flamenc amb què Conchita Bautista havia fracassat al Festival d’Eurovisió. La versió «moderna» dels Sirex, que van estrenar a *Los Amigos del Lunes* de TVE només un parell de dies després del festival, va donar a conèixer el grup arreu de l’Estat. Però el cop definitiu seria «La escoba». Ho explica Rodríguez Holgado: «“La escoba” anava en un EP que hi havia també “El tren de la costa”, que nosaltres pensàvem que seria l’èxit. Jo

en aquella època anava molt a les editores musicals i buscava cançons antigues. I el Salinger, a Músicas del Sur, em va passar aquesta de “Si yo tuviera una escoba, Jacoba”. I vaig pensar: “Això té gràcia.” Vaig haver d’insistir que com que era un EP i hi havia quatre cançons, la fiquéssim» (R. Holgado). De sobte, tothom es demanava què faria amb una escombra a les mans, i els Sirex es van trobar amb un èxit inesperat que els va condicionar en part. «Com que no era rock, sinó que era una cosa rara, la companyia va dir que allò era el que havíem de fer. I això ens va desviar una mica de la nostra línia. Per exemple, després també vam arreglar “Que se mueran los feos”, que era una cançó mexicana» (R. Holgado).

Els Sirex encara van insistir algun cop més en aquesta línia («Yo soy Napoleón», del mateix autor que «La escoba»), però en conjunt els discos editats en el període 65-66 componen un corpus de gran consistència i diversitat: la urgència de «Tus celos» o «Cantemos», la sensibilitat de «Culpable», el *rhythm-and-blues* de «Siempre te retrasas», el so garatge de «Yo grito», l’aparició de les guitarres acústiques a «Solo en la playa» i «Natacha»... L’any 1967, amb el pas de l’EP al single, baixa la quantitat però no la qualitat, al mateix temps que la producció se sofisticava: «Brindis» és una cançó pop senzilla i rodona, d’aquelles que convida tothom a corejar-la; «Faldas cortas, piernas largas» té una de les lletres més intel·ligents de l’època, sobre una música no menys interessant (atenció a la línia de baix); «Tus recuerdos» (amb arranjaments de corda) i «Acto de fuerza» són joies amagades a la cara B, amb Leslie cantant millor que mai. «De aquí para allá» / «Eva», el seu tercer —i darrer— *single* del 67, és la gravació més psicodèlica de tota la trajectòria del grup, produïda pel prestigiós Ramon Farran.

Són anys de gran èxit per als Sirex, convertits en una referència a tot l’Estat. Se succeeixen les

actuacions a televisió i les gires per tot el país. «Hi va haver un any que vam superar les 380 actuacions, perquè hi havia doblats, hi havia triplets... Ens vam posar de moda i possiblement som un dels conjunts que més hem treballat» (Leslie). Els Sirex, per tant, poden explicar moltes coses sobre la vida a la carretera: «Nosaltres érem dels de fer quilòmetres. La meua il·lusió era anar a la Panadella, al restaurant La Parada, que feien els peus de porc amb mongetes millors de tot Catalunya, i anar a tocar a Granollers per poder anar a la Fonda Europa, i passar per Sant Carles de la Ràpita per poder anar a Casasmundo. Jo tinc la meua guia Leslie. Més que drogues i *rock-and-roll*, nosaltres érem *rock-and-roll* amb un bon àpat. Vicis? A mi em va quedar el de fumar purets, perquè a més era el conductor de nit i m'ajudava a mantenir-me despert» (Leslie).

BEAT A DOJO!

Álex y los Findes, Los Jóvenes i Els Dracs

Álex y los Findes van enregistrar set EP entre 1963 i 1967. Tot i que cap de les cançons publicades per la banda es va convertir en un èxit significatiu, com a conjunt sí que resulta molt representatiu del tipus de repertori proposat per les discogràfiques. Els primers anys dominen les cançons franceses i angleses i algun instrumental a l'estil Shadows. Progressivament s'incorporen versions de grups britànics com Animals, Beatles o Spencer Davis Group, juntament amb la tímida aparició de temes propis. Cap al final de la seva discografia el que dominen són els nous aires *soul* de Wilson Pickett i Four Tops, que completen una evolució similar a la d'altres contemporanis. Però el repertori de les gravacions no és l'únic element pel qual la trajectòria d'Álex y los Findes és representativa de la seva generació: les escissions i disputes nominals, el treball intensíssim en directe, el trànsit per diverses discogràfiques i la dissociació, tant de so com de repertori, entre les actuacions en directe i els discos publicats són alguns dels elements que s'aniran repetint.

«Ja jovenet era molt aficionat a la música, als Everly Brothers, per exemple», recorda Dionís, Dennis, Bel, guitarra solista. «Un Nadal vaig estar treballant al Barato per aconseguir els diners per comprar-me una guitarra.» Aviat comença a tocar amb alguns companys del col·legi. «La nostra primera actuació va ser a la cafeteria Turia de la rambla Catalunya. Vam tocar "Be-bop-a-lula", "What I'd say" i alguna altra, i vam tenir molt d'èxit. Quan ho recordo em sembla increïble.» Al nucli de joves aspirants a músic del Poble-sec —Bel, Vicenç Bernat (bateria) i Àngel Salvador (baix), a més d'un guitarra rítmica «que no sabia tocar més que els tres acords»— s'hi afegeix un cantant, Ferran

Aliert, de la veïna ronda de Sant Antoni. The Finder's —amb l'article en anglès— amb prou feines tenen disset anys quan enregistren un tema inclòs en un disc compartit amb Peppino di Capri, i poc després ja tenen un EP editat per Belter. I arriba el primer mal tràngol: creuen que han de canviar de segon guitarrista, però es troben que el pare d'aquest, que els fa de representant, ha enregistrat el nom del conjunt, de manera que es queda la marca.¹⁵

És març del 1964, i el grup ha perdut el nom i un component, però no s'atura. El primer pas és la incorporació de Robert Castro com a nou guitarra rítmica.¹⁶ El seu grup, els Jets, tot just s'havia desfet: «El meu pare tenia una botiga de màquines de cosir al carrer Joaquim Costa, on vivia el Ferran. Per tant ens coneixíem de tota la vida.» Quant al nom, decideixen transformar-lo en «Findes» —de manera que quedi clara la continuïtat del projecte— i la discogràfica els suggereix afegir-hi davant el nom del cantant, a l'estil Cliff Richard and The Shadows. El criteri comercial decideix que el pobre Ferran Aliert Prieto passi a ser Àlex Prieto, i la banda es rebateja com Àlex y los Findes. En un parell de mesos ja graven un EP, ara amb Marbella, i tot seguit els arriba l'oportunitat que serà decisiva en la seva carrera: un contracte per actuar tot l'estiu en una discoteca de Palma de Mallorca, Snoopy's.

«El club estava a la platja Jonquet, a l'aire lliure, i era una delícia. Allà ens vam fer professionals, tocant dues hores i mitja cada dia durant quatre mesos. A més estàvem sense els pares, fent totalment la nostra», recorden Bel i Castro.

¹⁵ La trajectòria dels nous Los Finder's —ara amb l'article en castellà—, no gaire lluïda, destacarà sobretot per l'intent de crear un nou ball de moda denominat *el giro*.

¹⁶ Aquesta formació de quintet queda fixada fins que, el 1966, Àngel Salvador accepta una oferta per marxar a Itàlia. El seu substitut és Joan Riera.

«Els propietaris eren anglesos, i volien que estiuguéssim al corrent de les darreres novetats. El DJ estava tan ben relacionat que a vegades li arribaven coses abans que sortissin al mercat britànic, perquè ja repartien per les emissores i ell tenia els seus contactes. De manera que quan obríem el club a la tarda ja començàvem a muntar les cançons.»

L'experiència mallorquina no va acabar el 1964: Àlex y los Findes van repetir residència a l'Snoopy's tres estius més, fins al 1967. «Començàvem sempre amb el "Hang on Sloopy", canviada per "Hang on Snoopy". Tocàvem tot versions, evidentment, la majoria en anglès. La base eren Beatles i Rolling, però també Small Faces, Searchers, Herman's Hermits, Stevie Winwood... Ens atrevíem realment amb tot, fins i tot amb els Beach Boys, perquè teníem una polivalència de veus que ens ho permetia.» El grup se sentia especialment satisfet d'actuar davant un públic format en bona mesura per turistes britànics i, per tant, exigent. Fins i tot van actuar en alguna ocasió davant de patums com Tom Jones, Bill Wyman, Sandie Shaw o Eric Burdon.

Les llargues estades a Mallorca no van impedir que Àlex y los Findes fossin, igualment, un grup popular a Barcelona i la resta de Catalunya. Ben al contrari: «Agafàvem l'avió per actuar a les festes de Gràcia i la gent es quedava paradísima, perquè ja tocàvem coses que vindrien d'aquí a tres mesos i serien grans èxits», recorda Bel. Tocaven sovint en locals com El Pinar i als festivals que es feien al Palau d'Esports. I també, és clar, a les festes majors de poble, on «igual et demanaven un pasdoble»: «Potser anaves a Igualada i la gent no coneixia la meitat del repertori, però la gent s'ho passava bé igualment. Com que era ritme i marxa, i portàvem melenes, anàvem vestits rars i fotíem un espectacle...», explica Castro.

Ni aquesta popularitat ni la qualitat del grup



Álex y los Findes, actuant en directe a la sala Snoopy's de Palma. Font: Arxiu Dionís Bel

es van traduir, però, en un èxit discogràfic. «El que passa és que a nosaltres sempre ens ha agradat molt seguir la música anglosaxona i mai no vam fer l'exercici, que sí van fer altres grups, d'apostar per un repertori fort en castellà. El Joaquín Soler Serrano, amb qui vam fer molta amistat, sempre ens ho deia: "Us equivoqueu: vosaltres el que hauríeu de fer és apostar pel castellà"», recorda Bel. «Nosaltres teníem una qualitat musical important, que no es reflectia en els discos. El plantejament era senzill: la ràdio era la manera de donar-te a conèixer, i per sonar a la ràdio necessitaves un disc. I els discos tenien un repertori imposat que no tocàvem en directe. A banda que

Discophon [on van gravar entre el 1965 i el 1967] tampoc era com La Voz de Su Amo. Però vist des de la perspectiva del temps sí que és cert que potser hauríem d'haver apostat pel camí de "La escoba" i aquestes coses, que han quedat com a icones. El que ens va faltar va ser no ja un disc, sinó una cançó. La quantitat de gent que ha viscut amb una sola cançó! Era enganxar-ne una i a partir d'allà...», reflexiona Castro, que tot seguit matisa: «S'ha d'admetre que no vam tenir una visió comercial a mitjà termini i simplement ens ho passàvem bé, la gent ens aplaudia, les noies pendents... Tot això et fot en una bombolla que mires el món des de fora i penses que estàs de puta

mare. Quan veies que la gent s'ho passava bé, que fins i tot pujaven a cantar a l'escenari... I parlem de molta gent anglesa que et considerava una banda de categoria.»

«La veritat és que tampoc ens vam dedicar gaire a compondre temes propis, érem *versioneros* i el que fèiem ja ens agradava», conclou Bel. Una llàstima, perquè els pocs temes propis que van gravar són, probablement, el més interessant de la seva discografia. «Soy como soy», per exemple, té uns aires Byrds gens habituals entre els grups barcelonins de l'època. «Agente 023», a banda d'una lletra farcida de referències a James Bond i El Santo, destaca per la guitarra solista fuzz. En el seu darrer EP de 1967 ja van incloure dos temes propis. «Pesadilla sin final» no acaba de funcionar, però no se li pot negar el punt psicodèlic a la lletra, amb referència a la guerra de Vietnam inclosa:

Soñé con una chica bonita
Y luego con un caimán,
Soñé que al fin se firmaba
Acuerdo de paz en Vietnam.

Més rodona és «Con tu forma de pensar», una cançó francament original, ben arranjada.

Tot i això, el més sorprenent de la seva discografia probablement sigui la versió de «Voy, voy», una rumba de Peret, que van publicar molt poc després de l'aparició de l'original. «Jo sóc del carrer de la Cera, i amb el Peret ens coneixíem. Ja de petit, com que m'agradava la música, anava a un bar on hi havia el Peret amb la guitarra, i els *palmeros* i tot, quan encara no eren professionals. Per això, anys més tard, ens van oferir als Àlex y los Findes tocar a un casament gitano a l'Àpolo amb 500 persones. Els va agradar i ens llogaven sempre. I vam preparar algunes cançons per a ells: "La bamba", aquella del "Voy, voy"... L'actuació més

important que potser vam fer va ser a la comunitat de la filla gran del Peret. El problema era que s'enxaxaven a les quatre cançons que els agradaven i d'allà no sorties en tota la nit. Però s'ho passaven de conya. I nosaltres també», explica Castro. Des d'una perspectiva històrica, el «Voy, voy» d'Àlex y los Findes probablement tingui el mèrit de ser el primer encreuament de pop rock amb rumba catalana, però el més important és que funciona a la perfecció, fresca i excitant.

Àlex y los Findes no van ser l'únic grup barceloní que va passar estius sencers a les Balears. Los Jóvenes, per exemple, van fer-ho a Eivissa, l'any 1965. I tot i que només va ser un estiu, en canvi sí que van treure rendiment en forma d'èxit discogràfic gràcies a una combinació de casualitats i ingenuïtat. Mentre eren a l'illa, un conegut de Mick Jagger els va deixar un acetat amb «Under the boardwalk» dels Rolling Stones. «Ens va agradar i, com que no sabíem anglès, li vam posar una lletra en castellà i la vam gravar», explica José Luis Veríssimo, el líder de Los Jóvenes. «Bajo tu techo» va tenir un èxit considerable i l'EP en què estava inclosa va vendre prop de 40.000 còpies en sis mesos. «Llavors va passar una cosa molt graciosa, que demostra que ni les companyies ni els artistes no teníem vista ni res. Discophon va rebre una carta de protesta demanant danys i perjudicis dient que aquella cançó la tenia registrada la Decca [discogràfica dels Rolling Stones]. Però el Mick Jagger estava avisat que la gravàriem pel seu amic. I per això vaig dir: "Que li preguntin al Mick Jagger, que ell ja sap de què va això." I sí, sí, ja no hi va haver problemes, tot i que va arribar una altra carta dient que *en lo sucesivo* el senyor Mick Jagger no era ningú per donar permís de res.»¹⁷



Álex y los Fines es fotografien a Palma amb Bill Wyman, baixista dels Rolling Stones. Robert Castro és el segon per l'esquerra i Dionís Bel, el segon per la dreta. Font: Arxiu Dionís Bel

José Luis Veríssimo havia començat a tocar l'acordió amb un grup anomenat Los 4 de Barcelona, i participant en programes de ràdio. També va passar per una de les formacions primerenques de Los Sirex, abans fins i tot de la incorporació de Santi Carulla com a cantant. Veríssimo va optar llavors per treure's de sobre el compromís del servei militar. En tornar, després de can-

¹⁷ «Under the boardwalk» era, en realitat, una cançó dels Drifters composta per Resnick i Young. La manca de rigor de l'època fa que en els crèdits de l'EP (Discophon 27.450) no només se n'atribueixi l'autoria als Rolling Stones sinó que tant «Bajo tu techo» com «Corazón de piedra» (versió de «Heart of stone») van signades per un tal «Richard Sagger» enlloc de Jagger / Richards.

viar l'acordió per un orgue Farfisa, va muntar un altre grup, The Blackmans, amb Lluís (bateria), Jet (baix) i Josep (guitarra). La formació es va consolidar amb la incorporació com a cantant de Ruper, «un andalús que tenia molta gràcia. Tenia un to de veu peculiar i quan algú sentia un disco nostre sabia que era de Los Jóvenes per la veu del nano.» El grup va començar a actuar sovint al programa «El Club de las Siete», de Radio España, i va ser el locutor Julio Costa qui els va suggerir canviar el nom: «Poneos algo alegre», els va dir.

Ja com a Los Jóvenes, el 1964 van gravar un primer EP per a Marbella, la filial de Vergara, amb temes de Petula Clark i Beatles, entre d'altres.



Álex y los Findes tocant en directe al Palau d'Esports de Barcelona, el 1967. Font: Arxiu Dionís Bel

Costa, que també era relacions públiques de Discophon, els va fitxar per aquesta discogràfica, on van continuar la resta de la seva carrera, com Álex y los Findes. «Bajo tu techo», inclosa al segon EP per Discophon, a més de ser el seu major èxit era prou representativa del seu estil: «Nosaltres fèiem una música més lenta, sense gaires estriències. Potser tocàvem el "Satisfaction" i algun *rock-and-roll*, però érem més calmadets... Los Salvajes sí que eren increïbles!» Veríssimo recorda que sovint van compartir cartell amb la banda de Gaby Alegret justament perquè els seus estils respectius eren força oposats. A més, Los Jóvenes també van gravar alguns temes propis «que fèiem entre tots», com ara «Esperándote» o «El parasol». I fins i tot van versionar el «Flamenco» de Los Brincos «per a un elapé que en teoria s'havia d'e-

ditar a Anglaterra, una d'aquelles coses rares que fan les companyies».

Però, sobretot, Los Jóvenes van actuar moltíssim en directe. Veríssimo tenia tant o més interès en els aspectes organitzatius que en els purament musicals.¹⁸ Així, va saber trobar un sistema que garantia feina pràcticament a diari i, per tant, uns ingressos notables: «A Barcelona hi havia moltes sales, i a cada sala un parell de grups tocant fins a les quatre de la matinada. I nosaltres el que fèiem era les suplències dels grups titulars. I dilluns i dimarts anàvem a un lloc, dimecres i dijous a un altre... La Cabaña del Tío Tom, La Pérgola, El Jar-

¹⁸ No per res, a la dècada dels setanta es dedicaria sobretot al *management*, com a representant del cantant melòdic Miguel Gallardo.

dín de Granada, El Cortijo, La Masía... A vegades també anàvem al Tropical de Castelldefels. Vam tocar molt a la sala Tokio. I a més, a les festes majors i els festivals del Palau d'Esports. Va ser l'època que més feina hi havia, perquè per qualsevol sarao demanaven un conjunt.» Això sí, van sortir molt poc de Catalunya: «Vam anar a tocar un dia a Andorra i vam pensar que era molt lluny, que ja no tornàvem més. Si tenies feina a Barcelona no anaves més enllà. Lo més lluny que anàvem nosaltres era a Lleida.»

A la segona meitat del 1966, Los Jóvenes van incorporar un nou baixista, Alfred Pla, procedent d'un grup de Molins de Rei: «Havíem passat tot l'estiu tocant a Calella, que era el lloc de trobada de tota la moguda musical catalana. Jo tenia la sensació que Molins era un poble maco, però petit i avorrit, m'havien cridat d'altres conjunts i tenia ganes de fer el salt a Barcelona..» Pla afegeix que el fet que Los Jóvenes haguessin tingut algun èxit com «Bajo tu techo» també va influir a l'hora d'acceptar la seva oferta, però el que és cert és que no li havia anat gens malament amb el seu grup original, que en només un parell d'anys havien gravat sis EP i un single, amb la particularitat de publicar discos tant en castellà com en català, en paral·lel i per a dues discogràfiques diferents. Eren Els Dracs.

El grup havia nascut a partir d'un grup de companys d'escola, sota l'impuls entusiasta de Miquel Oliver (orgue). A més d'Oliver i Pla, completaven el grup Jordi Carreras (veu), Manel Cordero (guitarra rítmica), Faustino García (guitarra solista) i Vicenç Carós (bateria). El grup va començar a assajar el 1961-62 «en un pis que estava dalt d'una barberia» propietat dels pares d'Oliver. Al repertori inicial de Shadows, Johnny Halliday o Adamo



Foto promocional de Los Jóvenes. José Luis Verissimo és el primer per l'esquerra. Font: Arxiu José Luis Verissimo

s'hi van anar afegint els nous sons britànics: «Quan van sortir els Beatles dèiem: "No arribarem mai a fer això." Però ho vam intentar i fèiem les més senzilletes. També buscàvem grups que no fossin tan coneguts i que tenien cançons de conya: els Hollies, Herman Hermits, Yardbirds, Small Faces... Cantàvem en anglès, en francès, en italià o d'on vingués la cançó. El Jordi Carreras l'anglès el trepitjava bastant bé. El francès també perquè havia estat a la Costa Brava fent d'interpret. A més tenia una veu magnífica.» Amb el nom de Fire Stars, toquen a tot arreu on poden, sovint gratis: «Cornellà, Sant Feliu de Llobregat, el mateix Mo-



lins de Rei... Un del grup era de Sitges i allà vam tocar molt al Prado i al Retiro.»

El grup funciona: queden prop de guanyar el concurs radiofònic *Salto a la fama* i aviat reben la primera oferta discogràfica. Una oferta peculiar: «Un dia ens va venir a veure en una actuació Joan Minguet, que era el mànager de Raimon, i ens diu: “Ostres, soneu molt bé, podríem fer alguna cosa.” I ens va presentar a la casa de discos Concèntric. Vam estar parlant amb ells i ens van dir: “Molt bé, però hauríeu de cantar en català”.» Aquell 1965, Concèntric tot just començava a caminar, impulsada per Ermengol Passola i amb la voluntat de presentar una alternativa més moderna i popular a Edigsa. Concèntric va rebatejar els Fire Stars com Els Dracs —nom que remetia a un altre dels projectes de Passola, el local La Cova del Drac— i va proporcionar-los un repertori de *covers* adaptats al català per Ramon Folch i Camarassa.

Amb una promoció important, el tema princi-

pal del primer EP, «La casa del sol naixent» (65), va ser tot un èxit. «Llavors la casa de discos ens van demanar quins instruments volíem, i ens vam comprar tot el material que tenien els Shadows.» Desafortunadament, Els Dracs no van aconseguir tornar a repetir l'èxit de «La casa del sol naixent» que, de fet, acabaria sent el supervendes pop de Concèntric. Van provar de repetir la jugada amb altres adaptacions dels Animals en els dos EP següents, «Comprensió» (65) i «És la meua vida» (66). Més popular va resultar «Colors», de Donovan. En aquest sentit, el fet que les dues cançons més recordades d'Els Dracs tinguessin una connexió folk podria donar una impressió equivocada de la sonoritat del grup, que també va versionar els Yardbirds, Temptations o Adamo.

A més, arran de l'èxit de «La casa del sol naixent», Els Dracs van començar a gravar en castellà per una altra discogràfica, Alma. Altre cop, versions de Beatles o Chuck Berry, juntament amb algun tema propi: «Haviem fet alguna cançó nostra de cara B dels discos en castellà. És que en català ens sortien coses molt infantils, de “pa, all i oli” i coses d'aquestes que no quadrava amb la música una mica més contundent que volíem fer. Ja volíem tirar més cap als Yardbirds d'Eric Clapton i això. I a les cares B, la discogràfica ens donava màniga ampla.»

Amb discos ja publicats, el grup entra dins el circuit de concerts habitual: «Vam anar als representants que hi havia a l'època, el Centaño i aquests. I els va agradar bastant la proposta, perquè fèiem un rock que no estava malament, i a més en català. Quan actuàvem fèiem tot el repertori en català, que la gent ens ho demanava, però com que no en teníem prou, també havíem de tocar-ne algunes en anglès o en castellà.» Cantant en català, Els Dracs van actuar a locals com el San Carlos, el Pinar o el Tokio, compartint cartell amb Sirex, Àlex y los Findes i altres. Un concert força

Pàgines 40 i 41.
 Dos EP d'Els Dracs
 editats per
 Concèntric



més excepcional va ser el que van fer com a teloners de Raimon ni més ni menys que al Palau de la Música.

La millor cançó d'Els Dracs arribaria el 1967, ja sense Pla,¹⁹ en el darrer EP publicat pel grup.

¹⁹ De fet, Alfred Pla amb prou feines s'hi va estar un any, amb Los Jóvenes, i va enregistrar un EP. A la tardor del 1967, va entrar en els Yerba Mate, orientats cap al jazz, i va donar inici al que ell mateix qualifica «la part interessant» de la seva carrera musical, que inclou noms com Fusioon o Furia.

«Visca la Patum!» era una adaptació d'una cançó popular catalana passada pel garatge i reconstruïda a base de guitarra *fuzz*, orgue estrident i una base rítmica precisa. Rock català? Aquest cop, potser sí.

CONVERSOS AL GARATGE

Los Salvajes i Los Gatos Negros

El 10 de juny de 1965, *La Vanguardia* publicava un anunci cridaner referent a un concert d'aquella mateixa nit a la sala Novedades, amb el títol *Llega el Liverpool Sound*:

Tras cinco meses de gira triunfal por Alemania, Países Bajos e Inglaterra vuelve a España el famoso conjunto musical «LOS SALVAJES», quienes lucharon codo a codo con los «FAMOSOS» del mundo musical, Rolling Stones, Kings [sic], Beatles, Lords y otros tantos de fama Internacional. Por primera vez en España, la Juventud española tendrá oportunidad de oír el verdadero «LIVERPOOL SOUND» y admirar a sus más fieles intérpretes, ídolos de los «YE-YES» europeos, en la Sala de Fiestas Novedades.

Los Salvajes, efectivament, tornaven a actuar a Barcelona després de mesos a l'estranger, tot i que en realitat només havien actuat a Alemanya i no a la resta de països esmentats. Tampoc havien compartit escenaris amb els grups que assenyalava l'anunci, sinó amb bandes britàniques i alemanyes de segona divisió. I ja posats, la seva proposta musical tampoc era exactament *Liverpool sound*, sinó que anava més enllà. Però si bé l'anunci era un compendi d'inexactituds, encertava en allò essencial: la promesa d'un espectacle mai vist o, més aviat, mai escoltat a la capital catalana. «El dia que vam fer la presentació, allà estaven tots els grups de Barcelona, tots. I com que vam sortir a fer xou, no ball, estàvem al mig de la pista, amb uns amplificadors Fender enormes d'Alemanya, i a tothom li van caure els calçotets. Vam començar amb l'"All day and all of the night" dels Kinks; després "You really got me", Rolling... Un so molt agressiu, amb les guitarres molt seques i estridents... Veies cares que s'anaven descomponent», recorda Gaby Alegret, el cantant del grup. «Les guitarres a tota

hòstia, sense eco, cantant tot en anglès... La gent no sabia per on agafar-nos, va ser molt trencador. I realment teníem un directe i un so que no tenia res a veure amb la música habitual a Barcelona en aquell moment. Érem completament diferents», corrobora Sebastià Sospedra, el baixista.

No sempre havia estat així, però. Los Salvajes —nascuts a inicis de la dècada al Poble-sec i formats per Alegret, Sospedra, Francesc Miralles (guitarra rítmica), Andy González (guitarra solista) i Delfín Fernández (bateria)—, eren un de tants grups barcelonins sorgits com a èmuls dels Shadows, Johnny Halliday i Pepino di Capri. Significativament, el seu gran triomf era la interpretació de «Pregero», la versió d'Adriano Celentano de l'«Stand by me» de Ben E. King. I potser res no hauria canviat si no fos perquè l'estiu del 1964, mentre tocaven a la Costa Brava, van caure en gràcia a un turista alemany que els va assegurar que els aconseguiria un contracte al seu país. «Que tothom ens ho deia, però aquest sí anava en sèrio: va arribar un dia un correu amb uns passatges i un contracte. I després de molta feina per convèncer els pares —clar, perquè el bateria tenia quinze anys— marxem cap a Alemanya i allà comença la sort de Los Salvajes» (Alegret).

Els inicis de l'aventura —finals de novembre de 1964—, però, no van ser gens prometedors. «Vam debutar a l'Star Palace de Kiel. Star Palace era una cadena com l'Star Club on havien tocat els Beatles, eren competència. I ens hi van portar perquè teníem un disc gravat amb Vergara, que era horrorós. El que passa és que a Alemanya qui gravava un disc era un tio important, i, clar, vam arribar a Kilt i ens estaven esperant a *bombo y platillo*, amb cartells. I la mateixa nit del debut, el director de la sala ens va fer anar al despatx, ens van donar els calers i ens van dir: "Ja podeu tornar cap a Espanya. Això que feu aquí fa cinc anys que no es toca." Ens vam fotre a plorar, un drama... I finalment

aquell home ens va dir: “Us veig alguna cosa, de manera que us donaré un mes de temps perquè aneu pels clubs dels pobles a tocar amb altres grups. Quan acabeu el mes, si heu canviat us donaré feina.” I collons si vam canviar! Ens jugàvem tornar a casa amb la cua entre cames. De manera que l'única opció era adaptar-nos» (Alegret).

«Teníem la gran sort que en aquest recorregut sempre tocàvem amb un o dos grups més, i generalment eren un d'alemany i un d'anglès. I a més convivies amb ells, perquè generalment les habitacions estaven a sobre el club mateix. I podies parlar amb ells, ens ensenyaven com utilitzar la distorsió, que per nosaltres era una novetat. Ells ja es fotien porros, que nosaltres no sabíem què eren. Nosaltres anàvem pels cubates i les ties. I les noies ens buscaven les lletres de les cançons, ens arreglaven la roba —que allà ja no anava ningú amb *traje* i corbata—, ens vam comprar jerseis, ens vam deixar melenes...» (Alegret). «Recordo que vam tocar amb un grup britànic i un d'ells sempre dormia amb la guitarra al costat, i a les vuit o les nou del matí ja s'aixecava i es posava a tocar, al costat de l'escenari. I jo m'hi vaig apuntar. I a mi em va ensenyar quantitat de coses. Perquè la seva cultura musical era completament diferent a la nostra» (Sospedra).

L'aprenentatge de Los Salvajes es va accelerar pel fet que no només hi havia teoria, sinó també pràctica. No hi havia altre remei: els clubs començaven a funcionar cap a les quatre de la tarda i no tancaven fins a les tres de la matinada, amb passis de tres quarts d'hora d'actuació i un quart de descans. Generalment hi havia dos grups que s'anaven alternant, però en més d'una ocasió s'hi van trobar sols. «Llavors havíem de tocar tot el repertori, doblant-lo, i una altra cosa que ens va donar una experiència bestial, és que igual ens posàvem a tocar un *blues* llarguíssim, amb el Gaby tocant l'harmònica, improvisant... I això et dona



Postal promocional de Los Salvajes. Font: Col·lecció J. de Castro

una escola brutal», comenta Sebastià Sospedra, que conclou: «Alemanya va ser un *shock* per a nosaltres, i quan vam tornar a Barcelona, nosaltres vam ser el *shock*.»

Després de sis mesos tocant per Alemanya, el jove grup va tornar a Barcelona, mig enganyats pel germà gran de Gaby Alegret, que era el direc-



Los Salvajes, amb la seva característica roba cridanera. Gaby Alegret és el del centre i Sebastià Sospedra, el primer per la dreta. Font: Col·lecció Javier de Castro

tor artístic de la Sala Novedades, amb el reclam d'un contracte per tocar a l'estiu a Castelldefels. La intenció del grup era tornar més tard a Alemanya, però no hi va haver opció: després de la impactant presentació a la Novedades, van participar en un dels festivals del Palau d'Esports —en el qual també hi va actuar un grup britànic, els Moody Blues, fet gens habitual a l'època— i d'allà els va sortir un contracte discogràfic. Després de gravar el primer disc calia promocionar-lo, i després un segon disc... I Los Salvajes mai no van tornar a Alemanya.

El trencament proposat pels Salvajes no era només musical, sinó també visual: a més de portar els cabells substancialment més llargs que la majoria de grups, van ser els primers a abandonar

la vestimenta uniformada. Ho explica Gaby Alegret: «Quan vam arribar, el meu germà, que ens feia de mànager, ens va comprar unes armilles i uns botins, a l'estil Kinks, i ens va fer retallar una mica les melenes perquè fóssim més comercials. No ens feia gaire gràcia, però ho vam fer. Però quan vam trencar amb ell, que va estar fins al primer disc, vam estripar tota la roba i ens vam cagar en tot. I vam fer una matinal al Price, que la va muntar mon germà, de Madrid contra Barcelona, amb Relámpagos, Pekenikes, Sirex, Mustang... Tothom anava ben *entrajat*. I nosaltres vam dir: ¿A por todas? I vam sortir amb els jerséis a ratlles, cadascú diferent...» Més endavant, la botiga Garvi va proporcionar roba de moda als Salvajes per tal d'associar-se a la imatge del grup.²⁰

Jesús Jarabo, el director artístic d'EMI-Odeón, va ser qui els va fitxar per la seva companyia. «El Jarabo no era tonto, i sabia el que podíem fer. Devia pensar: "Tenim els Mustang, que ens fan més Shadows, alguna cosa dels Beatles, i aquests ens poden fer els altres, Spencer Davis, Rolling..." I ens volien encarrilar cap a *versioneros* de tot això. El que passa és que nosaltres passàvem de tot, no anàvem desesperats per signar, i vam dir: "Mira, nosaltres et firmem amb una condició: a cada disc volem fer dos temes propis." Al final només ens en van acceptar un, i ens imposaven els altres tres, que tot i això també els vam dir que els fariem, però al nostre aire, no calcant com feien altres grups. I, per exemple, vam aplicar allò que havíem après a cançons italianes que la companyia ens obligava a fer, com "Se llama María" (Alegret). Los Salvajes van enregistrar versions de Herman's Hermits, Sonny and Cher o Nancy Sinatra, però també de grups més afins com Troggs o Sam the Sham and The Pharaohs. Al segon EP per a EMI ja es van trobar amb el repte de reproduir les guitarres del «Satisfaction» dels Stones. «Ens van fabricar un distorsionador: una caixa d'alumini, un propulsador i uns circuits que trencaven el so. I la caixa d'alumini quan li foties tres patades es trencava, però tirava prou bé. I llavors a les actuacions la gent ens deia: "Queremos oír la

²⁰ «Gran moda Garvi para la juventud. El famoso conjunto Los Salvajes tiene una gran personalidad que se refleja en el vestir. Garvi ha sabido captarla y crear un modelo adecuado al gusto de cada uno» (*Fans Extra* d'estiu 1966).

²¹ La revista *Fans* va destacar en una de les seves peces dedicades al grup: «Su nuevo sonido se llama "la mosca"». Els membres del grup expliquen: «Aparece en algunas notas con el zumbido característico del bicho. Es muy bueno. Somos los únicos que lo hemos adaptado en España. Sólo hay tres conjuntos en el mundo, incluidos nosotros, que lo interpretamos» (*Fans*, 55, juny de 1966).



Postal promocional de Los Gatos Negros, encara sense Quique Tudela dins la formació. Font: Col·lecció Javier de Castro

mosca." La mosca era el so del distorsionador»²¹ (Sospedra).

Tot i això, les cançons per les quals el grup encara és recordat són el grapat de composicions pròpies (tretze en total) que van enregistrar, fent bon ús de l'acord que havien esgarrapat per incloure'n almenys una en cada EP. «Normalment

sortien a l'assaig: un feia un riff, l'altre tal, jo feia lletra, i així s'anaven construint. Curiosament els temes més importants, com el "Soy así" els vaig fer jo», explica Alegret. «Tot era molt compartit: estàvem assajant i sortia una idea, que generalment era de l'Andy. Jo sempre he pensat que l'Andy era d'alguna manera el cervell, i és que a més era un veritable salvatge, tenia molt clar aquest concepte. Jo mai he sigut lletrista, però en la part musical sí intervenia. I bàsicament era això: l'Andy i jo portàvem la idea musical, i entre tots, però amb gran participació del Gaby, es feia la lletra», apunta Sospedra. A partir del 1967, moltes de les lletres del grup les va proporcionar el radiofonista Luis Arribas Castro, que d'aquesta manera s'enduïa part dels beneficis del grup, tot i que a canvi garantia una bona promoció per als temes.²²

Los Salvajes van aconseguir l'èxit amb «Soy así» —inclosa al seu quart EP, del 66—, un riff repetitiu i contundent extret de l'escola *rhythm-and-blues* es combinava amb una lletra que reivindicava el dret a la diferència dels joves. «La vaig fer a Alemanya pensant en un tema dels Rolling que es deia "Off the hook". I la lletra era totalment intencionada perquè quan vam tornar d'Alemanya ens insultaven pel carrer, es fotien amb nosaltres, ens deien "peluts, maricons!"... Les baralles eren constants. Amb els paletes era la guerra declarada: passar per una obra amb aque-

²² Com passa amb altres grups contemporanis, els crèdits dels discos no són gens aclaridors sobre els veritables autors de les cançons de Los Salvajes. Els primers temes propis els van signar col·lectivament com a Los Salvajes. Un cop comencen a fer servir les lletres d'Arribas Castro, les cançons s'atribueixen a aquest —sota el pseudònim *Luarca*— i, curiosament, a alguns dels membres que en principi intervenien menys en la composició, com el bateria Delfín Fernández o Julián Moreno, el guitarra rítmica que va substituir Francesc Miralles quan aquest va marxar al servei militar.

lla pinta, pues... I la lletra d'aquella cançó va ser una intenció meva de declarar que nosaltres érem així: "con las patillas largas, estrecho pantalón". El que passa és que jo llavors no me'n vaig adonar que havia creat un himne generacional, que encara avui en dia està reconegut» (Alegret). Los Salvajes van insistir al seu següent EP amb «Es la edad». Una guitarra fuzz —la *mosca*— presidia la cançó, més elaborada musicalment que «Soy así» i amb una lletra un pèl ingènua:

Cabellos cortos, largos, qué más da,
La inteligencia se mide por algo más.
Yo llevo el pelo largo y trabajo de locura;
Llevando el pelo corto el chico no da una.

«Era una qüestió conscient: nosaltres pensàvem així. I pensàvem el mateix que pensava un grup de gent minoritari, que li agradava aquest tipus de música. Jo sempre he pensat que érem el grup dels tios. Potser perquè érem algo més agressius o perquè realment hi havia un punt de rebel·lia» (Sospedra).

Gràcies a aquestes cançons himne, la popularitat del grup va créixer considerablement: «Quan hi va haver el boom amb el "Soy así" i tot això, jo recordo que un any a l'agost vam fer 46 bolos, fèiem doblats i tot» (Alegret). En directe, feien honor al nom: «Érem molt bèsties», apunta Sebastià Sospedra. «Allò que feien els Who, que al final trencaven els instruments, nosaltres també ho fèiem. Però mirant que no es trenqués massa, perquè no hi havia gaire pasta i l'endemà havíem de tornar a tocar. Un cop vaig llençar el Jazz Bass que tinc al Palau d'Esports, però de manera que no es fes malbé.» «Hi havia molts grups, com ara Los Bravos, que no volien coincidir amb nosaltres», recull Alegret. Deixant al marge la relació personal, Sospedra reconeix els mèrits de Gaby Alegret com a líder del grup: «El Gaby dalt de l'escenari era un monstre. És un individu que detecta com està el públic,

com l'has d'estimular, si en un moment donat has de canviar el repertori, té bona veu, no desafina...»

El grup continuava creixent: van arrencar el 1967 amb un EP que, per primer cop, incloïa dos temes propis; en el següent, tres cançons eren del grup i tan sols una era una versió. A més, amb aquests dos EP els Salvajes obrien el seu ventall estilístic: si «Las ovejitas» suposava la culminació del so més estripat del grup, «Fuera de mi corazón» era una balada amb cordes que recordava «It's a man's man's man's world» de James Brown i «Mi bigote», l'adaptació de la psicodèlia d'inspiració oriental, amb sitar inclòs. Una adaptació peculiar, com corresponia a l'*Spain is different* en què vivien: si en el context internacional, la psicodèlia i el sitar habitualment acompanyaven lletres lisèrgiques i/o místiques, l'orientalisme de Los Salvajes era més literal que transcendental: «Mi bigote es colosal / al estilo oriental», cantaven... El guitarrista solista, Andy González, era el responsable de tocar el sitar, que el grup havia trobat a l'editora Músicas del Sur.

Aquest èxit, però, no va impedir el final del grup un parell d'anys més tard, sinó que potser fins i tot en va ser la causa: «Venir a Barcelona ens va trastocar la vida, perquè vam ser molt famosos, vam créixer molt, però en molt poc temps ja no ens parlàvem els uns amb els altres. Això a Alemanya no hagués passat. És clar que allà tampoc no haguéssim sigut famosos perquè hi havia tios que tocaven deu cops millor que nosaltres» (Alegret).

Entre els grups contemporanis, els que van tenir millor relació amb Los Salvajes van ser Los Gatos Negros, fins a l'extrem que, cap al final de la dècada van crear el Clan Gatos Salvajes, marca sota la qual van fer concerts conjunts i col·laboracions als enregistraments respectius. Els Gatos



Quique Tudela amb els Gatos Negros. Font: Arxiu Quique Tudela

Negros eren encara més veterans que la banda de Gaby Alegret, i abans de fer la transició cap a sons més pròxims al *rhythm-and-blues* britànic ja havien editat un bon nombre d'EP i assolit una popularitat notable. Sense la sort d'haver pogut sortir a l'estranger, la transició en el seu cas va ser força més progressiva, però va tenir força a veure amb la incorporació, a inicis del 1966, d'un nou guitarrista.

Quique Tudela havia format Chris Toni y los Poker amb el seu veí, Toni Miró. «Primer vam fer alguns concerts gratuïts que ens havia aconseguit el pare del Toni. Després la cosa va fer-se una mica més seriosa, ja érem cinc. Ens vam fer fotos promocionals i tocàvem a diversos llocs de Barcelona, però gairebé sense cobrar, perquè érem dolentots, fèiem moltes versions de Johnny Halliday», recorda Tudela. El grup, que comptava amb l'apadrinament de l'actriu i *showwoman* Mary Santpere, estava enregistrant unes maquetes a Radio Ju-

ventud quan Toni Miró²³ els va comunicar que no volia continuar. Sense cantant, la resta dels Poker van marxar a Mallorca gràcies a un contracte amb una sala de festes anomenada Sésamo: «En aquella època el que ens interessava més era aprendre i aprendre, i intentar sonar com els grups de fora. Però una cosa era cobrar poc i una altra cosa és que a Mallorca no ens pagaven res, i vam passar una gana... En dos mesos vaig perdre dotze quilos! A més la sala era un *night-club* que hi havia de tot, un pirateo tremendo. I clar, nosaltres érem nens... Jo no havia complert encara els divuit.» No és estrany, doncs, que Tudela decidís tornar-se'n a casa.

Un cop a Barcelona, no va estar-se gaire temps sense trobar un nou grup. La sorpresa va ser que l'oferta li arribés d'un conjunt plenament consolidat: Los Gatos Negros. El seu guitarrista, José María Mesa, se n'anava a la mili, i ell mateix el va proposar com a recanvi. «Jo al·lucinava perquè era un grup que jo anava a veure al Pinar.» Per Tudela, ingressar als Gatos Locos era, efectivament, un ascens a la primera divisió, ja que eren un dels grups més consolidats de la ciutat. Ernesto Rodríguez (bateria) havia format part dels universitaris Catch-As-Catch-Can. Ja com a Gatos Negros i amb Carlos Maleras (orgue), van ser dels primers conjunts barcelonins a treure un disc al mercat. Va ser el 1962, gravant amb Alain Milhaud —que anys més tard aconseguiria portar Los Bravos i Pop

²³ Miró no estava destinat a triomfar en el món de la música, sinó en el de la moda. El 1966 va obrir la seva primera botiga a Platja d'Aro, i l'any següent la coneguda Groc a Barcelona, a rambla Catalunya amb Provença. Va ser l'inici d'una trajectòria que el convertiria en un modista de referència. L'aventura rock de Miró quedaria en anècdota. Tot i això, el seu nom, encara que sigui tangencialment, apareix a l'hora d'explicar la història de tres dels grups més sorollosos de la Barcelona dels seixanta: a més dels Gatos Negros, Los No i Los Go-Go, com veurem.

Tops a l'èxit internacional— a l'Aliança del Poble nou. Quan Tudela ingressa al grup, ja havien editat sis EP —els dos primers amb Belter i la resta amb Vergara—, amb versions de tota mena, des de clàssics d'Eddie Cochran i Chuck Berry als inevitables temes italians —no per res el 1964 havien fitxat el *pájaro* Piero Carando—, els nous èxits dels Beatles, *Swingin' Blue Jeans* i Manfred Mann, o «María Lola», l'enèsim híbrid de *beat* aflamencat seguint l'estela dels Brincos.

Amb aquest currículum no és estrany que Tudela «al·lucinés» en ser reclamat pels Gatos Negros a principis del 1966. Però també és cert que l'aportació del jove, armat amb una Telecaster, va ser molt important en proporcionar un nou so al grup. «Recordo que en aquella època estava aprenent molt com a guitarrista i escoltava el que feien els grups de fora. Feien unes coses molt rares, bellugaven la corda, feien pujar la nota... Jo mirava de fer el mateix i no podia, perquè les cordes eren molt dures. I no hi havia manera. Fins que un dia vaig canviar les cordes i enlloc de primera, segona i tercera, vaig posar primera, primera i segona, i així les cordes es bellugaven millor. Això ho vaig descobrir en un disc dels Beatles. I quan em van trucar els Gatos començava a fer aquestes coses i ells també al·lucinaven amb mi. Feien un repertori molt de música italiana coneguda, i en arribar jo amb aquell nou so de guitarra vam començar a fer altres coses.»

L'entrada de Tudela als Gatos Negros no podia ser més oportuna, ja que la seva primera gravació va ser, ni més ni menys, l'elapé homònim editat el 1966. D'aquesta manera, els Gatos es convertien en l'únic grup barceloní, a banda dels Lone Star, a editar un veritable elapé, compost íntegrament per cançons noves.²⁴ El disc de llarga durada es va

²⁴ L'edició d'un elapé semblava reservada només a grups molt consolidats i, en tot cas, generalment consistia en

gravar a l'Orfeó Gracienc, sota la supervisió de Lluís Ferrer, director de l'Orquestra Meravella, i a un ritme ràpid: unes tres cançons al dia, segons recorda Tudela. El tema més popular del disc, i segurament el millor, seria «Cadillac», una cançó que seguia l'estructura clàssica del *rhythm-and-blues*, amb un riff de dos compassos que es repetia després de cada frase melòdica. La guitarra de Tudela (que també tocava el solo d'harmònica final) i l'òrgan de Maleras sonaven convincents. La cançó l'havien descobert entre el repertori de Tony Ronald and The Kroner's, que actuaven cada nit a Castelldefels. «Ells llavors sonaven molt bé, i la cançó ens agradava. De manera que quan ja l'haviem sentit un parell de cops, li vam posar lletra en castellà i vam començar a tocar-la.» Els Gatos es pensaven que era una cançó dels Kinks, motiu pel qual en el seu disc apareix signada per Ray Davies, tot i que en realitat era d'un obscur grup britànic, The Renegades.²⁵

A banda de «Cadillac», l'elapé incloïa una cançó que sí que era de Ray Davies —encara que l'havia popularitzada Dave Berry—: «Efecto extraño». A més, versions de Hollies, Yardbirds, James Brown, Spencer Davis Group, alguna cançó italiana i un parell de temes propis força innocus. «El disc va funcionar bé, sobretot "Cadillac". Al Martí Maqueda [realitzador de TVE] li agradava molt, i ens treia sovint al programa *Musical 14:05*.

una recopilació de temes ja inclosos prèviament en EP o singles. Així va ser en el cas de grups de molt més èxit comercial que Los Gatos Salvajes, com Mustang, Sirex o Salvajes.

²⁵ El «Cadillac» de The Renegades era, de fet, la seva re-interpretació del «Brand new Cadillac» de Vince Taylor —que The Clash versionarien al *London calling*— si bé el grup la va alterar substancialment i van ser els que van dotar-la del riff que la caracteritza. D'altra banda, Tony Ronald va enregistrar la seva pròpia versió de «Cadillac».



Curiosa imatge d'uns Gatos Negros «desendollats». Font: Arxiu Quique Tudela

I vam tenir el nostre moment Beatles, que les nenes corrien darrere nostre.» Aviat, però, quedaria demostrada l'arbitrarietat de criteri de les discogràfiques: Vergara va decidir que el següent llançament dels Gatos seria un single amb «Juanita banana» i «Raska-yú»: «Està clar que la companyia el que volia era vendre discos, i nosaltres el que volíem era que el grup tingués una mica de qualitat i sobretot anar a tope de *rock-and-roll* i de *rhythm-and-blues*. I hi va haver imposicions, com aquest *single*, que ens van fer gravar per nasos», comenta Tudela.

Els Gatos Negros van estrenar el 1967 amb un single format per dues cançons pròpies, «Angela» i «Jugando al amor», que es movien dins el difícil equilibri entre la comercialitat desitjada per la discogràfica i la voluntat de créixer del grup. «Sempre estàvem jugant amb melodies nostres i la idea era fer més cançons, però també és cert que, per la idiosincràsia del grup, era més fàcil portar una cançó de fora. Muntar tot un repertori propi hauria estat complicat. El que sí que teníem era un estil propi, miràvem d'aconseguir un so impactant musicalment, més que fer cançonetes.» En aquest sentit, resultava important, perquè els diferenciava de la majoria de grups barcelonins, l'orgue de Carlos Maleras, especialment un cop va aconseguir un Hammond, comprat als anglesos The End. És clar que el Hammond també tenia inconvenients: «Allò era un armari, i per portar-lo a les gales, mare meva! Per pujar-lo a l'escenari era horrorós, perquè no cabia per les escales i s'havia de pujar per davant a pols.»

L'evolució del grup continua, tant pel que fa al personal (Frank Andrada entra al baix en el lloc de Piero Carando) com al so, amb la incorporació de tocs psicodèlics: «Hi havia molta influència dels Beatles, i hi vam entrar una mica. Recordo que, ja el 1968, vam fer un recital al Doble Cero al qual van venir tots els músics de Barcelona, i que era una mica amb la idea d'innovar: amb uns llums que ens vam fabricar nosaltres, projectant una pel·lícula del Charles Chaplin al darrere... Anàvem una mica tipus Doors, Vanilla Fudge... No teníem un cantant al davant, ni fèiem coreografies, de manera que havíem de fer un espectacle bàsicament musical.» Ajudats per la producció de Ramon Farran, el 1967-68 enregistren versions més o menys àcides de Cream («I'm so glad»), Procol Harum («Homburg») i John Fred and his Playboy Band («Hey, hey Bunny»).

Tot i això, Tudela creu que els discos dels

Gatos Negros no arriben a reflectir el so en directe del grup. «En directe improvisàvem molt. Jo els solos sempre els he improvisat, com no fos algun de molt característic. I hi havia cançons que quedaven de conya, com “La tierra de las mil danzas”, però que al disc va quedar horrorosa, perquè es va gravar ràpid, els metalls no estaven afinats... I hi havia cançons que tocàvem en directe i que no ens van deixar fer en disc, com el “Suzie Q”, que quan la tocàvem la fèiem durar vint minuts.» La darrera referència discogràfica de Los Gatos Negros²⁶ va ser una versió del «From me to you» (1969), cantada en anglès, amb l'orgue en primer terme i arranjaments de metall. El grup ja havia inclòs aquesta cançó dels Beatles al seu tercer EP, cinc anys abans, de manera que la comparativa entre les dues versions dóna una idea de l'evolució del grup.

²⁶ Amb el nom escurçat a Los Gatos, encara enregistriren alguns singles de pop melòdic per a EMI fins la ruptura definitiva, el 1971. Tudela, d'altra banda, ha continuat vinculat a la música tant com a intèrpret com des d'altres vessants –per exemple, va produir el segon elapè de Burning. Una dada curiosa: va ser membre dels Sirex a principis dels vuitanta i actualment milita a Los Salvajes.

BEVENT DEL RHYTHM-AND-BLUES

Los Cheyenes, Los No i Los Go-Go

Mentre que Los Salvajes i —encara més— Los Gatos Negros són dos exemples de grups que van protagonitzar una evolució estilística notable, altres bandes barcelonines, nascudes més tard i amb una trajectòria més curta, van mantenir-se sempre fidels a un so pròxim al de bandes britàniques influenciades pel *rhythm-and-blues*. Los Cheyenes, Los No i Los Go-Go són grups que podem considerar d'avantguarda, fills o alumnes avançats de Los Salvajes que, tot i que assolissin certa popularitat, tenien clar que la seva música no era apta per a tots els públics. Tampoc l'estètica visual que els acompanyava. La seva discografia està totalment lliure de cançons italianes o patxangues, ja que les tres bandes van aconseguir de les companyies que els van fitxar (RCA, Vergara i Columbia, respectivament) una certa llibertat a l'hora d'escollir el repertori dels seus discos, ja fossin versions o temes propis. Però, malgrat això, cap dels tres grups va quedar satisfet del material que van publicar: la censura en les lletres, la baixa qualitat dels enregistraments de l'època o la imposició —aquesta sí, ineludible— de cantar en castellà en són alguns dels motius principals.

Com els Salvajes, els Cheyenes eren del Poble-sec. S'havien format a partir de dos germans aficionats a la música, Robert i Josep, *Joselín*, Vercher, als quals aviat es va afegir un veí del carrer Lleida, Josep Maria Garcés. Tots tres tocaven guitarres espanyoles, amb Joselín, el més jove, mirant d'imitar les notes d'un baix amb les cordes greus. Comptaven amb l'ajut d'un altre noi més experi-

mentat, Ramon Colom, que finalment es va incorporar oficialment al grup com a bateria. «Així van sorgir els Cheyenes, un grup de barri nascut de forma espontània», comenta Josep Vercher. El seu germà gran, Robert, s'encarregava tant de la guitarra com de la veu solistes, mentre que Josep Maria Garcés aportava la guitarra rítmica i les segones veus. Tots dos, a més, formaven una parella compositiva que va donar als Cheyenes un dels seus trets diferencials: la major part dels temes que van enregistrar eren propis.

Formats el 1963, la carrera del grup va progressar ràpidament. «Tan ràpidament com ens van créixer els cabells», apunta Josep Vercher. Tot i que les seves maquetes havien estat refusades per diverses discogràfiques com Belter o Vergara, Pedro Heredia, relacions públiques d'RCA, els va fitxar per a aquesta companyia després de veure'ls actuar al Palau d'Esports. Al juny de 1965 editaven el seu primer EP, amb el títol genèric d'«El estallido». El tema estrella era «Válgame la Macarena», composició del mestre Domingo i, clarament, un intent de repetir el gran èxit aconseguit pels Brincos amb el seu «Flamenco». Tot i tractar-se d'una imposició de la discogràfica, «Válgame la Macarena» va ser, de fet, el tema més popular del grup i el millor exemple d'aquest subgènere que podríem anomenar *beat castís*, més enllà dels Brincos.²⁷

Els Vercher i els seus col·legues tenien molt clar el que els agradava: «Kinks, Rolling Stones,

²⁷ Robert Vercher ho va explicar a la revista *Efe Eme*: «Nos la tocó al piano su compositor, el maestro Jorge Domingo, y me sonó horrible, como una copla. Me resultó cómico. Tras las risas y la perplejidad, la estupefacción: “Ésto no lo puedo hacer, pensé.” Pero acto seguido, el joven guitarrista cheyene vio la luz (o las señales de humo) y se dijo para sí mismo: “La voy a destrozar. La cantaré como un rock cambiándole el ritmo”» (Oró, 2006, p. 62).

Beatles... També Hollies i Dave Clark Five. Quasi tot el que fèiem era música britànica, sempre ens ha agradat més la britànica que l'americana. Tot i que de fet ens agradava tot, perquè escoltàvem Fats Domino i ens agradava, escoltàvem Ray Charles i ens agradava. Tot el que no era la música, entre cometes, melòdica. Llavors se li deia melòdica, però era la música comercial, com la que sortia de San Remo. Estàvem interessats en una altra música que vivíem més intensament, i allò pensàvem que era patxanga. Enteníem que la música havia de ser una mica de contestació al que vèiem, que tampoc no ens agradava. Vèiem amb enveja la llibertat amb què vivien en altres països. Per això ens identificàvem tant amb aquesta música, pel canvi que significava, que no només era musical.» Música i estètica anaven lligades, en aquest cas, amb una certa voluntat de trencament explícit: «Aquí a Barcelona podríem dir que hi havia dues línies. Una seria la d'avantguarda, que també en podríem dir els destralers, naltros. Tot allò que no li agradaria a una mare per a la seva filla, això érem nosaltres. Després hi havia els altres que eren més modossets, més d'estar conformes amb el que hi havia. Nosaltres portàvem el cabell llarg perquè, coi, pensàvem que s'havien de fer aquestes coses en aquest país, que havíem d'obrir un camí.»

Certament, el caràcter rebel i els cabells llargs van ser explotats comercialment. La revista *Fans*, al seu número 10 (agost de 1965) els presentava així: «Viven a su manera, son inconformistas, llevan la melena de un año...» Fins i tot van protagonitzar un muntatge publicitari a l'entorn de la possibilitat que es tallessin els cabells.²⁸ Tot això,

²⁸ Ho explicava Luis S. Gumás al número 44 de *Fans* (març de 1966): «El más melenudo de nuestros conjuntos se ha recortado las melenas unos centímetros: la cosa revistió carácter de acontecimiento público y miles de fans acu-

però, no ens ha de fer dubtar en cap moment de la sinceritat de l'actitud dels Cheyenes. «Quan anàvem pel carrer la gent ens deia: "Maricones!" I clar, contra més et deien això, més llarg et deixaves el cabell. Moltes vegades era simplement perquè veies que no tenien raó, i si et deien que te l'havies de tallar, pensaves: i per què? Doncs no me'l tallo» (Vercher). Els cabells llargs van donar notorietat als Cheyenes, però també els van impedir, per exemple, aparèixer a televisió: «Ens van dir que ens havíem de tallar els cabells o, si més no, engominar-lo. I no vam sortir mai a la tele. Preferíem no sortir a la tele abans que canviar la nostra imatge, perquè n'estàvem orgullosos. Sense ser molt conscients del que realment estava passant. Però era com un instint, sense saber que hi havia un canvi sociocultural important, per instint dèiem: hem d'anar per aquí i hem d'ajudar a fer que això canviï.»

Al marge dels seus cabells llargs, la carrera discogràfica dels Cheyenes continuava. RCA no tenia estudis propis, de manera que van gravar tant a Barcelona com a Madrid. Juntament amb les cançons del mestre Domingo i versions de Kinks o Hollies, les cançons del tàndem Vercher-Garcés cada cop tenien més presència en els discos dels Cheyenes. El seu tercer EP, publicat al juliol de 1966 i format íntegrament per temes propis, és la gran joia del grup. Dels Cheyenes habitualment es

dieron a presenciar la "Operación Dalida", como se denominó pomposamente el acto. En los estudios de Radio Madrid, cuatro oficiales peluqueros, tijera en ristre, con la consiguiente emoción, no por el pelo que iban a cortar, sino por las consecuencias que podía tener el mínimo desliz, pusieron manos a la obra. Unos pequeños mechones de cabello cayeron de sus manos, sin llegar a tocar el suelo, pues las "fans" se arrastraron, enloquecidas, para disputárselos como preciados trofeos de guerra». El periodista fins i tot informa que les cabelleres dels Cheyenes, un cop han passat per les tisores dels perruquers, continuen mesurant entre 37 i 43 centímetres.



Los Cheyenes, en directe. Josep Vercher, al centre de la imatge. Font: Arxiu Josep Vercher

destaca el seu so contundent, però cançons com «No pierdas el tiempo», «Estoy triste» i «Eres como un sueño» recorden els millors Brincos per les harmonies vocals i els arpegis de guitarra. I per si algú pensava que el grup s'havia estovat, «Bla, bla, bla» probablement sigui el tema més salvatge del grup. Val la pena, a més, fixar-se en la lletra: tot i que en el context d'una relació sentimental, trobem l'autoafirmació de diferència:

Quiero que me aceptes tú
Tal y como soy.
De este modo pienso yo
Y no podré cambiar.

La cançó, a més, planteja obertament (de fet, reclama) el conflicte generacional:

A veces pienso que no eres tú
Quien me habla a mí,
Parece ser papá o mamá
Quien piensa por tí
Y dice: Bla, bla bla.

Els pares diuen ximpleries, i més val no fer-los cas. Finalment, tot i que de forma subtil, és fàcil imaginar-se quin és el problema de fons:

Sientes lo mismo que yo
¿Por qué das marcha atrás?



Los Cheyenes llueixen orgullosos els seus cabells llargs a la pista del Palau d'Esports. Font: Arxiu Josep Vercher

Tot i això, el grup no estava feliç amb les cançons, bàsicament perquè les lletres estaven escapçades per la censura. «En això el que pitjor ho passava era el Josep Maria, perquè ell feia les lletres, i ens les tombaven totes. Ens deien: “Això no, això tampoc.” Només podies parlar d'amor i poca cosa més, perquè a la que parlaves d'alguna altra cosa, sense cap mena d'importància, la censura t'ho tirava enrere. I, d'amor, n'havies de parlar com si fos un tango, res de sexe. Llavors havies de fer lletres tontes. I en directe tocàvem molt poques cançons que havíem fet nosaltres perquè les lletres ens les desgraciaven. I tampoc no podies cantar en directe unes lletres diferents de les que havies gravat perquè estava tot controlat.»

El final del grup, però, va començar quan Ro-

bert Vercher va haver de marxar al servei militar. Els Cheyenes van fitxar un cantant —Michel— i un guitarrista —José Luis Moro— per substituir-lo, però ja no era el mateix. «Ell era l'ànima del grup», assegura el seu germà. «Viu molt la música i podríem dir que és molt més artista que jo, però no era un bohemí. Després de la mili ja mai he aconseguit que tornés seriosament a la música.»²⁹ Com que RCA els reclamava una gravació més, van liquidar el contracte amb «Borrachera» (juny 1967), un single horrorós. Els darrers mesos del grup els van passar a Eivissa, tot i que tenien actuacions pendents arreu d'Es-

²⁹ Josep Vercher, en canvi, va ser un dels membres fundadors de La Salseta del Poble-sec.



Fotografia promocional de Los No. Víctor Portolés al centre. Font: Arxiu Víctor Portolés

panya. «És cert que vam fer diners, però això mai ens va fer anar en una direcció o altra. Per nosaltres la música mai va ser un negoci. Si vam guanyar diners va ser per accident.»

Si la carrera de Los Cheyenes va ser curta però explosiva, Los No en serien una versió extrema. Víctor Portolés havia tocat la guitarra amb Chris Tony y Los Poker, on va coincidir amb Quique Tudela. «Aquell va ser el primer conjunt amb el qual vaig disfrutar, perquè jo he sigut molt vergonyós en això de pujar a l'escenari. Suposo que ens passa a molts músics, que diuen que no sabem ballar. En realitat, érem els que als guateques posàvem els

discos», explica. Com ja hem vist, l'experiència mallorquina dels Poker no va ser gaire positiva, de manera que Portolés va tornar a Barcelona poc després que ho hagués fet Tudela i, com ell, no va haver d'esperar gens per trobar-se dins un altre grup.³⁰ Però mentre que Tudela s'havia integrat dins un grup consolidat —Los Gatos Negros—, Portolés va tenir l'oportunitat d'arrencar amb una formació nova: Los No.

A més de Portolés (guitarra rítmica), el grup estava format per José Luis Tejada (cantant), Jean Pierre Gómez (guitarra solista), Ángel Pascual,

³⁰ També el bateria dels Poker, Quique Gallego, va tenir una carrera posterior més reeixida, amb Cristina y los Stop.

Eddy (baix) i Roberto Shalom (bateria). Tots ells tenien experiència prèvia en altres conjunts —per exemple, Tejada havia estat amb The Finder's, l'escissió d'Álex y los Findes—, però, en contra del que és habitual en els grups barcelonins de l'època, ni tan sols es coneixien abans de formar el grup. Aquest factor segurament va influir en l'explosiva trajectòria del grup: tal i com explica Portolés, Los No van ser «com un llampec, un grup d'aquells que surten i de seguida desapareixen, però el que vam fer en un any va ser bestial».

En efecte, el grup es va formar al maig de 1966. Pocs mesos després ja havien guanyat el concurs *La Hora de los Conjuntos* de Radio Juventud i abans d'acabar l'any havien editat dos EP amb Vergara. Los No farien la seva darrera actuació al setembre de 1967, amb prou feines un any i mig després dels primers assajos. Però l'impacte que van deixar a Barcelona va ser molt gran, especialment gràcies als seus directes salvatges: «Per molt que s'hagi dit d'altres grups, nosaltres érem els més bèsties. Havíem arribat a sortir vestits de dona, disfressats del que fos. I destrossàvem els instruments. Una vegada, als envelats de Gràcia, el José Luis li va dir al Mike Kennedy [cantant de Los Bravos]: "Me dejas tu micro, a ver cómo suena." I el Mike Kennedy encara se'n recorda, de com li va quedar el micro. Un altre cop es van barallar dalt l'escenari el José Luis i el Jean Pierre, a cops de guitarra, i la gent aplaudia. I, clar, la gent després ja volia això. Érem perillosos: fèiem un concert a Vilafranca del Penedès i s'omplien quatre o cinc vagons a l'estació de França de gent que anava a veure'ns. I després allà hi havia hòsties.»

El mateix nom, Los No, ja implicava una actitud poc complaent, i en les entrevistes de l'època no dubten a presentar-se com a ovelles negres. «El nom va sortir simplement del fet que dèiem no a tot.» A això cal afegir una imatge molt extremada

per a l'època: «Anàvem per la Rambla que als quatre dies ja ens coneixia tothom, amb melenes, ulleres de montures blanques... Compràvem tela de cortina per fer-nos les camises. Era una mica estrambòtic.»

Però l'important és que la música era tan impactant com la seva imatge o la tensió dels seus directes. Los No tenien un model molt clar: The Yardbirds. I disposaven d'un guitarra solista a l'alçada de les circumstàncies, Jean Pierre Gómez, hispanofrancès nascut a Casablanca: «El Jean Pierre era un tio que venia amb unes idees magnífiques, havia vist els Yardbirds, coneixia el que feien l'Eric Clapton i el Jeff Beck. I el tio tocava la guitarra amb distorsió d'una manera que fins i tot el Tony Ronald ens venia a veure, sobretot per veure el Jean Pierre. La forma de tocar era especial, tocava en funció de l'estat d'ànim. Si tenia un dia dolent, era per engegar-lo, però si tenia un dia bo aixecava la gent.» Tot i això, Portolés destaca que, més enllà de les individualitats, era la conjunció d'aquells cinc músics el que donava el bon resultat: «Allò sense un de nosaltres ja no era el mateix. Una vegada ens va sortir un contracte llarg a l'Hotel Lauria de Tarragona, però la primera setmana jo no hi podia anar per feina, i allò no sonava. Quan ja vam ser els cinc, la gent deia: "Com ha canviat això!"»

Tot i que també tocaven versions dels Who, Beatles o fins i tot Beach Boys, la base del so de Los No era el *rhythm-and-blues* i, per tant, tot estava subjecte a la possibilitat d'improvisar: «Arrencàvem amb la cançó tal qual, però després el cantant o el Jean Pierre derivaven. Un dia el José Luis no tenia ganes de cantar. Això va ser al Lauria. I vam dir: "Fotem un blues i l'allarguem." I la lletra se la va començar a inventar: "La meva veïna renta amb no sé què i a mi no em va bé..." I el tio s'anava agenollant, i plorant, i vint minuts, i tot el públic cridant... Era improvisar: agafar un ritme, i

Postal promocional de Los Go-Go. Jordi Querol és el segon per la dreta. Font: Arxiu Jordi Querol



tirar, i tirar, i fer efectes rars, i acoplar, fotre la guitarra contra el pal del micro...»

L'ascens a l'èxit de Los No va ser fulgorant. Van començar assajant a la Peña Cultural Barcelonense, al carrer Sant Pere més Baix, a canvi de fer-hi una actuació a la setmana. Gràcies a això els van contractar per actuar per festes de Gràcia, en un dels carrers. I l'èxit d'aquest concert va fer que, abans que acabessin les festes, ja actuessin en un dels envelats, compartint cartell amb bandes d'èxit com Los Bravos i Los Tamara. En paral·lel, Los No també tocaven al San Carlos Club, des d'on s'emetia el concurs de Radio Juventud,³¹ i al setembre, sense cap disc al carrer, ja eren entrevistats a la revista *Fans*.

³¹ «Este conjunto ha logrado ser aplaudido en diversas ocasiones por el exigente público del local», destacava la revista *Fans* al seu número 65 (agost de 1965).

Així, no és estrany que Vergara aviat s'interessés per ells. «El que passa és que nosaltres som-nàvem molt diferents als Sirex, que era el que ells coneixien més, i no sabien què fer-ne amb nosaltres.» Potser per aquest motiu, o bé perquè aquesta era la fórmula amb què havien triomfat els Sirex, Vergara va deixar mans lliures a Los No pel que fa al repertori que van enregistrar a l'Orfeó Gracienc, sota la direcció del mestre Valero. El grup va editar dos EP, tots dos apareguts amb poc temps de diferència, a finals del 1966. El primer, a més de tres versions escollides amb criteri (el «Gloria» de Them i cançons de Kinks i Solomon Burke), ja tenia un tema propi, «La llave», que probablement sigui el més representatiu del grup, amb una *rave* instrumental central que recorda els Yardbirds de Jeff Beck. I atenció a la lletra, formalment una petició romàntica, però amb una urgència més aviat sexual:

Dame la llave,
 No tardes más
 Tanto esperarme
 No puedo más.
 Dámela a mí
 Te pido yo
 Quiero la llave
 De tu amor.

El segon EP ja estava integrat completament per cançons pròpies,³² que donaven fe de la versatilitat del grup: els aires pseudoorientals de «Moscovit», la balada «Pienso» o el *call and response* de «Niña difícil». El tema més *rhythm-and-blues* era «Incomprendidos», amb l'harmònica de Ray Gómez —germà de Jean Pierre i que, amb els anys, es convertiria en un músic de relleu internacional— i una lletra similar a les reivindicacions generacionals de Los Salvajes, tot i que amb una mica menys de gràcia: «Porque llevo el pelo largo / No me toman por normal» era el lament. «Un día llegará / que con melena o sin ella / por igual nos juzgarán», l'esperança. Tot i que els dos EP de Los No figuren entre els millor valorats pels aficionats al pop espanyol dels seixanta, Víctor Portolés no n'està gaire, de satisfet: «No en tinc cap. Un cop me'n van regalar un, i jo el vaig regalar a algú altre. Perquè la veritat és que em fotia vergonya. Nosaltres en directe no sonàvem així, tan tou. En públic sonàvem de puta mare.»

El disc tampoc no va agradar gaire als censors, que van trobar que «Moscovit» —tot i que bàsicament parlava de l'afició a la beguda dels soviètics— era una cançó poc adequada i en van limitar la difusió radiofònica. Més greu encara

³² Un cop més, els crèdits del disc són enganyosos, ja que les cançons van signades pel pseudònim *S. Walker*. Segons explica Portolés, generalment Jean Pierre Gómez («La llave») o ell mateix («El moscovit», «Pienso») s'encarregaven de la música, i José Luis Tejada de les lletres.

va ser l'incident derivat de la coincidència entre l'ascens d'un grup anomenat Los No amb la campanya massiva del règim pel sí al referèndum sobre la Llei orgànica de l'estat, fet al desembre de 1966. «Vam anar a tocar a Radio Barcelona i el locutor, Mario Beut, va i diu: "Y ahora que está todo el mundo con el sí en el corazón llega un grupo que dice no." Total, que tallada del programa i de tot. Vam perdre un munt de bolos, un festival al Palau d'Esports a la merda...» Vergara va haver de moure fils per tal que el grup pogués recuperar presència pública. En aquesta línia cal incloure la participació de Los No al primer festival Midem de Cannes al febrer de 1967, juntament amb artistes com Guillermina Motta, Tete Montoliu o Guillem d'Efak.

Tot i això, el principal enemic de Los No eren ells mateixos. «Allò era un conjunt d'egos, era insuportable», explica Portolés. «El grup aguantava per mi. Jo els deia: "No sigueu tontos, estem guanyant calers, aguantem."» A sobre, poc després de tornar de Canes, Portolés es va incorporar al servei militar. Durant un temps va provar de combinar mili i grup («Tocàvem el diumenge, arribàvem a casa a les tres o les quatre de la matinada, i jo a les sis entrava a la caixa de reclutes»), però finalment va ser impossible, i Los No van fer el seu darrer concert al setembre de 1967, a Vila-real.

Sembla clar que a l'estiu de 1966 calia escoltar *La hora de los conjuntos*, de Radio Juventud, per saber què es coïa a la Barcelona musical. Cada setmana passaven pel San Carlos Club una quinzena de grups, dels quals un d'ells es classificava per a la final. La cinquena setmana de concurs, els seleccionats com a finalistes van ser Los No. Però no es van classificar sols: en una decisió excepcional, el jurat va decidir que un altre conjunt, Los Go-Go,

Postal promocional de Los Go-Go. Font: Arxiu Jordi Querol



també passés a la final. Que els dos grups estaven força per sobre de la mitjana queda clar si tenim en compte que també van acabar sent els guanyadors de la final, feta el 9 d'octubre al Palau d'Esports.

Ara bé, en el cas dels Go-Go la influència del *rhythm-and-blues* i la música negra era encara major que en els No, i ja no diguem els Cheyenes. Dels tres conjunts analitzats en aquest capítol, Los Go-Go eren els menys pop: és difícil imaginar-se'ls fent versions de Hollies o Beach Boys. I, a diferència d'aquests altres dos grups, mai van provar de crear un repertori de cançons pròpies, i es van conformar a fer versions d'artistes nord-americans i britànics. «En directe sonàvem bé. Però a l'hora de gravar discos, el primer problema era que no componíem. Una música encara l'haguéssim fet, però no teníem un lletrista, que suposo que m'hagués tocat a mi. I els discos no es van vendre gens perquè, en realitat, no aportàvem res. Molt lògic: com vas a comprar un disc amb can-

çons del Muddy Waters dels Go-Go podent comprar un disc del Muddy Waters? En aquest sentit, ens vam equivocar, el que s'havia de fer era començar a compondre en espanyol i en català, que el Serrat estava obrint el camí...» Així d'autocrític es mostra Jordi Querol, el cantant de la banda.

Curiosament, Los Go-Go havien començat com un altre projecte de Toni Miró, posterior a Chris Toni y los Poker. Un altre cop, Miró va deixar el grup poc després de fundar-lo. La solució va ser incorporar alguns membres d'un altre conjunt, Grupo 21, del qual Jordi Querol —que havia estudiat solfeig al conservatori del Liceu—, n'era el cantant. La resta de la formació va quedar configurada amb Fernando Gascó (guitarra); Jordi Serra, *Llimona* (guitarra); Pepe Valero (baix), i Albert Mitjans (bateria). Tots eren vells coneguts del col·legi i de la zona del passeig de la Bonanova («Ara», adverteix Querol, «hi havia qui vivia allà perquè podia i qui vivia allà per casualitat, que era

jo. Hi havia una diferència social important»). Aviat van tenir una orientació clara quant al seu so: «Fèiem molts temes d'Spencer Davis, Ray Charles i soul. El pop rock el vam deixar una mica en aquesta època. Els Beatles estaven molt forts i nosaltres vam anar a buscar una cosa més jazzística», explica Querol. Efectivament, en les entrevistes de l'època asseguraven que el jazz era el seu estil favorit i esmentaven artistes com Wes Montgomery i Django Reinhardt i *soulmen* com Otis Redding, James Brown o Wilson Pickett. Uns referents que no necessàriament encaixaven amb els del públic majoritari d'aquells anys. «En concert érem molt bons, teníem molta trempera, amb molta improvisació en els solos... Però, en aquella època quan anaves a fer un bolo i tocaves segons quines coses, la gent s'emprenyava.»

La victòria a *La Hora de los Conjuntos* va portar Los Go-Go a fitxar per Columbia, companyia amb la qual van editar, el 1967, dos singles i un EP. «Amb la gent de Columbia a Barcelona vam treballar bé. El senyor Arnau, que era el director llavors, era un home que entenia de música, que sabia què era el jazz, li agradava, ens deixava fer coses... I hi havia mitjans quant a músics. Si volies un saxo et buscaven el Ricard Roda, que en aquell moment era molt conegut.» El repertori, pactat entre la companyia i el grup, buscava les màximes possibilitats comercials sense traïr l'esperit de la banda: versions d'Spencer Davis Group, Procol Harum, Joe Cocker i fins i tot algun vell clàssic del *rhythm-and-blues* com «Kansas City».

El problema, però, és que després la companyia no en feia promoció i pràcticament ni distribució. «Te n'anaves al Corte Inglés i el disc no hi era. El problema era que les decisions es preniën a Madrid, i allà potser tenien Julio Iglesias o Rocío Jurado, que s'emportaven tots els diners de promoció de l'empresa. Jo crec que per a ells era una qüestió de tenir més artistes, però no es treba-

llava amb ells. I clar, era molt frustrant, perquè sabies que aniries a l'estudi, faries una feina, i allò no estaria enlloc. De l'únic que ens servia realment treure discos era que la companyia et feia també els pòsters que els promotors et demanaven per anar a tocar en directe.»

A això s'hi afegia que, tal i com hem vist, el grup es limitava —per voluntat pròpia— a les versions, i, a més, traduïdes al castellà —això sí, per imposició de la companyia. En aquest sentit, l'enregistrament que probablement reflecteix millor el so real de Los Go-Go sigui la versió de «Georgia on my mind», de Ray Charles: no només és l'única cançó que van publicar en anglès —com a quart tema d'un EP la companyia devia pensar que tampoc no feia tant de mal— sinó que, a més, els presenta nus, sense orgue o metalls addicionals. Però, sobretot, argumenta la candidatura de Querol a millor cantant de *rhythm-and-blues* de la Barcelona dels seixanta.

A mesura que els components del grup van ser cridats pel servei militar, el grup es va anar desfent. El cantant va continuar treballant amb diversos músics i el 1969 encara publicaria un single més com a Jorge Querol y los Go-Go. En aquesta etapa final, el principal suport de Querol era un jove guitarrista —tot i que primer havia entrat al grup com a baixista—: Max Sunyer. Junts van fer evolucionar el projecte fins a Vértice, un dels principals exponents de l'*underground* barceloní.

UN TOC DE FOLK

Els Tres Tambors i Pic-Nic

Analitzada per un melòman britànic o nord-americà, la música pop que es va fer a Catalunya i al conjunt de l'Estat als anys seixanta, amb gran abundància de covers, segurament semblaria, en bona mesura, una còpia distorsionada de la del seu país. Distorsionada, sobretot, perquè s'hi afegeixen elements i influències no anglosaxones (franceses i italianes) i els condicionants propis de l'Espanya franquista. Però probablement també li sobtaria la pràctica impermeabilitat del pop espanyol a un dels corrents fonamentals de l'època: el folk i el folk rock nord-americans. Només trobem algunes adaptacions de la facció més comercial del folk rock (The Mamas and the Papas, The Lovin' Spoonful, Simon and Garfunkel), mentre que el cançoner de Dylan, que va donar èxits a artistes tan diversos com Stevie Wonder, Johnny Cash, Manfred Mann o The Byrds, pràcticament no va ser traduït al castellà, més enllà d'un «Quisiera saber» («Blowin' in the wind») d'uns primers Pekenikes, quan encara no eren un grup instrumental. En el cas de Catalunya, a més, la Nova Cançó també va ser al·lèrgic —si més no, durant bona part dels anys seixanta— al folk nord-americà i els seus derivats: la Nova Cançó mirava a França.

Aquest context atorga encara més mèrit a l'existència de dos grups clarament influenciats pel folk rock nord-americà, capaços, a més, de desenvolupar una personalitat pròpia. Una doble raresa a la Barcelona dels seixanta. És lògic, per tant, que sorgissin de contextos i ambients diferents als que hem vist fins al moment.

El primer d'aquests grups, Els Tres Tambors, va néixer de l'ambient excursionista i catalanista, d'allò que ara en diríem *kumbaià*. Els germans Albert i Jordi Batiste havien començat a cantar junts de ben menuts, imitant el Dúo Dinámico, i a través d'aquest, als Everly Brothers i altres duets de germans, en aquella època força habituals a la música americana: «Les harmonies ens sortien intuïtivament», explica Jordi, el menut dels dos germans. Aviat s'hi afegiria un cosí, Xavier Triadó.

«El nostre pare ens havia apuntat a un club d'excursionisme, i fèiem sortides els caps de setmana. La nostra manera de conèixer gent, de lligar, de moure's, era l'excursionisme. I els dissabtes a la nit es feia el foc de camp, i nosaltres sempre cantàvem, els tres amb guitarres espanyoles. Ens vam començar a dir Els Tres Tambors, per la cançó, perquè érem tres. Ens vam començar a fer un cert nom, i quan es feien grans trobades d'excursionistes, que s'ajuntava molta gent i fins i tot instal·laven un escenari, nosaltres érem els reis.» El repertori el constituïen èxits del moment, especialment dels Beatles, i alguna cançó pròpia, amb la particularitat que tot era en català.

A inicis del 1966, Els Tres Tambors es converteixen en un conjunt elèctric: Triadó marxa; entren Josep Maria Farran i Gabriel Jaraba a la guitarra elèctrica i la bateria, respectivament; i Jordi —que només té setze anys— es passa al baix. A més, han descobert Dylan. «Això realment va ser una mica màgic. Tot i no haver-hi mitjans de comunicació, perquè jo ni havia vist una foto del Bob Dylan, no sabia quina cara tenia, i et deien, o t'arribava... Sobretot, per gent de fora que coneixíem. Jo anava molt a l'Estartit, que als anys seixanta era una colònia anglesa. Vaig aprendre a parlar anglès allà. I tots els bars i pubs tenien discos que aquí no arribaven, o que arribaven al llarg de tres o quatre anys. I algú et deia alguna cosa, i veies alguna cosa al diari, i t'anaves adonant que



Els Tres Tambors, encara amb guitarres acústiques. Font: Arxiu Jordi Batiste

hi havia una moguda, que hi havia un canvi, que et senties molt identificat amb gent de tot el món. I a la que marxaves fora, a França, o parlaves amb *guiris*... L'any 65 o així vam conèixer uns americans *hippies* i els vam portar a casa, que els meus pares estaven de vacances, i parlaves amb ells i veies: "Si pensen igual que nosaltres, i tenen les mateixes inquietuds que nosaltres, i vénen de milers de quilòmetres!" Sí, recordo que quan vaig escoltar el Dylan no sabia ni quina cara feia.»

Gairebé per intuïció, sumant les influències de Beatles i Dylan, la seva proposta els va convertir en una mena de The Byrds catalans. «Funcionàvem força bé amb la gent jove, clar, el problema és que en cantar en català ens contractaven per als recitals de Nova Cançó, i no acabàvem d'encaixar. Estèticament ja era una cosa diferent, perquè portàvem el cabell llarg, i collarets o mocadors que agafàvem de ma mare, un rotllo molt més rebel. I musicalment teníem unes arrels anglosaxones,

mentre que la Nova Cançó tenia unes arrels franceses descarades. A part de Pi de la Serra, que tenia arrels de *blues* i era un veritable músic, els altres eren intel·lectuals que es posaven a cantar.»

Curiosament, la relació amb Edigsa, companyia estandard de la Nova Cançó, tampoc no va acabar de tenir èxit: la discogràfica va fitxar-los, però mai no van arribar a gravar. En canvi, els van mantenir «congelats» durant mesos, apostant per un altre grup jove, els Xerracs. Finalment, Els Tres Tambors van acabar gravant per Belter, la companyia de Manolo Escobar i Los Mismos, molt més pròxima a la *copla* que als conjunts de pop rock. No sembla, a priori, l'elecció més lògica: «El cap de promoció de Belter, Gabriel Orfila, era veí d'escala nostre i va ser ell que, amb advocats i tot, va aconseguir treure'ns d'Edigsa i ens va portar cap a la seva companyia. La veritat és que el tio se la va jugar una mica, perquè fitxar uns nanos que cantaven en català i una música una mica re-

volucionària... Però la veritat és que ens van deixar fer una mica el que volíem, altre cop gràcies a l'Orfila, que els deia: "És que aquests tios la gràcia que tenen és que són molt rars. Deixeu-los, deixeu-los".»

La paradoxa, per tant, és que Els Tres Tambors van aconseguir en una discogràfica totalment encarada al mercat de la música *cañí* més llibertat de la que haurien tingut, segurament, en empreses en principi més afins a la seva proposta. Això quedava clar ja amb el tema que obria el primer EP del grup, publicat el 1966: «Romanço del fill de vídua» era, d'una banda, una versió de «Tombstone blues», és a dir, el Dylan més elèctric i rocker. De l'altra, la lletra adaptava un poema de Pere Quart que ironitzava sobre el «compromís» nacional dels joves burgesos catalans: «Però sóc catalanista i a casa amb la mamà, quan no hi ha visites, parlo sempre en català.» En un sol tema, per tant, hi havia més càrregues de profunditat —estètiques i ideològiques— que a la discografia sencera de molts dels artistes de Belter.

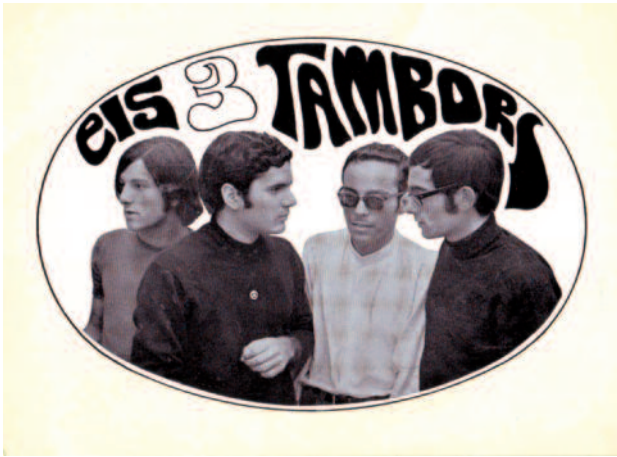
L'EP es completava amb tres cançons pròpies del grup, en un format més acústic que recorda el Kingston Trio i similars, i amb lletres amb «misatge» que, tot i que avui ens puguin semblar un pèl naïfs, estan molt per sobre del que era habitual en el pop català de l'època. «Matí» descrivia l'entrada dels treballadors en una fàbrica i acabava amb un «Home, desperta't, lluita per la teva dignitat». Tot i això, el tema més destacat probablement sigui «Cançó del noi dels cabells llargs», que havia escrit Jordi Batiste: «Allò en realitat era una mena d'autocançó, el noi dels cabells llargs era jo.» Batiste, com Los Salvajes, denuncia com el fet de portar cabells llargs és vist de forma negativa per la societat (el noi dels cabells llargs és «el ximplet», «l'extravagant que no té res al cap»), però va més enllà i hi afegeix —amb certa ingenuïtat— denúncia social i pacifisme: «Per què no se



Jordi Batiste en directe amb Els Tres Tambors. Font: Arxiu Jordi Batiste

n'adonen de que el món no és tan bonic, n'hi ha que passen gana, n'hi ha molts morts a la guerra.» El protagonisme instrumental de la guitarra acústica i l'harmònica, juntament amb les referències un pèl apocalíptiques de la lletra («Però mai no recordaran el noi que és mort a la guerra, a l'absurda guerra, a qualsevol guerra que els homes inventen perquè morin els nois»), la converteixen en una mena d'«Eve of destruction» a la catalana.

La discografia d'Els Tres Tambors es va completar amb un segon EP, publicat el 1968. Un altre cop, tres temes acústics precedits d'un de més rocker, «Invitació a la sardana», que probablement



Postal promocional d'Els Tres Tambors, amb el logo pop art inclòs.
Font: Arxiu Jordi Batiste

sigui la millor cançó del grup: apunts de psicodèlia Beatles, guitarra *fuzz*, una línia de baix marcada i una lletra que, amb l'ús iconoclasta que fa d'un símbol nacional com la sardana, s'avança a Pau Riba: «Senyors i senyores, quedeu convidats a la sardana dels espavilats.» Aquests «espavilats» són els poderosos (polítics, noblesa, empresaris) que «es donaran tots les mans, formant una anella i saltaran, saltaran, tots saltaran».

Quan apareix aquest segon EP Els Tres Tambors estan en procés de dissolució i, d'altra banda, ja no estan sols: «La gent havia començat a descobrir que això del folk americà podia funcionar i van sortir grups i cantants folk com a bolets. Nosaltres vam estar integrats en la fundació del Grup de Folk, amb el Xesco Boix, el Jaume Arnella... I allà sí que hi havia un rotllo més americà: Tom Paxton, Pete Seeger... I el Dylan més surrealista amb Pau Riba. Però fins i tot dins el Grup de Folk érem de la facció rockera *hippy*.» Al festival del Parc de la Ciutadella, el 23 de maig de 1968, encara participen sota el nom d'Els Tres Tambors, tot i que en realitat cadascú ja segueix el seu camí. A

mitges han deixat la gravació d'un primer elapé.³³ Dos EP, per tant, és tot el llegat d'un grup situat en una zona de ningú, tan lluny de la resta de conjunts pop com de la Nova Cançó per la seva adopció del llenguatge musical i líric de Dylan i el folk rock americà. Un cas únic no només a Catalunya sinó a tot l'Estat.

Si Els Tres Tambors van sorgir del món excursionista, l'aparició de Pic-Nic també va estar determinada per un ambient singular: el dels joves que es movien a l'entorn de la plaça de Molina, una zona cosmopolita gràcies a la presència de diversos consolats i de centres educatius com l'Institut Nord-americà o l'Escola Suïssa. Un cosmopolitisme literal: dos germans veneçolans, Vytas i Hakon Brenner, van ser els impulsors del que després esdevindria Pic-Nic; un dels components, Al Cárdenas, era mexicà; i, per descomptat, la cantant del grup, Janette³⁴ Dimech, havia nascut a Londres i viscut als EUA.

Jordi Sabatés, que havia estudiat a l'Escola Suïssa, recorda així l'ambient musical de la zona: «Allà hi havia gent que tocava de tot: *blues*, jazz, *country*, *bluegrass*... D'on venia tot això? Clar, molt a prop hi havia l'Institut Nord-americà. I d'allà et trobaves un tio que tocava el banjo de collons, o un altre que tocava l'harmònica... També era un moment en què tots estàvem bojos per la bossa nova.

³³ Jordi Batiste assegura que es van completar almenys mitja dotzena de temes. Els intents per recuperar aquestes gravacions han estat, però, infructuosos, almenys de moment.

³⁴ Janette és el nom real de la cantant i el que feia servir en l'època de Pic-Nic. Uns anys més tard, a la coberta del single «Soy rebelde» va aparèixer per error escrit «Janette», però l'èxit de la cançó va fer que l'errata es convertís en nom artístic.

Jo n'estava una mica més al marge, estava en la facció jazzera i de música contemporània. Però també hi havia el grup d'Ars Musicae que tenien l'estudi a Gràcia i feien música antiga. De la música del segle XII-XIII a la música electrònica, ho vam xuclar tot. Hi havia uns vasos comunicants tremendos.»

Un bon exemple n'era el seminari de música que el 1966 Sabatés organitzava a l'escola Pérez Iborra: «Es feia els dissabtes a la tarda i un dia podia estar dedicat a Schonberg, un altre al blues del Mississipi i un altre al *folk-song*.» Precisament, per il·lustrar aquest darrer gènere, va contractar un grup que li havien recomanat: Brenner's Folk. No només va ser un concert meravellós, sinó que de seguida va connectar amb el guitarrista, Jordi, Toti, Soler: «Em vaig posar a tocar el piano, i com que a ell li agradava molt el jazz, vam encaixar molt bé. El Toti era el primer guitarrista a qui havia vist tocar amb l'estil *finger pickin'* americà. Tenia una intuïció genial.» D'aquesta manera començava una col·laboració entre els dos que s'estendria durant anys, inclosa la breu militància de Sabatés a Pic-Nic com a membre oficial.³⁵

El grup l'havien creat a principis de 1965 els germans Brenner, juntament amb dos joves barcelonins que havien militat als Xerracs, el grup que Edigsa havia prioritzat per davant d'Els Tres Tambors: Jordi Barangé (bateria) i el mateix Toti. Aviat s'hi va afegir una adolescent Janette (nascuda el 1951), que feia poc que havia arribat a Barcelona procedent dels Estats Units i que es va presentar al soterrani on assajaven vestida amb l'uniforme del col·legi de monges on estudiava.

³⁵ A diferència de l'anàlisi de la resta de grups, que hem basat en entrevistes als seus membres destacats, en el cas de Pic-Nic tenim un testimoni més tangencial però igualment interessant. Jordi Sabatés, és clar, és una de les figures més destacades del jazz català.



Janette i Toti Soler, els dos principals motors de Pic-Nic. Font: Arxiu Jordi Sabatés

Amb aquesta formació i Peter, Paul and Mary com a model més clar van gravar un EP per a Edigsa, amb quatre cançons de Vytas Brenner, curiosament en català. La marxa dels germans Brenner va comportar l'arribada de Doro Mentaberry (baix) i Al Cárdenas (guitarra rítmica).

Els Brenner's Folk devien ser un dels secrets millor guardats de l'escena barcelonina, perquè amb prou feines feien concerts. I, de sobte, a mitjan 1967, estaven al número u de les llistes de vendes amb «Cállate niña». El salt va ser possible gràcies a la intervenció del periodista Rafael Turia: «Ell va ser el factòtum que un projecte casolà, amateur —tot i que no semblaven amateurs, perquè sonaven de meravella— es convertís en un grup d'èxit», assegura Sabatés. Turia, convertit en mànager del quintet, va percebre'n les possibili-



La darrera formació de Pic-Nic, ampliada amb la incorporació de Jordi Sabatés (segon per la dreta). Font: Arxiu Jordi Sabatés

tats comercials, especialment per la veu i la imatge de Janette. Gràcies a unes maquetes enregistrades a Radio Barcelona, va aconseguir vendre el grup a la poderosa companyia madrilenya Hispavox i al seu home més destacat, Rafael Trabucchelli. L'italià es convertiria en el primer productor estrella del pop espanyol, gràcies a l'anomenat «sonido Torrelaguna» que va aplicar amb èxit a Karina, Los Pekenikes, Raphael, Los Ángeles i Miguel Ríos, entre d'altres.

Sota la batuta de Turia i Trabucchelli, la transformació del grup va incloure el canvi de nom i el pas de l'anglès —llengua en què componia Ja-

nette— al castellà. No era un canvi menor: no només s'optava per l'opció lingüística més comercial, sinó que el peculiar accent de Janette en castellà atorgava un element més de singularitat al grup. El primer single de Pic-Nic, «Cállate niña» — una composició de Janette basada en la tonada tradicional nord-americana «Hush little baby»—, va ser un èxit immediat. Un èxit certament atípic en el context del pop espanyol de l'època: un grup amb cantant femenina de veu gairebé infantil i so acústic, amb una cançó trista sobre una nena que ha perdut els pares. Al llarg del 1968, els Pic-Nic van editar dos singles més, «Amanecer» i «Me ol-

Jordi Sabatés en l'època en què va ser membre de Pic-Nic. Font: Arxiu Jordi Sabatés



vidarás», i un elapé que recollia els tres senzills i mitja dotzena de temes més. Tota la discografia de Pic-Nic seguia la línia marcada per «Cállate niña»: un folk rock (o més aviat folk pop) amable, sense estridències, adornat amb els arranjaments de corda de Trabucchelli.

En tot cas, els enregistraments de Pic-Nic formen un conjunt d'una consistència difícil de trobar en els grups barcelonins dels seixanta. Òbviament, van comptar amb el suport de Trabucchelli i els millors estudis que hi havia llavors a Espanya, però no es pot menystenir el talent del grup, inclosa una Janette de la qual probablement n'ha quedat una imatge injusta: «Tenia poca veu, però afinava. Tu li donaves una partitura d'aquestes endiablades del Jobim i la clavava. Fins i tot el "Soy rebelde" està molt ben cantat. A més, la Janette és autèntica», assegura Sabatés. No per res, era la compositora de la majoria de cançons del grup, algunes d'elles excel·lents («No digas nada»,

«Me olvidarás», «En mis noches»³⁶). La resta de Pic-Nic proporcionava un acompanyament subtil, encapçalats per un Toti Soler que es feia present sobretot en les introduccions de guitarra acústica de moltes de les cançons, a més d'aportar alguna composició com «Amanecer».

De fet, el tutelatge de Trabucchelli i Hispavox també va tenir efectes perversos, en impedir que el grup evolucionés per ell mateix. Jordi Sabatés no nega la qualitat del productor («era un bon músic, un tio amb fonament»), però sí que va apostar només pel vessant més comercial del grup: «El que Hispavox va deixar publicar és totalment *adocenado*. Sap greu perquè dels Pic-Nic només ha quedat el caramel dolç amb sacarina, el vessant

³⁶ Aquestes composicions apareixen atribuïdes conjuntament a Janette Dimech i Rafael Turia. El mànager, en realitat, s'encarregava d'adaptar les lletres angleses de Janette al castellà.

més dolç, quan el grup era més que això.» Des que els havia conegut, Sabatés havia estat sempre a prop del grup, col·laborant ocasionalment, aportant arranjaments.

En els darrers mesos del grup, però, Sabatés s'hi va incorporar oficialment com a sisè Pic-Nic i va participar en alguns enregistraments que mai no s'han editat. L'estiu del 1969 van estar tocant a diari al Tropical de Castelldefels, amb dos passis cada nit. Això els donava ocasió de tocar, a més dels seus èxits, altres cançons com «With a little help from my friends» dels Beatles o, potser més sorprenent, «Sunshine of your love» de Cream, «amb el Toti ja a la guitarra elèctrica i la Janette cantant amb garra». La referència que Sabatés fa a Jefferson Airplane ens apunta, potser més clarament, a com podien haver sonat uns Pic-Nic elèctrics. El problema era que, aparentment, ningú volia sentir això: «Vam fer algun concert en estadis, a Extremadura. Però era una cosa absolutament demencial, la gent només volia sentir la Janette. Tu anaves tocant, però només senties que tothom cridava i demanava el "Cállate niña".»

El grup es va acabar, simplement, «per esgotament». La mare de Janette —que continuava sent una adolescent— mai no havia vist bé la carrera pop de la seva filla i finalment li va prohibir de continuar cantant. Mentrestant, Toti Soler i Jordi Sabatés havien començat a treballar fent arranjaments per Maria del Mar Bonet i Pau Riba, el que acabaria sent OM, una direcció que els resultava molt més gratificant artísticament. I a tot això calia afegir que, com era pràcticament norma en l'època, havien signat uns contractes totalment desfavorables.

«Crec que era un dels grups amb més nivell del país: com a instrumentistes, com a idees... Tot i el so dolç que potser va pivotar massa entorn de la Janette. De la mateixa manera, "Cállate niña" va

ser un èxit tan inesperat, tan brutal, que realment no se li va treure profit. Pel talent que tenien, Pic-Nic van ser un grup malaguanyat. I ho dic justament perquè durant molt de temps jo no hi vaig ser, al grup», conclou Sabatés.

SOLITARIS I INCLASSIFICABLES

Lone Star

A finals del 1968, la majoria dels conjunts que han protagonitzat l'escena barcelonina dels darrers anys o bé han desaparegut o bé estan en procés de descomposició. En canvi, un dels més veterans, Lone Star, està vivint el moment més dolç de la seva trajectòria: han aconseguit l'èxit comercial rotund gràcies a «Mi calle» i són, al mateix temps, un grup prestigiós, escollit per representar la música moderna als Festivals de España i capaços d'editar un elapè de jazz. Per primer cop, tenen la sensació de controlar les seves carreres, de poder fer allò que realment volen. Mentre la majoria de conjunts pop de la seva generació moren abans del final de la dècada, els Lone Star continuaran en actiu i enregistrant nou material fins a mitjan anys vuitanta. Queda clar que són diferents, tal i com explica el seu cantant, Pere Gené: «Tu no pots dir que Lone Star és un grup dels seixanta; en tot cas, és un grup que va començar als seixanta. La majoria de grups quan arriba el 69 ho deixen. En canvi, per Lone Star la millor època són els setanta, que és quan surten els millors discos, cançons emblemàtiques, es mescla el jazz i el rock...»

Una trajectòria totalment peculiar marcada per la personalitat de Gené: fundador, líder i únic component constant en les múltiples formacions del grup. Un altre cop, Gené tenia ben poc a veure amb la majoria de *frontmen* de l'escena barcelonina: procedia d'una família de classe alta, era més gran (havia nascut el 1939) i tenia una àmplia formació de músic clàssic: «Jo anava camí de convertir-me en un Rubinstein, que era la il·lusió del meu pare, tot i que jo era conscient que no ho feia prou bé per arribar-hi. Vaig estudiar des de petit al conservatori del Liceu, tot el professorat

de música i tota la carrera de piano, amb Virtuositisme. I al mateix temps estudiava empresarials.»

Els estudis d'empresarials van ser els que, indirectament, van desviar-lo del camí. Amb vint anys va aconseguir entrar dins un programa d'intercanvi que incloïa una estada a la Gran Bretanya per fer un *stage* en una empresa.

L'experiència li va canviar la vida. «Clar, en aquella època sortir d'Espanya era gairebé impensable... Estem a l'època franquista, que a fora hi havia el *lobo feroz*. I, un cop allà, era descobrir una cosa al·lucinada a cada tres segons. Aquesta al·lucinada va coincidir amb l'eclosió del *rock-and-roll*. Jo em vaig fer d'una pandilla d'allà. Tot això va canviar la meua manera de pensar. A la casa on m'estava hi havia un piano i seguia practicant i tal, però poc a poc em vaig anar ficant en una altra música que fins llavors no coneixia. I quan vaig tornar a Espanya va ser amb la idea de formar un grup. I aquí, clar, la família i l'entorn es van escandalitzar: "El Pere s'ha tornat boig! Però què li passa? I a sobre vol cantar!"»

El jove Pere Gené havia tingut una visió, però no li seria gens fàcil compartir-la. «Jo vinc amb la idea de fer rock. Però és clar, el rock era una cosa tan nova, fins i tot per als primers companys que vaig agafar... Jo tenia una vivència que em donava una perspectiva i una experiència. Sabia que allò d'alguna manera algun dia triomfaria, encara que a Espanya ningú no ho coneixia. O sigui que jo havia de lluitar contra els meus companys, que em deien: "Però també fem música italiana, no?"» Per aquest motiu, els Lone Star, nascuts al setembre de 1959, no es diferenciaven els primers anys gaire d'altres conjunts contemporanis, si més no en el repertori. Això sí, ràpidament adquireixen fama de professionalitat, perquè Gené s'envolta d'altres músics que també han tingut educació formal en aquest àmbit, i a més això els permet d'actuar en clubs de ball a diari.

La situació no canvia quan, el 1963, fitxen per EMI-Odeón. Els seus primers EP combinen algun blues amb cançons cubanes i italianes, temes de *West Side Story* o els nous sons dels Beatles, tot plegat amb resultats irregulars.³⁷ «Clar, perquè aquesta lluita la tenia amb els companys i evidentment amb la discogràfica. La discogràfica et diu que “de esto nada”, que has de fer “éxitos internacionales”, agafar una cançó que havia estat èxit allà fora i adaptar-la. I llavors jo vaig dir: d’acord, perquè vull gravar, però les adaptaré a la meua manera, jo faré els arranjaments, i traduiré les lletres. I amb els companys, igual: la majoria de canvis de músics que he fet era perquè no em seguien, perquè no tenien la vena del rock.»

Ja el 1960, Gené va aconseguir una base rítmica que l’acompanyaria al llarg de pràcticament tota la dècada, formada per Rafael de la Vega (baix; actualment professor titular de l’Orquestra Simfònica del Liceu) i Enrique López (bateria). La posició de guitarrista, però, no es va consolidar fins a l’arribada, el 1964, de Joan Miró, que la va ocupar durant més de deu anys, i es va convertir en el principal arquitecte del so Lone Star, deixant de banda Gené. Tractant-se de Lone Star, tampoc podia ser un guitarrista ordinari, d’aquells que havien après a tocar imitant a Hank Marvin. De fet, estrictament parlant, ni tan sols era guitarrista: l’instrument que Miró havia tocat des de petit i que havia estudiat al conservatori era el piano, i quan Gené el va fitxar tot just feia mig any que tocava la guitarra, i encara per una casualitat.

Miró havia començat a tocar amb un grupet universitari com a pianista. Contractats per actuar l’estiu del 1963 a Lloret, en arribar es van trobar que el local no tenia piano. El propietari en va

llogar un, però trigaria quinze dies a arribar i mentrestant ja calia actuar. «Em van deixar una guitarra, em van dir quines notes eren i en dos dies estava tocant la guitarra davant el públic. Va ser una mena d’amor a primera vista, vaig deixar el piano completament», explica. Tornat a Barcelona, Miró fitxa pels Atilas, ja convertit en guitarrista, però un guitarrista sense referents: «Quan començo a tocar no em fixo en cap guitarrista, perquè no en coneixia cap. Fins a aquell moment no m’havia interessat per la guitarra. Després, amb el temps, vaig anar descobrint l’Eric Clapton, que m’agradava molt quan estava a Cream, i Jeff Beck, que em va al·lucinar molt.» Amb aquests inicis peculiars, no és estrany que Miró es convertís en un dels guitarristes més personals de Barcelona, molt donat a la improvisació: «Jo recordo que el primer problema que vaig tenir amb Lone Star va ser que volien que reproduís igual un solo de guitarra dels Kinks. I jo deia: “Per fer això, a mi no em sortirà mai tan bé com a aquest tio. Puc fer això altre que són també notes que entren en l’acord.” A mi em costava molt menys inventar un solo que copiar un solo d’algú altre, per fàcil que fos.»

A finals del 1964, Lone Star aconsegueixen el seu primer èxit amb «La casa del sol naciente». A més, comencen a presentar un repertori més coherent, amb versions d’Animals, Rolling Stones i Kinks. «El repertori bàsicament l’escollia el Pere. A més, trobo que tenia un gust excel·lent escollint temes. Tenia una intuïció molt maca, l’encertava», explica Miró. Tot i això, el mateix Gené és més crític: «Algunes d’aquelles cançons no m’agradaven especialment. Calia escollir entre els èxits del moment i jo pensava “busquem el menys merda”, per dir-ho d’alguna manera. Perquè hi havia coses que jo no les gravava ni boig. Però jo sempre estava bevent més de les fons de *rhythm-and-blues*, de Ray

³⁷ L’adaptació que Lone Star va fer del «She loves you» és particularment terrible.



Els Lone Star actuant al Papagayo el 1964. Pere Gené al centre i Joan Miró a l'esquerra. Font: www.grupo-lonestar.com

Charles... coses entre el rock i el *blues*. Per allà anaven les meves influències.» El 1966 les versions que fan ja responen a un criteri força diferenciat: Ray Charles, James Brown i Ike and Tina Turner...³⁸ La qual cosa, a més, consolida la fama de Gené com a cantant de *rhythm-and-blues*, tot i que el seu estil és, en realitat, totalment personal.

Però Gené no en té prou, perquè el que real-

³⁸ D'altra banda, els Lone Star són també dels pocs grups espanyols que van gravar versions de The Who i Small Faces, aquell mateix 1966.

ment vol fer és les seves pròpies cançons: «És que aquí hi ha una doble lluita: una, la del *rock-and-roll*, i l'altra, la d'introduir cançons meves. I això es produeix a mesura que les cançons que fem, que les adapto jo, van tenint èxit: "La casa del sol naciente", "Comprensión"... Això a nosaltres de cara a la discogràfica ens reforça perquè diuen: "Aquests funcionen." De manera que quan es va plantejar de gravar un elapé ja vaig dir: "La meitat poden ser versions, sempre escollides per mi, però l'altra meitat han de ser originals del grup." I així va ser.» Efectivament, el 1966 els Lone Star tenen

l'oportunitat d'enregistrar un elapé totalment de material nou, un fet gens habitual,³⁹ i a més amb sis cançons pròpies. «La historia de Juan José», «Muñeco» o «¿Por qué te vas?» tenen unes arrels de *rhythm-and-blues* evident, «Mientes» guanya en agressivitat, mentre que «La leyenda» té un inusual aire oriental. Cap d'elles és una obra mestra, però sí que tenen apunts interessants, també en les lletres: «No, atado así no quiero estar / Quiero vivir con libertad», canta Gené.

El 1967 demostra que no hi ha aturador en la progressió de Lone Star: les versions van desaparèixer i comencen a tenir veritables encerts en composicions pròpies, com ara «Amor bravo» o «Cierra los ojos». Val a dir que el grup signa col·lectivament els temes propis, tot i que Gené n'és el principal compositor, a més d'autor de totes les lletres: «La majoria de lletres són escrites a un nivell totalment inconscient, i això ho he descobert molt més tard. És llavors quan m'he adonat que sovint estava escrivint de mi mateix.» Per la seva banda, Miró recorda haver contribuït amb diversos fragments de cançons, com ara «la part lenta» d'«Amor bravo», i una sola de sencera, la bonica cara B de «Mi calle», «Thinking of you». Lone Star sempre han tingut fama de bons músics, però a més, ara obren un nou front i es desdoblaren en combo de jazz, amb Gené al piano, Miró al vibràfon i De la Vega al contrabaix, oferint recitals dobles.

El 1968 és l'any del salt definitiu del grup. Editen un elapé de clàssics del rock i són seleccionats per participar als Festivals de España, una iniciativa de la Direcció de Cultura Popular que els permet d'actuar per tot l'Estat, amb el doble programa de combo de jazz i grup de rock. «Partici-

par en això ens va donar una aureola de grup poderós, d'estar preparats musicalment, i un prestigi», recorda Gené. A la tardor publiquen un altre elapé, *Lone Star en jazz*. Tot plegat culmina a finals d'any amb l'èxit comercial de «Mi calle», que adquireix poc més o menys que categoria d'himne, en part gràcies a una lletra amb tocs de denúncia social:

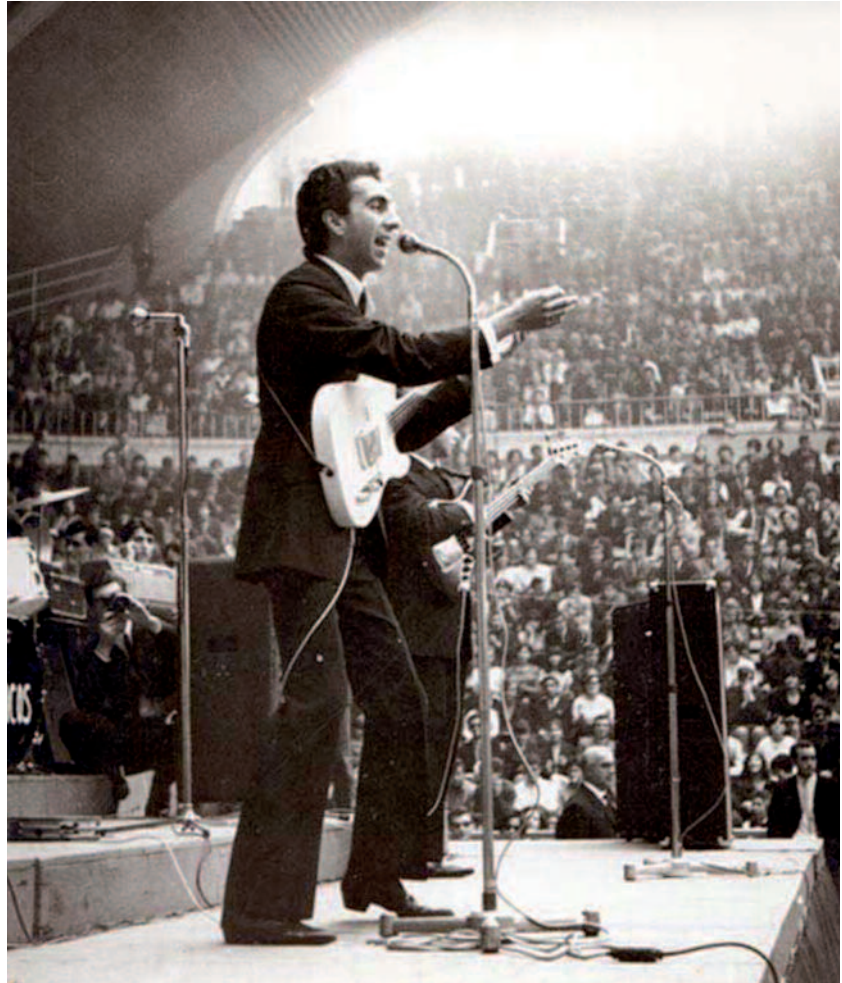
Vivo en un lugar donde no llega la luz,
Niños se ven que van descalzos, sin salud,
Por la estrecha calle algún carro viene y va
Y cuando llueve nadie puede caminar.

«“Mi calle” surt d'una vivència», explica Gené. «Jo vaig néixer i viure al carrer Villaruel. I de petit anava a peu fins al Liceu. Havia de travessar pràcticament tot el barri Xino i passava molt pel carrer d'en Robador. I per a mi llavors era tota una experiència passar per un carrer en què hi havia putes i tot aquell ambient prohibit. I tot aquell passar per allà em va quedar a l'hora d'escriure la cançó.» Musicalment també és un tema força inclassificable, amb una tornada taral·lelable («Nana-na») i uns arranjaments de cordes i metall importants, traient el màxim rendiment a la capacitat que llavors ja tenien els estudis d'EMI-Odeón.

Sigui com sigui, «Mi calle» marca un punt d'inflexió en la carrera del grup, que ara té un control gairebé absolut de la seva carrera. «És per *la frialdad de los números*. Perquè a EMI veuen que aquest disc s'ha venut i no és una versió, i pensen: “Potser que els deixem que facin el que volen.” Però en realitat ells només veuen els números, les vendes», opina Gené. «Mi calle» també marca el camí per una sèrie de cançons, melòdiques i en castellà, però alhora no exemptes d'ambició, que s'editaran en single amb força èxit: «La trilogía», «Lyla», «Quiero besar otra vez tus labios»... Mentre que la faceta més rockera queda per a les cares B

³⁹ Com hem vist, de tots els grups recollits en aquest llibre, només els Gatos Negros i els Lone Star van tenir aquest privilegi.

Els Lone Star, en directe al
Palau d'Esports.
Font: www.grupo-lonestar.com



i els elapés *Spring 70* o *Es largo el camino*.⁴⁰ Els Lone Star encara viuran força anys més, sempre liderats per Gené, amb més canvis de formació,⁴¹ encara amb moments de glòria (concerts al Palau de la Música i a la coberta del portaavions nord-americà JFK), però amb una repercussió que anava disminuint i cada cop amb més problemes per editar discos. Una trajectòria irregular en resultats però en la qual mai no van renunciar al seu propi camí.

⁴⁰ Aquest darrer, publicat el 1972 ja fora d'EMI, és, per aquest autor, el que millor presenta les qualitats del grup.

⁴¹ Sebastià Sospedra, el baixista de Los Salvajes, també va ser un Lone Star en dues fases (1972-74 i 1979-84), fins a l'extrem que se sent «més Lone Star que Salvajes».

EL FINAL DE LA DÈCADA

La mort dels conjunts

Als països anglosaxons, la dècada dels seixanta va ser frenètica des del punt de vista musical. El que grups com The Beatles o The Beach Boys enregistren el 1966-67 tenia ben poc a veure amb el que ells mateixos havien fet només dos anys enrere. Estils i modes se succeïen a una velocitat de vertigen. A l'Espanya franquista, però, les coses anaven més lentes. Com ja hem vist, la influència del folk o el folk rock va ser molt limitada. Quant a la psicodèlia, amb prou feines n'hi ha apunts més aviat anecdòtics en algunes cançons de Sirex, Gatos Negros o Salvajes.⁴²

En canvi, pràcticament cap grup no es va poder escapar a la influència del *soul*. Un estil que no era nou i que, fins i tot, alguns dels conjunts catalans ja havien explorat amb anterioritat, però que, en el cas d'Espanya, va esdevenir veritablement popular el 1967, amb els èxits de la Motown i el *soul finger* dels Bar-Kays. De sobte, tothom es va veure obligat a incorporar música *soul* al seu repertori, la qual cosa no resultava tan senzilla per a uns conjunts que, en bona mesura, encara responien a la configuració de Cliff Richard and The Shadows, basada en les guitarres. Lògicament, la tasca resultava més senzilla per a aquells grups que ja practicaven un estil més pròxim, com ara Los Go-Go, els Lone Star o Los Gatos Negros (que van adaptar la popularíssima «La tierra de las mil danzas»). En alguns casos, la «conversió» a la nova fe musical —sincera o oportunista— va ser completa: el darrer senzill de Los Jóvenes es titulava, precisament, «Simpatía en soul» (69). Membres

⁴² Significativament, en el cas dels dos primers grups coincidint amb l'estada de Ramon Farran com a productor de Vergara.

d'aquest grup i d'Álex y los Findes van formar després Círculos, que fins i tot enregistrarien una versió del «Respect» d'Otis Redding.

Ni tan sols els grups més populars van escapar a l'influx del *soul*. Els Mustang, sempre moderats, en van tenir prou amb el *white soul* de «The letter» de Box Tops, però sí que van incorporar definitivament els arranjaments de metall com un element constant als seus discos, deixant enrere el so de guitarres característic dels inicis del grup. Quant a Sirex i Salvajes, van anar un pas més enllà i, fins i tot, van renovar les seves formacions, incorporant seccions de metall fixes. Un canvi motivat per la necessitat d'adaptar-se als nous temps, però que no va acabar de tenir èxit. «Jo sempre he pensat, i el temps m'ha donat la raó, que els grups no han d'evolucionar segons la moda, sinó mantenir el seu criteri. Jo sempre deia que sempre ens havíem de mantenir amb la nostra estructura: bateria, baixista, dos guitarres i cantant. No ficar més coses», apunta Sebastià Sospedra, el baixista de Los Salvajes. I Leslie, el cantant dels Sirex, és encara més contundent: «Vèiem que lo nostre s'anava quedant antiquat, i per nosaltres, que vivíem de la música, era una qüestió de subsistència. De manera que, com que el *soul* venia pegant amb una força tremenda, vam incorporar el Joan i l'Ovidi als metalls per sonar més moderns. Però te n'adones d'allò de *zapatero a tus zapatos*, perquè no deixava de ser un pedaç. Va sortir-ne alguna cosa simpàtica, com ara "Soy la hierba que tu pisas", però coses importants, cap. Perquè allò no era lo nostre.»

El problema era que no només canviaven els estils i les modes, sinó també les pràctiques de la indústria. Durant bona part de la dècada la carrera discogràfica dels grups s'havia construït a partir dels EP: un grup d'èxit en podia editar fins a tres o quatre en un mateix any. La fórmula del disc petit de quatre cançons, a més, permetia un cert com-



Círculos, banda orientada al *soul* creada a finals dels seixanta amb exmembres de Jóvenes i Àlex y los Findes. José Luis Verissimo, a l'orgue. Font: Arxiu José Luis Verissimo

promís entre els interessos comercials de les discogràfiques i els dels artistes, ja que era relativament fàcil completar l'enregistrament amb un tema propi o, si més no, escollit pel grup. En el període 1967-68, però, els EP van perdent quota de mercat fins pràcticament desaparèixer en benefici del *single*. De quatre cançons es passa a dues i, en realitat a una: la *cara A* és l'única que realment compta i les discogràfiques no es volen arriscar amb la cançó que encapçala el *single*. Per aquest motiu, grups que havien aconseguit l'èxit justament amb les seves pròpies cançons o composicions, com ara Sirex i Salvajes, de sobte tornen a veure's reduïts a la condició d'adaptadors d'èxits internacionals d'artistes menors com The Equals, Crazy Brown o John Fred and his Playboy Band (curiosament, les dues bandes barcelonines van versionar «Judy con disfraz»). Tot això, a més, en un

moment en què els *covers* també van perdent sentit, a mesura que resulta cada cop més fàcil per als consumidors accedir a la versió original.

En tot cas, el pas de l'EP al *single* afectava sobretot aquells grups amb una carrera discogràfica consolidada. Però fins i tot aquests conjunts d'èxit vivien, sobretot, de les actuacions en directe. I, en aquest àmbit, s'estava produint un altre canvi que resultarà encara més letal: l'aparició de les discoteques. Durant els anys precedents, les sales de ball i els locals joves havien funcionat bàsicament amb música en directe, amb grups que interpretaven els èxits del moment. Però a mesura que avançava la dècada, els equips de reproducció i amplificació milloraren fins a donar preeminència a la música enllaunada per sobre del directe. Com a conseqüència, grups que fins a aquell moment no havien tingut problema per

tocar regularment, especialment als estius, de sobte veien molt reduïts els seus bolos. Robert Castro considera que aquest fet va ser el principal detonant del final d'Álex y los Findes: «El que ens va tirar enrere va ser que fins llavors les sales tenien un conjunt o no tenien res. Però quan es van adonar que amb mig milió de peles de l'època per comprar un bon equip de so i un manteniment d'anar comprant discos, això et surt molt més barat que llogar dos conjunts cada setmana, la feina va començar a davallar. I nosaltres vam tenir la perspectiva de dir: "Deixem-ho estar abans que la cosa empitjori encara més."»

Les dificultats no només eren estrictament musicals. Sobre els músics sempre hi havia pesat, com una espasa de Damocles, el servei militar obligatori. En el cas dels grups de més èxit, discogràfica i mànager treballaven per mirar d'evitar la mili (només un dels Sirex va acabar vestit de militar) o, si més no, aconseguir destinacions toves que interferissin al mínim amb la carrera dels seus protegits. Si no hi havia més remei, era habitual que un component del grup fos substituït mentre feia el servei militar, tal i com els Lone Star van fer amb Joan Miró el 1966. El problema s'agreujava, però, si eren diversos els membres del conjunt els cridats a files de forma simultània, un fenomen que va esdevenir habitual cap al final de la dècada, a mesura que s'anaven esgotant les pròrrogues i altres subterfugis que s'haguessin fet servir per retardar la mili. Segons Sebastià Sospedra, aquest va ser un dels factors que van precipitar el final de Los Salvajes: «El que va passar és que l'Andy i jo vam marxar a la mili i això va desestabilitzar tot el grup. Quan érem els cinc de sempre la cosa més o menys anava. En el moment en què dues forces desapareixen, la cosa es complica.»

El servei militar va ser determinant en la dissolució de grups com Álex y los Findes, Los Cheye-

nes, Los No o Los Go-Go. Com hem vist, fins i tot la mili d'un sol component podia precipitar el final del grup, bé perquè aquest exercís un cert lideratge (com ara el Robert Vercher a Los Cheyenes) o simplement perquè la seva absència trencava els equilibris interns (com va passar en marxar Víctor Portolés de Los No). Per cert, cap dels dos va continuar amb la música un cop retornat a la vida civil. No van ser els únics: per a moltíssims músics joves dels seixanta, la mili no va significar només un parèntesi sinó el final de la seva carrera. S'entenia que el servei militar marcava l'ingrés a la vida adulta i responsable; després, el que calia era buscar una feina «seriosa» i formar una família. Ja no quedava lloc per al rock.

Durant bona part dels seixanta, la indústria musical espanyola havia funcionat a remolc d'altres, desconcertada, sense saber ben bé com adaptar-se a les noves músiques que volia la gent jove. No havia tingut més remei que començar a fitxar aquells conjunts sorollosos, però tampoc no sabia ben bé què fer-ne, a banda d'obligar-los a versionar èxits internacionals. El 1969, però, la indústria ja dominava suficientment els mecanismes de la ja no tan nova música pop com per llençar les seves pròpies propostes. A més dels cantants melòdics —alguns d'ells sorgits dels conjunts pop, com Juan Pardo—, apareix una nova generació de grups que proposaven una música amable, sense estridència i consumible per a un públic ampli, pràcticament intergeneracional. El model és l'anomenada *canción del verano*, com ho demostren els títols dels primers èxits d'aquests nous grups: «La playa, el sol, el mar, el cielo y tú», de Fórmula V, i «Sol, amor y mar», de Los Diablos.

Los Diablos, nascuts a l'Hospitalet de Llobregat, juntament amb els barcelonins Los Albas, són



Els Mustang, el 1970. Van ser un dels pocs conjunts de la seva generació que van continuar en actiu amb la nova dècada

els majors exponents d'aquest pop comercial (en part homologable al *bubblegum* americà) a Catalunya. Els seus grans èxits, com «Un rayo de sol» i «Fin de semana», eren llançaments de l'EMI produïts per l'holandès Tony Ronald. La dada no és menor: Ronald, instal·lat a Catalunya des de principis dels seixanta, havia estat un dels personatges importants de l'escena pop de Barcelona. La seva banda —els Kroners, composta també per músics holandesos— era una de les més avançades i contundents musicalment de la ciutat. Amb el canvi de dècada, però, Ronald va aconseguir un èxit comercial molt superior tant en la faceta de

productor (amb els esmentats Diablos o Los Amaya, entre d'altres) com en la de solista («Help (Ayúdame)»). Èxit comercial clar, però molt més discutible des del punt de vista artístic.

Davant d'aquesta allau de música comercial i conformista, alguns músics —especialment entre els més joves— van optar pel camí invers, buscant una estètica més experimental: les cançons s'allargaven; passaven a ser més *temes* que cançons, pròpiament, amb un alt component d'improvisació; i les lletres, poètiques, es feien en anglès. El fenomen es coneix com a *underground* o música progressiva, i allò que separa els seus protagonistis-

tes dels grups comercials és que ells veuen la música «com a mitjà d'expressió creativa, com un fenomen artístic», en paraules de Jordi Batiste.

Desfets Els Tres Tambors, Batiste acompanyà tant a l'estudi com en directe nombrosos artistes procedents del Grup de Folk, com ara Sisa. Va ser així com va conèixer el teclista Enric Herrera. Amb Brian Auger com a referent, tots dos formaren, el 1969, Máquina!, el grup estandard de l'*underground* barceloní. Promoguts per la nova discogràfica de Josep Maria Fàbregas, Als Quatre Vents, el que és cert és que amb els seus dos primers senzills van aconseguir un èxit notable de vendes a tot l'Estat, ja que no deixaven de ser bones cançons pop, però la manera de tocar, especialment en directe, tenia poc a veure amb el que s'havia sentit a Barcelona fins al moment: «Nosaltres el que fèiem era com el jazz, però en blues rock: un tema, improvisació, solos, i tornar al tema i acabar. És com el jazz. El que passa és que nosaltres no havíem tocat mai jazz ni ens interessava gaire. Les improvisacions es basaven més en l'eufòria del moment. Era un *desmadre* que et sortia de dins, i sortíem disfressats, i l'Enric li fotia cops al Hammond, o fotia la mà per dins i tocava el moll de la reverb. Però això eren els moments de clímax màxim, que no era teatre, era perquè estàvem tan excitats. I tot això sense drogues ni res.» La cançó més emblemàtica del grup va acabar sent «Why», un tema de 24 minuts que s'estenia al llarg de les dues cares del seu elapè: «L'estàvem gravant als estudis Gema, i la cançó havia de durar quatre minuts, com totes. I ens vam enrotllar, i vam començar a al·lucinar, i veies els tècnics que feien cares rares, i els feies: "Continua, continua..."»

El cas de Jordi Querol exemplifica força bé la disjuntiva que es presentava als músics de l'època. Amb la formació original dels Go-Go desfeta, Columbia el va mirar de reconvertir en solista i el va

presentar el festival del Benidorm, on va quedar tercer amb una cançó del mestre Solà («Dónde vas, compañero») que va tenir cert èxit. Durant un temps, Querol actuava a les festes majors fent-se acompanyar per l'orquestra de torn: «Enlloc d'anar amb un grup, portava les partitures perquè qui fos les toqués. Però allò no era lo meu. Lo meu era Ray Charles.» De manera que aviat va recuperar el guitarrista Max Sunyer dels últims Go-Go i va muntar un nou grup, Vértice, amb els Fleetwood Mac de Peter Green com a referent. Com Máquina! —amb els quals tenien una bona relació—, van fitxar per Als Quatre Vents, que els va editar el seu únic *single*.⁴³ Posteriorment, Sunyer es convertiria un dels músics destacats de l'ona laietana dels setanta.

Per a la majoria dels conjunts que hem vist en aquest treball, però, la disjuntiva entre el nou pop «industrial» i l'*underground* era una disjuntiva que no podien resoldre de cap manera. De sobte, la seva vocació d'arribar a un públic ampli els deixava fora de joc respecte l'*underground*, mentre que, en relació amb la nova música comercial, continuaven sent massa rockers. La via del mig per la qual havien mirat de desenvolupar la seva carrera havia deixat d'existir. Tant per als uns, com per als altres, resultaven una anacronia.

«Nosaltres també vam haver de fer la cançió *del verano*. Era una cançó que es deia "Nana", i que

⁴³ Els músics *underground* tampoc no es van escapar als efectes de la mili. Els Máquina! originals amb prou feines van durar un any, fins que Jordi Batiste va marxar al servei militar. La banda va continuar sota la direcció d'Enric Herrera, però amb una orientació cada cop més diferent a la inicial. Pel que fa a Vértice, també es van desfer per la mili de Jordi Querol. Retornats a la vida civil, Batiste reempren una carrera musical que ha mantingut fins a l'actualitat, amb episodis tan interessants com la i Batiste, mentre que Querol ja no es va dedicar professionalment a la música mai més.

era una mica aquest estil Fórmula V, perquè com que era el que triomfava, tothom havíem de fer el mateix. Aquesta és la mentalitat de les companyies. El que passa és que nosaltres vam demanar un avançament de 400.000 peles, vam gravar la cançó i ens vam desfer», explica Gaby Alegret, insinuant que Los Salvajes, si més no, van riure els darrers. El grup va fer els darrers concerts el 1970, ja sense el seu cantant original.

Els Sirex van durar una mica més. Encara el 1970 van tenir una de les fites de la seva trajectòria, una llarguíssima gira per Sud-amèrica, compartida amb Joan Manuel Serrat i Marisol. Però aquesta gira va ser l'inici del final, tal i com explica Leslie: «Per mi va ser dur, perquè en principi havia de ser molt més curta, i jo m'acabava de casar. A partir d'aquesta gira jo me n'adono, i en això sempre he sigut molt pillo, que la música està canviant. Els conjunts estan perdent i guanyen els solistes: Camilo Sesto, Raphael... I vaig dir que creia que ho havíem de deixar. I ells no hi van estar gaire d'acord, però jo ho tenia claríssim. Vaig parlar amb la discogràfica, per no tenir problemes, i vaig complir amb els bolos que teníem compromesos. I el dia de Sant Josep, el 19 de març de 1971, fent doblat —ho fèiem molt, nosaltres; jo crec que nosaltres érem el conjunt del doblat—, tocant per la tarda a Sant Boi i al vespre a Castelldefels, m'acomio i plego del conjunt. Que els havia avisat, dia rere dia, però ells no s'ho creien. Sempre he sigut molt conseqüent i sé que la vaig encertar, perquè la prova és que ells van voler continuar i van durar quatre dies.»

Curiosament, de tots els grups inclosos en aquest estudi, al marge de Lone Star, els que van continuar publicant discos fins més tard van ser els dos més clarament identificats amb una fórmula llavors tan anacrònica com el cover: Catinos i Mustang. Tots dos es van acomiadar discogràficament el 1973. Los Catinos ho feien amb una ver-

sió de «My Love» dels Wings de Paul McCartney, paradoxa final per a un dels grups de l'època més impermeables a l'erupció dels Beatles. L'adéu dels Mustang certifica encara més com havien canviat els temps: «Starman» de David Bowie, adaptada al castellà, és clar. Sigui com sigui, a mitjan anys setanta, els grans conjunts de la Barcelona dels seixanta havien deixat de funcionar. Només uns anys més tard, a partir del Festival Hasta Luego Cocolo (1978) molts d'ells tornarien, però ho farien, bàsicament, des de la perspectiva del revival.

Segona part

POP, CONTEXT SOCIAL I INDÚSTRIA

NOVA MÚSICA, NOUS MÚSICS

Formar un conjunt a la Barcelona dels seixanta

L'aparició dels conjunts de música moderna a inicis dels seixanta va representar una petita revolució no només pels sons que interpretaven, sinó també perquè van aportar unes noves maneres de fer. D'entrada, els components dels conjunts tenen més aviat poc a veure amb el músic que predominava fins al moment: un professional, amb formació reglada i/o àmplia experiència, avesat a interpretar diferents estils (del jazz a la música de cobla, passant pel pasdoble), sovint en el marc de diferents formats. I, de sobte, apareixien aquests joves, que amb prou feines saben tocar, aplegats en conjunts sorollosos amb noms cridaners. Però, d'on havien sortit?

El relat que Alfred Pla, baixista d'Els Dracs, fa de la creació de la banda és força representatiu de com van néixer la majoria de conjunts de l'època: «Al col·legi, a les escoles públiques de Molins de Rei, vaig conèixer Miquel Oliver, que li agradava molt la música, però no tocava cap instrument. Tenia més oïda que jo, i escoltava un disc i em deia: "El baix fa això i allò." Em passava les notes i jo tocava amb un baix que m'havien comprat els pares, que valia 2.000 pessetes, i amb una espècie de bafle, que sonava poc, però era suficient. I trèiem cançons del Dúo Dinámico, de l'Elvis, fins que va

arribar la bomba que van ser els Shadows. I a partir d'aquí vam decidir fer alguna cosa. "Tu coneixes algú que toqui la bateria?" "Sí, aquell noi que fa de cambrer." També n'hi havia un que estava més assabentat, se sabia els acords amb la guitarra, que era el Manel Cordero, i va ser el rítmica. El Miquel Oliver tenia una germana que tenia un nòvio que treballava al banc i es deia Faustino. Era aragonès i només sabia tocar jotes, però es va reciclar molt ràpid per convertir-se en el nostre Hank Marvin. I després ens faltava un cantant. El Miquel Oliver volia ser cantant, però la veu no li arribava. No sé d'on va sortir el Jordi Carreras, que va ser el cantant. El Miquel va provar primer el saxo, però d'allà no sortia cap so bo. Finalment es va comprar un orguet Farfisa.»

Com en el cas d'Els Dracs, els conjunts es formaven a partir del grup d'amics, de l'escola o del barri. El nucli de Los Cheyenes, com hem vist, eren dos germans i un veí. Els Tres Tambors eren, inicialment, una altra parella de germans més un cosí. Àlex y los Findes arrenquen arran del grup d'amics de l'escola. Gaby Alegret i Francesc Miralles van començar junts el que es convertiria en Los Salvajes perquè les seves mares eren amigues. Quan Guillermo Rodríguez Holgado va fundar Los Sirex, dos dels tres components (inclòs ell mateix) no sabien tocar cap instrument. En general, l'important era trobar dins el grup d'amics alguns amb ganes de tirar endavant el projecte. Si, a més, es

podia incorporar algun conegut que ja en sabia una mica, de tocar, encara millor. Només alguns dels grups de segona generació, com ara Los No, es van formar amb criteris professionals i no a partir de la coneixença personal.

Parlem, per tant, de nous músics —o més aviat, projectes de músics— generalment sense preparació. Excepcionalment en trobem alguns que han passat pel conservatori o per escoles de música —com ara els components de Lone Star o Los Catinos—, però el més habitual era que no haguessin rebut cap formació musical reglada. També és cert que, en cas que n'haguessin tingut, potser no els hauria estat gaire útil, ja que allò que ells volien tocar era una música nova que no tenia cap mena de consideració per als músics de formació. Ho explica Josep Vercher, de Los Cheyenes: «Nosaltres afinàvem la guitarra perquè s'assemblés un so amb l'altre, però mai ningú ens va ensenyar com fer-ho correctament. Ni tan sols quan havíem anat a un professor. La gent que en sabia, de música, no tenia cap interès pel que fèiem nosaltres, ho menyspreaven totalment. De manera que ho vam aprendre a base d'escoltar, escoltar, escoltar...»

Alfred Pla (Els Dracs) explica com la primera guitarra la va tenir als deu anys. «No tenia cèntims per comprar totes les cordes. I el que feia era escoltar els discos i fixar-me en els baixos, que sempre m'ha agradat molt el que sona greu. I per escoltar el baix, si el disc era de 45 revolucions, el posava a 78, i així podia sentir les notes i el dibuix que feia el baix. I amb les cordes que tenia de la guitarra ho intentava imitar. Sobretot el "King Creole".»

«Avui en dia pot ser difícil d'imaginar», insisteix Vercher, «perquè qualsevol nano que comença a tocar la guitarra elèctrica pot anar a classes, o baixar-se els acords per Internet, o veure com toquen els músics al Youtube... Però lla-

vors no hi havia res, de tot això.» L'únic que es podia fer era escoltar els discos, mirar de desxifrar què hi passava i provar d'imitar-ho. «Fa poc vaig veure un vídeo dels Rolling Stones tocant "The last time" i em vaig fixar en el dibuix que feia la mà al màstil de la guitarra i vaig recordar que, quan la fèiem nosaltres, la tocàvem d'una altra manera. No la vam saber treure, aquella figura.» Jordi Querol, de Los Go-Go, corrobora que la base de treball era aquesta: «El que fèiem era copiar, copiar la lletra, i els guitarristes posar molts cops el disc, copiar aquell riff, i clar, a la que tenies deu o dotze cançons allò et servia com a biblioteca de riffs que podien aplicar a altres cançons.»

Però ni tan sols això era senzill, per la senzilla raó que els discos no existien. A l'Espanya encara semiautàrquica, els discos estrangers arribaven de forma molt limitada i, quan ho feien, ho feien amb molt de retard. Si tenien mitjans suficients, els joves podien viatjar a Andorra o Perpinyà, on era molt més fàcil trobar novetats. Però la fórmula més habitual era aconseguir els discos gràcies al contacte amb joves estrangers que estiuéssin a Calella o altres poblacions on els grups tocaven: «Teníem discos per a les novietes que ens fèiem a la costa, perquè aquí un disc trigava mesos a sortir. Fèiem amistat amb les noies sobretot perquè ens enviessin discos», explica Vercher. Tal i com hem vist, el fet d'actuar a Mallorca, en una discoteca amb un DJ anglès —que fins i tot tenia accés a determinades novetats abans que es publicuessin oficialment— va representar un gran impuls per Àlex y los Findes. En aquest context, és fàcil d'entendre l'impacte que va tenir el contacte directe als pocs afortunats que van poder sortir a l'estranger: a Pere Gené (Lone Star) viatjar a Anglaterra el 1959 li va canviar literalment la vida, mentre que Los Salvajes van tornar d'Alemanya sent un grup absolutament diferent al que havia marxat uns mesos abans.

Un altre inconvenient que aquests aprenents de músic trobaven era la dificultat d'aconseguir els instruments apropiats. Joves i, generalment, sense recursos propis, molts d'ells depenien del fet que els pares fossin comprensius amb la dèria del xiquet per equipar-se: «La majoria, per Reis, demanaven joguines; nosaltres érem els que demanàvem instruments», apunta Gaby Alegret (Salvajes). Joan Miró (Lone Star) va passar del piano a la guitarra l'estiu de 1964: «Primer vaig estar tocant amb una que em van deixar. Després va venir el drama, perquè jo era un guitarrista que no tenia guitarra ni peles, perquè era estudiant. I els meus pares me'n van comprar una que els va costar 7.000 pessetes, que era Hoff, una guitarra alemanya.»

Més enllà de la generositat dels pares, l'altra fórmula habitual era comprar els instruments a terminis i confiar a treure'ls prou rendiment com per poder-los pagar. Ho explica Leslie, dels Sirex: «Hi havia un senyor que m'estimava molt, que era l'amo de Casa Montserrat, de la Gran Via. Tu entraves allà, deies el teu nom i el del teu pare, i en sorties amb una guitarra. Es va fer un fart de fer lletres que no sé si mai les va cobrar. Però el que el tio va fer pels conjunts, no t'ho pots ni imaginar.» «Tothom s'enredava, i tothom ho acabava pagant. Jo vaig comprar un orgue que valia 160.000 pessetes, tela marinera, i el vaig pagar tocant amb el conjunt. Clar, hi havia molta feina i es podia fer», apunta José Luis Verissimo (Los Jóvenes).

Però el problema no era només aconseguir els diners, sinó que, un altre cop, l'Espanya franquista anava notablement endarrerida respecte de la qualitat dels instruments: «Al principi les guitarres eren horribles, no hi havia res que valgués la pena. Quan van arribar les Fender valien 25 o 30.000 peles, que era una barbaritat», recorda Verissimo. Precisament, el primer grup barceloní a tenir unes guitarres Fender van ser els Sirex. L'e-

LOS SIREX
LOS MUSTANG
LOS LONE STAR
 Y MAS DE 50 CONJUNTOS
 DE PRIMERA LINEA TOCAN
 con
FENDER
 el amplificador definitivo
 Por primera vez en España
 a precios de importador
GUITARRAS
ORGANOS ELECTRICOS
y AMPLIFICADORES
 de alta calidad en
CASA MONTSERRAT
 Avenida José Antonio, 496
 (entre Viladomat y Borrell)
 FABRICANTE Y MAYORISTA
 EMPOETADOR Y EXPORTADOR

Anunci en premsa de Casa Montserrat, una de les principals proveïdores d'instruments per als conjunts barcelonins

pisodi mereix una atenció considerable en el llibre editat amb motiu dels 50 anys del grup. Així, el guitarrista Manolo Madruga recorda que la guitarra li va costar «33.000 pelas de las de 1963, que era un pastón inmenso y que no sabíamos si podríamos pagar», de manera que «no nos llegó el dinero para adquirir los amplis Fender, que fueron a parar a los Mustang».⁴⁴ Però, significativament,

⁴⁴ De Castro i Oró, 2009, p. 74.

tant ell com Leslie i Pepe Fontserè insisteixen en el llibre que les guitarres Fender les van tenir abans ells que el conjunt rival.

De fet, la dificultat que hi havia per aconseguir bons instruments, micròfons i amplificadors queda reflectida en l'èmfasi dels conjunts en l'excel·lència del seu material a les entrevistes promocionals. Si repassem la revista *Fans*, en el número 28 ens assabentem que el dels valencians Huracanes («las dos guitarras son Grech con amplificador Vox; el contrabajo Burns con equipo también Burns; y el órgano, Vox») val més de mig milió de pessetes. Al número 46, un reportatge dedicat als Lone Star ens explica que l'amplificador de Joan Miró els va costar 85.000 pessetes i que per la seva guitarra n'han ofert 60.000, tot i que «el secreto no está en el instrumento, sino en las manos que lo pulsan». En el número 53 són Los Salvajes els que asseguren: «Nos gastamos una fortuna en aparatos. Nuestro equipo vale, en total, 750.000 pesetas.» Deixant de banda el fet que, probablement, s'exageraven els preus, queda clar que tant els grups com la premsa donaven una importància enorme al fet de disposar d'un equip de so de qualitat. Cosa que, per tant, no devia ser gens habitual.

Al mateix temps, les botigues utilitzaven com a reclam els conjunts més populars als quals havien equipat. Al llarg del Nadal de 1965, *La Vanguardia* va publicar un anunci de Casa Montserrat que assegurava: «Los Sirex, Los Mustang, Lone Star y más de 50 conjuntos de primera línea tocan con Fender, el amplificador definitivo. Por primera vez en España a precios de importador.»

Tenir el grup complet, una mínima perícia interpretativa i uns instruments i amplificadors correctes, però, no significava que el grup ja estigués

preparat per actuar en directe. Si més no, legalment. Només els que tenien estudis de música reglats podien aconseguir el carnet blanc de l'Asociación Sindical de Músicos Españoles. Aquesta mesura tenia a veure amb la pròpia naturalesa del règim franquista, que controlava activitats com aquesta mitjançant el Sindicat Vertical, però, en part, també, expressava el conflicte entre els «nous» i els «vells» músics.⁴⁵ Els que no havien estudiat música per la via oficial s'havien de conformar amb obtenir el carnet de varietats. I no s'aconseguia de forma automàtica: calia passar un examen, que a mitjan anys seixanta es feia al teatre Capsa, al carrer Aragó amb Pau Claris, per demostrar que tant les aptituds com les actituds eren les correctes.

Els Sirex ja tenien un contracte per actuar tot l'estiu a Calella quan van haver de passar l'examen, com recorda Guillermo Rodríguez Holgado: «Allà veien un conjunt amb guitarres elèctriques i automàticament el suspèien. Vam haver d'anar amb tres guitarres acústiques i vam fer el "Peppermint Twist", que era en italià, i el tio que ens examinava, que es deia Saleta, toca un timbre i diu: "En castellano, la canción en castellano." I ens vam haver d'inventar la lletra. I quan vam acabar, el Lluís [Gomis] fa el redoble i acaba apuntant amb les baquetes al tio aquell, com dedicant-li, que li va sentar fatal, i el tio diu: "Todos aprobados

⁴⁵ «Las orquestas profesionales, encuadradas en el Sindicato Vertical, y la Sociedad General de Autores impedían el trabajo en los lugares normales de actuación, que eran los salones de baile. Acceder a ellos era indispensable para vivir de la música, lo que daba lugar a continuas luchas, que duraron hasta finales de los setenta, entre los sectores llamados *chupamaros* (músicos profesionales que tocaban todo tipo de música) y los *silbadores*, que no sabían leer partituras pero componían canciones que conectaban con el público joven» (Manrique 1986, p. 103).

menos el batería." I al final ens van aprovar a tots, només faltaria, perquè feina en teníem.»

Un cop aprovat l'examen, el carnet obtingut, però, no els permetia actuar en sales de ball pròpiament: legalment, el que ells feien era un espectacle. Això podia arribar fins a l'extrem absurd que els papers s'invertissin, com els va passar als Sirex a Calella: els músics tocaven al mig de la pista, mentre el públic assistia al concert assegut. Quan els conjunts van esdevenir realment populars, sovint els locals contractaven músics amb carnet oficial que no actuaven, però que servien per impedir que hi hagués denúncies. El locutor Luis Arribas Castro, organitzador de festivals en què participaven els conjunts moderns més populars, feia servir aquesta estratagema, com ell mateix explica:

Quan el Sindicato Vertical, amb què vaig haver de lluitar incansablement, em comunica que organitzar un festival per a fans no estava contemplat a les ordenances, em suggereixen que organitzi un ball. Estava clar que jo no organitzaria un ball. Aleshores em van dir que havia de portar set tios amb bongos, quatre teloners, vint músics... Total, que vaig llogar una orquestra de músics mancs, coixos, destrossats, i els vaig tenir allí esmorzant fins que sonaven els Sirex o els Mustang, moment en què els membres de l'orquestra se n'anaven per no aguantar el que ells en deien «soroll».⁴⁶

Víctor Portolés lamenta que els propietaris de l'Hotel Lauria de Tarragona no haguessin tingut una prudència similar quan van contractar Los No: «Ens van agafar per tocar dos o tres mesos, però no vam acabar el contracte. Allò estava buit quan tocaven els músics del saxo, els sindicats, però amb nosaltres cada dia estava plena. Però algú es devia queixar, i no només ens van fer fora, sinó que ens volien prendre els instruments i el

governador civil ens va prohibir l'entrada a tota la província...»

Fins i tot un conjunt amb carnet professional i que practicava un pop molt suau com Los Catinos van ser conscients del trencament que representaven: «Jo recordo que quan anàvem a una festa major que fins llavors només hagués tingut orquestres semblàvem bitxos estranys, perquè només érem cinc i tots portàvem el nostre micro. Era molt diferent a l'orquestra clàssica, amb el solista i el seu micro. No diré que hi hagués una lluita, però sí, una competència entre les orquestres i els conjunts, i nosaltres ens vam anar imposant» (Manolo Vehi).

⁴⁶ Arguimbau, 1999, p. 32.

LES ACTUACIONS EN DIRECTE

Sales, locals, envelats i festivals

Les actuacions en directe, davant de públic, van ser la pedra angular sobre la qual es van construir les carreres dels conjunts barcelonins. A mitjan anys seixanta, el ball encara anava lligat a la música interpretada en directe i no enllaunada, de manera que els grups tenien força oportunitats d'actuar fins i tot diàriament, sobretot a l'estiu. Fins i tot per als afortunats que arribaven a passar pels estudis de gravació, les actuacions en directe continuaven sent no només l'ingrés econòmic principal sinó el context de bona part del desenvolupament musical del grup.

En aquest sentit, els pocs grups que, com hem vist, estaven formats per músics amb formació tenien un avantatge substancial: el seu carnet de músic professional els permetia actuar en les sales de ball. Aquestes sales programaven grups a diari (sovint un parell de conjunts, que feien passis d'uns 45 minuts alternativament) i pagaven prou bé. Els Lone Star van ser un dels grups que més van tocar en sales de ball: «Des del 1960 al 67 o al 68 pràcticament no vam fer el que en diem bolos. El que hi havia era música diària. Tu treballaves a diari, amb un contracte de sis mesos», explica Pere Gené. Un dels llocs on van actuar assíduament va ser el Tropical de Castelldefels. «Els primers passis estaves pràcticament sol, però a última hora, quan havien tancat els locals de Barcelona, s'omplia i era quan hi havia tot l'ambient.» «Entràvem a les onze de la nit, després de sopar, i acabàvem a les cinc...», confirma Joan Miró, el guitarrista. «Per tant fins a les sis no estaves al llit. I jo a les vuit del matí tenia classe. És clar, només vaig aguantar un mes. Jo la música no la volia deixar, que em pagaven 15.000 peles al mes, que en aquella època era un dineral, per fer lo

que em divertia més del món. Així que el que vaig deixar van ser els estudis.»

Un altre conjunt habitual a les sales de ball de Barcelona eren Los Catinos, tal i com recorda Manolo Vehi: «Vam tocar a diari a La Pérgola, que era una sala molt bonica; al Club 1400; a La Cabaña del Tío Tom, que estava a Pedralbes; a l'Acapulco, que era una sala de festes petita en què hi vam ser diverses temporades de sis mesos... Estaves sis mesos en un lloc i després canviaves. Generalment actuàvem un parell de grups i ens anàvem alternant.» Altres sales de ball de Barcelona, a més de les esmentades, eren el Kit Kat i New York, a les Rambles; Las Vegas, al carrer Aribau; El Papagayo, que van inaugurar els Lone Star; o el Jardín de Granada. A moltes també hi van actuar Los Jóvenes, tot i que amb un sistema diferent al dels Lone Star o Catinos: «És clar, els grups que estaven fixos havien de fer els dies de descans setmanal, i nosaltres fèiem les substitucions. Dilluns i dimarts anàvem a un lloc, dimecres i dijous a un altre... Això va fer que sempre toquéssim calers, perquè ens pagaven el mateix que als músics titulars. En pessetes potser sortíem a 300 cadascun, cada nit. Recordo que una senyora de la vida que era el millor del millor cobrava 1.500 pessetes la nit. I pensàvem: nosaltres no podrem arribar mai a això» (José Luis Verissimo).

Els conjunts que no tenien el carnet blanc, però, tenien unes possibilitats més limitades i generalment havien de conformar-se a actuar durant el cap de setmana en locals que no eren veritables sales de ball, com ara el San Carlos Club (a Gran de Gràcia), el Tokio (a la Gran Via) o el Pinar (al Poble-sec). Per exemple, el Pinar funcionava entre setmana com un guardacotxes, i el cap de setmana, com que hi havia espai, es feia servir per a concerts. Per la seva banda, el Tokio havia estat un local on s'exercia la prostitució.

Sens dubte, el més conegut d'aquests locals era



Los Catinos, actuant en directe en un club a principis dels seixanta. Font: Arxiu Manolo Vehi

el San Carlos Club, a Gràcia. Ho recorda Guillermo Rodríguez, de Los Sirex: «Originàriament era un bar que es deia Estadio, una tasca, que anaven allà a fotre el vermut i jugar al dòmino. I llavors el Pere Saus, el fill de l'amo, va fer unes reformes i el va posar més modern. Era un local molt gran i al final era com un reservat. També tenia un altell petitet que era on hi havia la gent jove. I quan ja es feien matinals al Tokio i algun altre lloc, uns nanos van llogar la sala de dins els diumenges al matí per portar uns tocadiscos i muntar festes. I van anomenar aquesta part de dins San Carlos Club. Això va durar uns tres mesos, en els quals fins i tot van portar dos o tres conjunts. I llavors el Saus, com que va veure que funcionava de collons, va decidir començar a organitzar-ho ell directament.»

La popularitat del San Carlos, a més es va

veure beneficiada perquè es va convertir en una mena de quarter oficis dels Sirex, que hi assajaven ben a prop, fins a l'extrem que ja el 1965 el grup va enregistrar una cançó d'homenatge al local:

Yo salí de mi casa a las seis
 Pero antes a una chica yo llamé
 Y a las siete en San Carlos me cité. (...)
 Es un club muy pequeño pero bien
 Y la gente se divierte con el *shake*.

I l'any següent, el San Carlos es va convertir en el local des del qual, diàriament, s'emetia el popularíssim programa concurs *La hora de los conjuntos*, de Radio Juventud. José María Pallardó n'era el presentador: «El San Carlos estava molt bé. Locals com aquest van ser un dels grans invents de

l'època, perquè fins llavors els joves es trobaven a casa d'un o altre per muntar un *guateque*, o a la sala de la parròquia o on fos... Però discoteques com el San Carlos suposaven un alliberament. Allà les noies es treien l'uniforme del col·legi i es posaven unes minifaldilles tremendes. De tant en tant hi havia alguna baralla, fotien algú al carrer... Però hi havia un ambientàs formidable, tot nanos de setze i disset anys, fotent bots i ballant amb la nòvia. I els músics tocaven i es deixaven admirar, com els Sirex i els Mustang, que estaven per allà lligant.» L'evidència que el San Carlos Club va ser un local de referència al llarg de tota la dècada és que el 1969 encara va acollir el primer concert de Maquina!

Les oportunitats per actuar es multiplicaven els mesos d'estiu. Llavors fins i tot els conjunts sense carnet professional podien tocar a diari, sortint de Barcelona cap als pobles turístics de l'entorn, sobretot al Maresme, però també a destinacions més exòtiques com ara Mallorca. En tot cas, l'epicentre va acabar sent Calella: «Quan el 1965 ens va sortir l'oportunitat de tocar tot l'estiu a Calella, vam dir que sí sense dubtar. Per què? Perquè allà hi era tothom. Era el lloc de trobada de la moguda musical catalana del moment», explica Alfred Pla, d'Els Dracs. Ezequiel Moreno, en la seva monografia dedicada als Lone Star, recull els conjunts que actuaven a Calella aquell estiu: Els Dracs, efectivament, toquen en una sala anomenada Taita, i els Lone Star ho fan al Dancing Bergantín, però a més, hi ha Los Gatos Negros a La Torre; Los Diamantes, al Patio Andaluz; els Sirex i els portuguesos Os Duques, al Yaya; els Go-Go, apropiadament, al Whisky-Go-Go; i altres grups menys coneguts en altres locals com el Bolo's Club, el Caribe-Playa o l'Hotel Internacional.⁴⁷

La importància d'aquestes temporades esti-

uenques a Calella o altres localitats turístiques va ser transcendental per a la majoria dels conjunts, i no només des del punt de vista econòmic, perquè va possibilitar la professionalització. D'entrada, per l'oportunitat d'actuar a diari, sovint fent diversos passis, amb el que això representava d'acumular experiència, perfeccionar repertori, so i actitud escènica... A més, com ja hem explicat, als estius a Calella, Malgrat o Mallorca podien entrar en contacte amb joves estrangers i, d'aquesta manera, assabentar-se de les darreres novetats musicals a Anglaterra, França o Alemanya. Tenint en compte tot això, no és estrany que Leslie (Sirex) pugui dir que «la nostra escola professional va ser Calella» o que Quique Tudela (Gatos Negros) opini que «Calella va ser el foc que ho va encendre tot».

També a l'estiu se celebraven la majoria de festes majors, una altra oportunitat per als conjunts. Pràcticament tots van passar un any o un altre per les festes de Gràcia, però sense sortir de Barcelona n'hi havia moltes més: «Jo a Barcelona he conegut 35 barriades amb festa major en un mes, a l'agost. Començaves a la Barceloneta, després Sants, Hostafrancs, Mercat Nou, Santa Eulàlia... I a tot arreu feien un dia de conjunts. Trinitat Nova, Trinitat Vella, Sanllehí, plaça Lesseps... Pràcticament cada dia hi havia alguna festa major. Va ser l'època que més feina hi havia, perquè per qualsevol *sarao* demanaven un conjunt» (José Luis Veríssimo, Los Jóvenes).

Aviat els conjunts de música moderna barcelonins actuen arreu de Catalunya. Santi Carulla, en el seu curiós llibre sobre els Mustang, escrit en vers, fa un recull prou representatiu de les poblacions i locals en què la banda actuava sovint. Una mescla ben heterogènia, com es pot veure:

Al Casinet de Masnou,
a la Devesa en Gerona,
a la Bolera en Salou
y al Larraina de Pamplona.

⁴⁷ Moreno, 2006, p. 52-53.



Los Cheyenes actuando en directo a Badalona. Font: Arxiu Josep Vercher

Y mil veces a Mollet,
 al Patí Blanc en Llançà,
 San Vicenç de Castellet,
 o al Doyen de Vilassar.
 Club Tortuga en Mataró,
 y el Coro de Terrassa
 La sala Novel de Olot
 o aquel piso en Igualada.
 Al Fomento de Manlleu
 al casino de Rubí,
 en Mollerussa, el Big Ben,
 y aquella Concha de Vic.
 Y en Vic, también El Tranvía,
 o el Titus de Badalona.
 Aquellos treinta y un días
 del Lauria de Tarragona.
 Y a la Ametlla de Mar,
 y al Ateneu de San Boi,

Pati Blau en Cornellà,
 Torrente, Alcira y Alcoy.
 Y el Yaya de Calella,
 Figueres, Palafrugell...
 La fiesta mayor de Alella,
 Manresa, Pista Castell...
 En San Pedro, al Reus Ploms
 y por Fallas, a Valencia,
 Magdalena en Castellón...
 ¡Una absoluta demencia!
 Centri Club, en Granollers,
 y el Casino, Club de Ritmo,
 Farándula en Sabadell...
 Y en todas partes lo mismo:
 ¡éxito en la actuación
 y delirio de las fans...!
 Siempre la misma emoción.
 ¡Y ya no sé cuántas van!



En verano, con calor,
a docenas de entoldados
que por la fiesta mayor
florece en todos lados.
Planas, Ballús, Marimón,
Ardèvol, Grau y Centaño
programan al alimón
y nos llenan todo el año.⁴⁸

En referència als darrers versos del text anterior, val a dir que tot i que els grups generalment no tenien un mànager particular —a l'estil d'un Brian Epstein—, la contractació de les actuacions sovint sí que es feia mitjançant els anomenats representants, com els que esmenta Carulla. Sens dubte, el

⁴⁸ Carulla, 2000, p. 33-34.

més destacat a la Barcelona dels anys seixanta va ser Luis Centaño.⁴⁹

Val a dir, però, que l'experiència als envelats de festa major no sempre resultava gratificant. Sovint, el que el públic volia era ballar els èxits del moment, de manera que topava amb els conjunts que volien fer la seva música, el seu estil. «Ens trobàvem gent que no volia que toquessis aquella música, que et demanaven "Los ejes de mi carreta". I clar, un grup no és un tocadiscos. Recordo un bolo allà a la Cava, a Deltebre, que tot el

⁴⁹ El paper d'aquests representants és, sens dubte, un aspecte que mereixeria una atenció destacada. Malauradament, en aquesta investigació no ha estat possible aprofundir-hi.

Pàgines 90 i 91. Álex y los Findes, al Palau d'Esports el 1965. Val la pena veure l'escenari atapeït dels instruments i amplificadors de tots els grups participants. Font: Arxiu Dionís Bel



poble ens va llençar tomàquets. Era gent que estava allà per ballar amb les xavales del poble, i si els començaves a tocar segons quines coses – Muddy Waters, John Lee Hooker— i a segons quin volum... Funcionaves bé al San Carlos, al Tokio, que eren clubs petits i que el públic que hi havia eren bàsicament altres músics», apunta Jordi Querol (Go-Go). Josep Vercher hi coincideix: «Ens agradava estar amb la gent que ens agradava, que no anar a tocar per les festes majors, que érem una mica com els micos del zoo, i no els interessava ni la música nostra ni res. I tot i això ens contractaven, per les melenes i perquè estàvem de moda. En canvi, els clubs com el San Carlos o el Tokio era on hi havia gent que li agradava aquesta música, i ens hi trobàvem a gust.»

Per la seva banda, els més afortunats, a mesura que acumulaven èxit, ampliaven el seu radi d'acció des de Barcelona i el seu entorn més immediat a la resta de l'Estat. Actuar lluny de casa era un al·licient, però tenia inconvenients logístics importants, ja que aquestes actuacions sovint

no estaven programades com una gira coherent: «Potser tocaves a Bilbao i l'endemà havies de ser a Alacant», explica Quique Tudela (Gatos Negros). Llargs desplaçaments que calia fer per carretera i, habitualment, amb els mitjans propis del grup, tal i com apunta Joan Miró (Lone Star): «Quan vam fer "Mi calle" i vam sortir a la tele ens vam començar a moure per tot Espanya. Fins i tot vam anar a Zuric, a actuar a la Casa d'Espanya. Però l'endemà a la tarda havíem d'estar a Manresa, de manera que em vaig passar tota la nit conduint, perquè sempre conduïa jo.»

Cal apuntar també que en aquells anys era habitual que els grups fessin més d'un «concert» al dia. Sovint eren passis en un mateix local, però tampoc era estrany actuar en dos locals o, fins i tot, en dues poblacions diferents. Recordem que Leslie definia els Sirex com «el conjunt del *doublet*». Un costum que, combinat amb la manca d'una veritable planificació racional dels concerts, podia arribar a plantejar situacions inversemblants, com la que van viure els Salvajes: «Un

estiu, el senyor Centaño ens va signar un bolo a la plaça del Sol de Gràcia, amb l'Augusto Algeró, la Carmen Sevilla i el Raphael, i la mateixa nit a Mallorca. I no podia anul·lar cap dels dos bolos, i va haver de llogar una avioneta i tot perquè féssim els dos concerts» (Gaby Alegret).

Al juny de 1964, el Palau d'Esports va acollir un Encuentro Musical Barcelona-Madrid, que aplegava els millors conjunts moderns de les dues ciutats: Los Atilas, Los Gatos Negros, Los Catinos, Los Sirex i Los Mustang, per part catalana; Los Tonys, Los Continentales —acompanyats de Karina—, Los Sonor —amb Mike Ríos— i Los Pekenikes, des de la capital de l'Estat. En el seu número 190, *El Correo de la Radio* n'informava àmpliament i considerava que els barcelonins havien sortit vencedors gràcies a tenir més taules, més nervi, més moviment a l'escenari i, fins i tot, un vestuari més modern. López Barajas descriu l'ambient viscut al Palau: «Mucho ruido, muchas pancartas. Poca música... El público y los altavoces fallaron. Aquél chilló mucho y éstos sonaron poco. Total: poca audición.» I examina els grups, un per un: de Los Atilas diu que «se les acoje con cariño»; als Gatos Negros «les falta conjunción»; Los Catinos van ser «lo mejor de la noche»... Tot i això, el públic va demostrar clarament quines eren les seves preferències:

¡El delirio! Salir los Sirex a escena es como si todo el Palacio se conmoviera por un terremoto. Muchas pancartas, gritos ahogados y palmas que echan humo. Cantan "I gonna get you", "El blues del humilde", "Skake it you" y finalmente "Nobody but you", que obliga a que la fuerza pública intervenga para evitar una verdadera avalancha hacia el escenario. Gritos de "¡otra, otra, otra!, no son escuchados y los Sirex desaparecen. El espectáculo que entonces se produce es indescriptible: llamear de pañuelos, un abucheo prolongadísimo como jamás he oído, y, a

todo esto, un nuevo conjunto que aparece en acción. Se trata de Los Pekenikes, que están dispuestos a actuar, pero nadie les hace caso. La bronca adquiere caracteres de indelicadeza.

Finalment, els Pekenikes —que eren el grup més popular de Madrid— interpreten els seus temes enmig de les protestes del públic i marxen de l'escenari indignats: «Estamos avergonzados de haber actuado ante un público tan degenerado como el de esta noche», assegura un dels seus components al periodista de *El Correo de la Radio*. I la cosa encara no ha acabat:

«El público sigue protestando. José Luis Barcelona, presentador del match, comunica al auditorio que saldrán de nuevo Los Sirex. Ovación y silencio inmediato. Ahora todos se disponen a escuchar a Los Mustang.»

És possible que, com indica López Barajas, en festivals com aquest, de música n'hi hagués poca. Però queda clar que, de diversió, n'hi havia molta!

Els festivals que aplegaven diversos grups es van celebrar en diversos llocs: primer al Gran Price, una sala d'espectacles diversos situada a tocar de la ronda de Sant Antoni, o al teatre Novedades. Però aviat van saltar a espais molt més grans, sobretot el Palau d'Esports. En sortir de locals petits com el San Carlos o el Tokio, es visualitzava el veritable impacte que aquella nova música tenia entre el jovent. «La que s'organitzava pujant pel carrer Lleida, a tres quarts de deu del matí, semblava una manifestació. La gent amb pancartes, camisa a quadres... I uns plens impressionants: vuit i deu mil persones. I cada diumenge al matí, pagant entrada», recorda Santi Carulla dels festivals al Palau d'Esports.

En part, els festivals heretaven el format dels concursos del SEU de principis de la dècada al teatre Calderón, de manera que no era estrany que sovint tinguessin un format competitiu. I, fins i tot

quan en principi es tractava d'un simple concert, la rivalitat entre els seguidors d'un i altre grup era aferrissada: «Allò era un partit de futbol, un Barça-Madrid. Els fans dels Mustang contra els dels Sirex, amb pancartes... En les pancartes quedava molt clar a favor de qui estaven, i verbalment també. Fins i tot s'havien arribat a encendre fogueres a la part de la grada de pedra, i la gent ballant allà una mena de ball africà. Increïble!» (Santi Carulla, Mustang) «Al Palau d'Esports hi havia un cartell que deia: "Sirex, este palacio sin vosotros es una nevera". Una altra deia: "Sirex, los que no se pelan os aclaman". Sí, nosaltres érem el que vulgarment diríem els *folloneros*, perquè aconseguíem aixecar la gent de les cadires» (Leslie, Sirex). Això sí, el públic també sabia ser respectuós: «En aquells festivals s'hi feia molt de soroll, perquè la gent anava a passar-s'ho bé, però com que sabien que nosaltres teníem un estil més suau, generalment quan tocàvem nosaltres callaven i ens escoltaven. Això ens va passar, per exemple, amb "Ma vie", que va tenir molt d'èxit quan la vam tocar al Palau d'Esports» (Manolo Vehi).

Com hem apuntat anteriorment, molts d'aquests festivals els va organitzar el locutor Luis Arribas Castro, sota l'empara de Radio Juventud, que pertanyia a la Red de Emisoras del Movimiento. Arribas Castro explica com el suport del director de l'emissora, Josep Lluís Surroca, va ser decisiu perquè els concerts es fessin malgrat que fossin mal vistos:

«Surroca, l'etern prudent, va estar present en algun dels meus festivals perquè de vegades hi havia rumors que hi anirien els del Règim per boicotejar-lo, perquè consideraven subversiu que hi actuessin Los Salvajes i "peluts" varis. No va passar res, allà estava en Surroca a primera fila contemplant i donant suport al meu festival.»⁵⁰

⁵⁰ Arguimbau, 1999, p. 32.



Públic del Palau d'Esports, amb pancartes de suport a Àlex y los Fines: Font: Arxiu Dionís Bel

Un element curiós d'aquests festivals és que majoritàriament se celebraven el diumenge al matí, com també passava sovint amb els concerts a locals com el San Carlos o el Pinar. Un horari que avui en dia sobta, però que tenia lògica en aquell moment, ja que garantia una major presència d'adolescents. Ho explica també Arribas Castro:

«Jo organitzava els meus festivals a les deu del matí, però els Beatles se'n van riure molt quan se'ls va par-

lar de cantar a aquesta hora, i, és clar, van actuar de nit quan, com diu una cançó de Serrat, "A las diez de la noche todas las niñas en la cama"... Per això no es va omplir del tot el dia dels Beatles. Però a les deu del matí jo omplia... perquè les nenes deien que anaven a missa i el que feien era venir als meus festivals!»⁵¹

Amb tota seguretat, el concert de pop rock més recordat de tots els que es van fer a Barcelona al llarg dels seixanta sigui precisament el que van oferir els Beatles a la Monumental el 3 de juliol de 1965. D'entrada, la visita a Barcelona d'un grup britànic de primera línia ja es pot qualificar com d'extraordinària (si bé val a dir que per la ciutat també hi van passar en aquells anys els Kinks, The Moody Blues, Animals i Shadows, entre altres). I, malgrat el que diu Arribas Castro, es van vendre bona part de les 18.000 entrades disponibles, a uns preus astronòmics (de 75 a 400 pessetes). De fet, els Beatles van trobar-se a Barcelona amb un ambient molt menys hostil que a Madrid (és fàcil comprovar-ho en el tractament que en va fer la premsa de les dues ciutats) i un èxit de públic molt superior.

José María Pallardó, que tot just començava a fer de locutor a Radio Juventud, hi era: «Va ser bonic sobretot per la comunicació de la gent. I a la plaça de braus hi havia gent. Al davant hi havia fileres buides perquè eren les entrades més cares, però les grades estaven plenes. I quan els Beatles van començar a tocar, les noies es van aixecar, i van començar a moure el cap i el cul, a ballar, a desenfrenar-se. Això sí que no s'havia vist mai, i va sorprendre molt. I els nois ens les miràvem més a elles que als Beatles, i pensàvem: "Això és magnífic! M'hi llenço o no m'hi llenço?" Però es va veure clar que hi havia ganes de despertar-se.»

⁵¹ Ídem.

Al mateix temps, Pallardó creu que el concert, organitzat per Francisco Bermúdez, promotor madrileny d'actes taurins i espectacles diversos, va ser molt representatiu de les misèries que vivia la música pop a l'Espanya de l'època. Primer, un so extremament deficient. I, a sobre, els Beatles van actuar dins un paquet surrealista, amb orquestres, cantants melòdics i tan sols els Sirex i els madrilenys Shakers que podien interessar al públic que havia pagat per escoltar els britànics: «És clar, això dels Beatles ho va muntar el tal Bermúdez, que igual muntava un combat de boxa. I devien pensar: "Qui fotem de presentador? Doncs Torrebruno, que és molt popular." I què tenia a veure el pobre Torrebruno amb els Beatles? "Total, són uns melenuts..."», devien pensar. Es notava que els que tenien diners per muntar un concert com aquest no en tenien ni idea, de la música jove...»

I quin impacte va tenir entre els joves músics barcelonins? Ben poc. La majoria se'l van perdre perquè estaven actuant en algun altre lloc. «Va ser una putada que encara la recordo ara», assegura Santi Carulla (Mustang). «Ens van oferir d'anar-hi, però teníem també un bolo aquell dia a València. I li vaig dir de tot al mànager, que com se li acudia, però vam haver de dir que no. Que per mi hauria estat un orgull actuar al costat dels Beatles. I com que abans que fans o ideòlegs érem professionals, vam haver d'anar a València.» Almenys, els Mustang van coincidir amb els Beatles i van poder fer-se fotos amb ells al matí, a l'hotel on s'estaven, mentre es tancava l'acord pel qual passaven a tenir preferència per fer les adaptacions al mercat espanyol de les cançons dels britànics.

Els Sirex van ser els privilegiats que sí van compartir escenari amb els Beatles a la Monumental... Van compartir escenari, però gairebé no van poder sentir l'actuació dels britànics: «Aquell dia, com tants altres, fèiem doblat i després de

tocar a la Monumental havíem de fer-ho a l'envelat de Collblanc, amb Los Tamara. De manera que només vaig poder sentir quatre cançons, perquè m'estiraven al cotxe per anar a l'altre concert», recorda Leslie.

PUBLICAR UN DISC

Les discogràfiques i els enregistraments

Deixant de banda els conjunts universitaris com Pájaros Locos o Golden Quarter, els Mustang va ser el primer grup de la seva fornada a editar un disc. Com ja s'ha explicat, el contracte discogràfic els va arribar després d'haver guanyat un concurs radiofònic. Però el més important és que aquest contracte els lligava a la discogràfica més important que hi havia a Barcelona i potser a tot l'Estat: la Compañía del Gramófono-Odeón SAE (el 1972 passaria a denominar-se oficialment **EMI-Odeón**). Es tractava de la filial espanyola de la Société Française Odeon, instal·lada a Barcelona des del 1906 i que acabaria marxant a Madrid el 1985. Tal i com es remarca en un estudi sobre la indústria musical a Catalunya, «l'evolució de l'actual EMI-Odeón serveix per exemplificar el que ha estat la història d'Espanya en general, i a Catalunya en particular: presència de companyies estrangeres des de l'inici, progressives fusions i absorcions financeres, i definitiva concentració geogràfica de les empreses hegemòniques resultants a la capital de l'Estat.»⁵²

En tot cas, l'Odeón de principis dels seixanta era una companyia potent, i a la seu del carrer Urgell es feia tot el procés discogràfic, des de l'enregistrament de la música (en els millors estudis de la ciutat, com veurem), fins a la fabricació del disc de vinil i la comercialització del producte. Odeón ja tenia sota contracte artistes de música moderna com el Dúo Dinámico, i després que el fitxatge dels Mustang resultés un èxit, va ampliar la seva nòmina de conjunts barcelonins amb Lone Star i Los Salvajes, a més dels holandesos Tony Ronald Group. A mitjan anys seixanta també tenia

⁵² Jones, Baró i Queralt, 1995, p. 38.

en cartera grups de fora del Principat, sobretot de València (Bruno Lomas y sus Rockeros, Top Son) i les Balears (Javaloyas, Z-66) Tal i com Alfredo Doménech, director musical de la companyia entre el 1964 i el 1982, explica: «En aquella època no era molt car gravar, només que venguessin tres mil discos ja sortia a compte.» Des d'aquesta perspectiva, no és estrany que tant EMI-Odeón com la resta de companyies discogràfiques que operaven a la ciutat s'afanyessin a fitxar els grups més destacats amb la vista posada en un possible èxit comercial.

En aquest sentit, Odeón no era l'única filial de multinacional instal·lada a Barcelona. **RCA** (que va fitxar Los Cheyenes) i **Columbia** (Los Go-Go) també operaven des de la capital catalana, si bé, a diferència d'Odeón, depenien d'una central madrilenya.

Tot i això, els conjunts musicals barcelonins van gravar majoritàriament per discogràfiques locals, que avui en dia serien denominades *independents*:

Discos Vergara, creada el 1957 a partir de l'editorial del mateix nom. Inicialment es dedicava a la música clàssica, amb Montserrat Caballé com a estendard. En música moderna el seu gran èxit van ser els Sirex, tot i que també hi van gravar Los No, Los Gatos Negros, Els Dracs (els discos en castellà), Los Catinos i, puntualment, Los Jóvenes i Los Salvajes. Bona part d'aquests conjunts s'editaven a través de la filial Marbella.

Discos Belter (1956) era una de les discogràfiques més potents de tot l'Estat, tot i que s'havia especialitzat en copla, cançó espanyola i flamenc. La seva gran estrella era Manolo Escobar. Pel que fa a la música moderna, l'aposta era per grups amables com Los Tres Sudamericanos o Cristina y los Stop. Tot i això, també hi van gravar alguns con-

junts, com ara Álex y los Findes i Los Gatos Negros —a l'inici de les carreres respectives—, Los Catinos i, de forma sorprenent, Els Tres Tambors.

Discophon (1961), instal·lada al carrer València entre el passeig de Gràcia i el carrer Pau Claris, tenia el seu origen en la impremta Ortega i també estava especialitzada en música clàssica i òpera. Tot i això, hi van fer la major part de la seva carrera discogràfica Álex y los Findes i Los Jóvenes. També hi va gravar durant una època Peret.

Concèntric (1965) va ser impulsada per Ermengol Passola i Josep Maria Espinàs, entre d'altres, com una escissió d'Edigsa —la gran discogràfica de la Nova Cançó—, amb la voluntat d'ampliar el mercat de música en català amb una aposta, entre d'altres, per obrir-se al pop d'origen anglosaxó. Van editar els discos en català d'Els Dracs, així com d'altres conjunts no inclosos en aquest estudi (Eurogrup, Els Corbs).

En principi, el plantejament de les discogràfiques és molt senzill: fer que els conjunts gravin versions o *covers* de cançons que han tingut èxit a escala internacional, amb la particularitat que la lletra es tradueix al castellà (o al català, en el cas de Concèntric). Es tracta d'un plantejament que pot semblar estrany avui en dia, però que era plenament vigent en aquell moment. Per exemple, José Guardiola ho feia en el terreny de la cançó melòdica. Cal insistir que l'arribada de discos estrangers era mínima, així com el coneixement d'altres llengües. Alfredo Doménech explica quin era el plantejament d'Odeón: «Jesús Jarabo, el director artístic, estava a l'aguait de tots els èxits americans, anglesos, francesos i italians, aquesta era la feina del seu departament. I a partir d'aquí, un cop seleccionada la cançó, es tractava de calcar exactament qualsevol so que hi hagués al



Els Lone Star, enregistrant un tema als estudis d'Odeon a Barcelona. Font: www.grupo-lonestar.com

disc. La idea era clavar-ho, perquè la versió espanyola fos exactament igual, però amb la lletra en espanyol.»

Alguns grups se sentien còmodes dins aquest esquema, i van aconseguir un èxit comercial notable, a més d'una bona entesa amb les companyies. Aquest seria el cas, entre d'altres, de Los Catinos o els mateixos Mustang. A més, curiosament, en la mesura que els gustos del grup coincidien amb les cançons considerades potencialment d'èxit, els artistes tenien més opcions d'interve-

nir sobre el repertori. Ho explica Santi Carulla (Mustang): «Podríem dir que anàvem al 50%. Nosaltres rebíem temes de les companyies editores de música: Música del Sur, Canciones del Mundo, Quiroga... Et deien: "Mira, hem rebut aquest tema d'Estats Units molt interessant per a vosaltres." I anàvem un dia a fer una sentida de diverses cançons, que solien ser desconegudes completament o amb la previsió de tenir un impacte mundial, però que nosaltres les escoltàvem en primícia. Aquest va ser el cas, per exemple, de la "Catedral

de Winchester”, que quan la vam sentir aquí no la coneixia ningú. Llavors nosaltres consensuàvem amb la companyia les cançons que anaven al disco. Però sempre vam tenir no només veu i vot, sinó opinió formal sobre les cançons. La companyia confiava amb nosaltres, la veritat és aquesta.» Manolo Vehi (Catinos) ho explica de forma similar: «El repertori l’escollíem sobretot nosaltres. Anàvem a les cases editores i escoltàvem el que tenien, o els preguntàvem si en tenien alguna que ens podia interessar. I després les proposàvem a la casa de discos, que generalment acceptava. Pocs cops ens van dir el que havíem de gravar. Per exemple, “Cuore mato”, que va tenir molt d’èxit, sí que va ser Belter que ens la va fer gravar.»

En aquest esquema de funcionament, resultava fonamental ser el primer a fer la versió espanyola de la cançó: «Si no eres el primer, segurament ja no la volies enregistrar. I portaves una mica en secret aquella cançó que havia sortit a Itàlia i que semblava que podia pegar fort. Miràvem d’aconseguir el compromís de l’editora que, si aconseguien els drets, ens la donarien. Per exemple, “Ma vie” la vam treure alhora els Mustang i nosaltres, i van funcionar les dues versions, a més de l’original, perquè realment va ser un èxit molt gran. Però com aquest no n’hi havia gaires. En canvi, el “Sapore di sale” sí que vam ser els primers a fer-la. A vegades calia enregistrar una cançó en quinze dies, perquè si no se t’escapava», apunta Vehi. Val la pena recordar que els Mustang van aconseguir un dret preferent per adaptar al mercat espanyol el repertori dels Beatles, gràcies al fet que les dues discogràfiques respectives estaven lligades.

Els problemes apareixien quan la voluntat del grup i la de la discogràfica, mitjançant el seu departament artístic, anaven en direccions oposades. En aquests casos, generalment la discogràfica aconseguia imposar el seu criteri. Alfredo Domé-

nech ho justifica així: «És clar, havies de fer de sedàs, perquè volien fer coses que no estaven en les seves possibilitats artístiques. Volien fer cançons que els deies: “Això no us va, no us quedarà bé.” I pactaves una mica, si s’havia de fer un EP allò quedava com a quarta cançó.» Fos com fos, el resultat sovint era que els conjunts editaven discos amb un repertori que no responia a les seves pròpies preferències: «El 90% del repertori era imposat i alguna vegada podies colar alguna cosa. Però et venien amb unes cançons que havien estat èxit a França que... Dels discos que vam treure gairebé no tocàvem res en directe», explica Dionís Bel (Álex y los Findes).

Ja hem vist, en aquest sentit, casos extrems, com quan Vergara va obligar Los Gatos Negros a editar un single amb «Juanita Banana» i «Raska Yú»: «Se’ns posaven els pèls de punta d’haver de fer allò, i mai les vam tocar en directe», recorda Quique Tudela. «Desgraciadament no hi havia manera de convèncer les companyies del que nosaltres volíem fer, que era *rhythm-and-blues*, perquè no ho veien comercial. I la veritat és que érem bastant submisos. Ens deixaven gravar, al cap i a la fi, i ja ens sentíem afortunats.» Ho corrobora Alfred Pla (Dracs): «Els criteris pràcticament ens els donava la casa de discos. Deien: “Mireu, hem trobat aquestes cançons, a veure què us semblen i les gravem.” Clar, estem parlant que nosaltres teníem disset anys i ens dauraven la píndola...»

Però també hi havia motius més pragmàtics per acceptar editar discos encara que el repertori no fos convincent: «El plantejament era molt senzill: la manera de donar-te a conèixer era la ràdio, i a la ràdio o tenies un disco o havies d’anar allà amb tot el material a tocar en directe», apunta Robert Castro (Álex y los Findes). «Tenir una casa de discos era important perquè així tenies uns pòsters, això era bàsic. Anaves a un representant per demanar feina i et deia: “Bé, doncs porta’m 60 pòs-

ters a color." I això era una despesa que la discogràfica la feia», afegeix Jordi Querol (Los Go-Go).

La situació era encara més complicada si el grup no només volia escollir les versions sinó també buscar un estil propi i, fins i tot, incorporar composicions pròpies. Tot i que en alguns casos (Los Cheyenes o Els Tres Tambors) van enregistrar majoritàriament temes propis des del principi, potser perquè les respectives companyies (RCA i Belter) tampoc no sabien ben bé què fer-ne, d'aquells grups, en d'altres la reticència de les discogràfiques a permetre-ho era enorme. Tal i com explica Pere Gené, els Lone Star van lluitar durant anys per poder incloure els seus temes de forma progressiva. Un altre cas interessant és el de Los Salvajes, que van tenir l'encert, a l'hora de negociar el contracte amb Odeón, de pactar que una de les quatre cançons incloses als EP fos seva. A mesura que aquestes cançons pròpies («Soy así» o «Es la edad») es convertien en les més populars, la companyia els cedia més espai. Però un cop les vendes van començar a baixar, Odeón va tenir molt clar que calia tornar a la fórmula original: el cover d'un èxit estranger, fins i tot encara que no tingués res a veure amb l'estil del grup.

El problema de la relació entre els conjunts i les discogràfiques no es limitava a què podien gravar. Tot i que és un aspecte sobre el qual caldria una anàlisi més acurada, val la pena apuntar que en general eren contractes decantats de forma exagerada cap a l'empresa. Josep Vercher (Cheyenes) explica que «un contracte com aquell jo ara no el signaria mai». «Érem molt joves i no en sabíem d'aquestes coses, i per això el vam signar. Però no era un bon contracte, perquè totes les cançons que escrivíem quedaven a les seves mans. Mai hem sigut amos de la nostra música. A banda que tampoc tenies llibertat per decidir si volies fer un disc o no. L'últim disc que vam treure era una obligació que teníem per contracte i que no el

volíem fer. I el vam fer per veure si s'acabava d'una vegada.»

El periodista José María Pallardó resumeix d'aquesta manera quin era el funcionament de les discogràfiques i la seva relació amb els conjunts, així com les conseqüències que se'n derivarien: «Quan a un grup li deien que gravaria un disc, es quedaven amb la boca oberta i es deixaven fer: "Graveu-me això i allò". Es deixaven orientar per les cases de discos, que no en tenien ni puta idea. El de la casa de discos no sabia què es podia gravar, els compositors de plantilla no sabien com escriure aquelles cançons, i fins que els nanos es van llençar a compondre amb certa gràcia, allò va ser un desastre. Per les companyies era collonut: bloquejaven els discos originals, feien que tu cantessis la versió espanyola i com que l'original no arribava, guanyaven molts diners amb la teva versió. Aquest era el truc. Després, quan es van obrir els mercats, els conjunts es van enfonsar. Clar, la qualitat del disc espanyol no es podia comparar amb un de gravat a Anglaterra o Itàlia.»⁵³

⁵³ La visió de Pallardó no és del tot diferent a la que va expressar el periodista i cantant madrileny Moncho Alpuente a *El País*, encara més crítica: «La industria discográfica del país era pura entelequia, un coto dominado por antiguos vendedores de electrodomésticos y artistas retirados. Desde los primeros tiempos, aquellos ganapanes habían mostrado una contumaz negativa a enfrentarse con los nuevos tiempos. Cuando empezaron a grabar las primeras versiones españolas de éxitos del pop internacional, los artistas contratados para realizarlas eran vigilados de cerca para que no se llevaran los ceniceros, sometidos a los dictados de un director despótico que odiaba su trabajo y humillados por ejecutivos, técnicos y personal subalterno, como si fuesen apastados o se hubiesen introducido en los estudios de grabación para efectuar un atraco» (Manrique, 1986, p. 203).

A mitjan anys seixanta, els estudis de l'EMI-Odeón del carrer Urgell (cantonada amb Còrsega, just davant de la porta principal de l'Escola Industrial) eren, amb diferència, els millors de Barcelona. El director tècnic, Josep Maria Perpinyà, havia dissenyat l'estudi conjuntament amb els tècnics de l'EMI de Londres i, de fet, Cliff Richard and the Shadows hi havien gravat un disc el 1963. Ho explica Alfredo Doménech, que era el director artístic d'Odeón: «El Perpinyà era un gran tècnic, però a més cada any viatjava a Londres i tornava amb molta informació. Per exemple, va ser el primer que va posar un micro al bombo. Abans no es gravava el bombo, més aviat feia nosa. Es gravava caixa, *charles* i plats, pràcticament ni timbales. I va ser el primer que feia que els bateries portessin el bombo. Quan tornava de Londres, deia: "Ficarem el micro aquest així, i una catifa sota la bateria"...»

En aquest estudi van gravar els seus discos els Mustang, Los Salvajes i els Lone Star i, certament, és fàcil detectar que la qualitat de so està força per sobre de la mitjana dels enregistraments dels grups barcelonins de l'època. «Quan alguna vegada havia d'anar a gravar en un altre estudi», insisteix Doménech, «després havia de repetir les mesclades, perquè t'enganyaven de greus i d'aguts, no et donaven la realitat. Un estudi és bo quan el que tu sents va a missa. I el Perpinyà això ho cuidava molt. Cada cop que feia alguna remodelació, després enregistrava en una cinta el so d'una pistola que tenen els enginyers de gravació, un tret a cada lloc de la sala... I enviava una cinta a Londres i li deien si havia de rectificar alguna cosa. Era un gran estudi.»

A partir del 1965, Belter també va disposar d'uns estudis propis de força qualitat al carrer Gomis, a Horta. Però la majoria de companyies no disposaven d'estudis propis, de manera que els discos es gravaven en espais com ara l'Orfeó Gracienc, el Casino l'Aliança del Poblenou o el Teatre

Capsa, al carrer Aragó. Es tractava d'espais que no havien estat dissenyats com a estudis de gravació i que, per tant, no estaven preparats per a aquesta funció. «El primer disc es va gravar a l'Aliança del Poblenou. En aquell moment era un teatre molt vell, i els lavabos del bar estaven dins del teatre. Total, que estaves gravant i a mitja gravació entrava algú al lavabo i se sentia la porta grinyolar i el cop. O sigui que havies de ficar un nano per vigilar que ningú entrés mentre gravàvem», explica José Luis Verissimo, de Los Jóvenes. «Després vam gravar en un local de Gràcia que havies d'estar-te quiet mentre gravaves, perquè sinó el terra era de fusta i feia un soroll, clec-clec, que també quedava enregistrat.»

Los Sirex, per exemple, van gravar bona part dels seus èxits a l'Orfeó Gracienc: «Gravàvem a l'escenari, i als camerinos muntaven tot el material de bobines. Però, vaja, allò era molt rudimentari: hi havia una taula de vàlvules amb quatre audímetres —que no vol dir quatre pistes— amb dos *grummies* que gravaven per una banda i després per l'altra» (Rodríguez Holgado). «La cambra de ressonància», afegeix Manolo Vehi (Catinos) «era un túnel per sota de l'escenari, i a un costat hi ficaven el micro i per l'altre deixaven anar la música. I l'espai que recorria la música era la reverberació o ressonància que s'aconseguia.»

En tot cas, a mitjan anys seixanta tots els estudis tenien una limitació comuna: l'enregistrament es feia només a dues pistes. Això implicava que en bona mesura fos un enregistrament fet en directe, generalment amb tots els instruments tocats a la vegada en una pista, i una segona pista per a veus. Qualsevol arranjament més sofisticat obligava a mesclar les dues pistes ja gravades en una de sola, amb la consegüent pèrdua de so. Els estudis d'EMI-Odeón del carrer Urgell no van tenir una gravadora de quatre pistes fins a la tardor de 1967. L'any següent, la companyia va inau-

gurar uns nous estudis al carrer del Rector Ubach que ja tenien gravadora de vuit pistes.

A més, els enregistraments es feien amb la màxima rapidesa. L'EP de quatre cançons no només era la fórmula més habitual de comercialització, sinó també d'enregistrament: sovint es completava en un sol dia, dos com a màxim: «En una sessió ja sortien els quatre temes. Cal tenir en compte que es feia tot en directe, que si algú estossejava s'havia d'aturar i tornar a començar. Jo sentia pels auriculars més o menys el que els músics interpretaven perquè estava ficat dins una mena de gàbia, perquè els seus sons no es colessin pel meu micròfon. Però sí, començàvem cap a les deu, quarts d'onze, i a les set de la tarda teníem les quatre cançons» (Santi Carulla, Mustang). «Els enregistraments duraven poc», confirma Alfredo Doménech. «Primer la base instrumental, després la veu i directament avall a la fàbrica, que ja t'esperaven. Si eren els grups punters ho havies de tenir pel dia X. En aquella època, com que tot es gravava en directe, els tècnics en sabien molt de balancejar, perquè si la pifiaves s'havia de repetir tot.»

Per si no n'hi havia prou, de dificultats, calia afegir el fet que els tècnics sovint no estaven acostumats a gravar música moderna, i no s'entien amb els grups. «Recordo que ja l'any 66 vam fer un tema que es deia "Yo grito", que començava amb un distorsionador. I el Valle, que era el tècnic d'enregistrament, només vam començar: "¡Alto, aquí hay algo que distorsiona!" "No, que es un distorsionador." "Pero es que distorsiona." "Es que es un distorsionador." "Pero esto no se puede poner, que el audímetro lo tengo a tope." Doncs vam estar més d'una hora discutint: "Que la canción es así, que la distorsión tiene que estar en primer plano." En un dels primers discos ja volíem que al bombo hi fiqués un micro, i ell ens deia que no, que per què». (Rodríguez Holgado, Sirex).

En aquest sentit, val la pena remarcar que ge-



Portada del single *Juanita Banana*, de Los Gatos Negros, imposat per Vergara al grup

neralment aquests enregistraments no estaven dirigits per un veritable productor que entengués els nous llenguatges de la música popular, a l'estil del que passava als Estats Units o la Gran Bretanya, que treballés de forma conjunta amb el grup partint d'un llenguatge comú. Les companyies discogràfiques tenien la figura del director musical, un *mestre* amb una àmplia formació clàssica però que, com els tècnics de gravació, sovint tampoc no hi entenia gaire, de música rock. «Quan estàvem a l'estudi hi havia un director musical que mirava, bàsicament, que estiguéssim afinats i aquestes coses. Però la producció, en el sentit de si ficàvem això o allò, érem nosaltres», explica Rodríguez Holgado. A diferència de molts altres joves músics de rock, Pere Gené (Lone Star) tenia l'avantatge d'una excel·lent formació musical clàssica, però no per això s'hi entenia millor: «Els

no tenien ni puta idea del que estàvem fent, no en sabien res. Havies de tenir molta seguretat en tu mateix, havies de fotre-li dos collons quan volies fer una cosa que sabies que no entendrien: “Home, és que aquí hi ha dues notes que xoquen...” És com quan un guitarra tocava un solo improvisat sobre una sèrie d’acords, ells, com que no estava escrit, no ho entenien... Si està escrit, de seguida veus si hi ha una nota falsa. Però improvisat, era un camp que no dominaven. I havies de dir: “Això és música rock.” Havies de crear una impressió que tu sabies què estaves fent.»

A inicis dels seixanta, el director musical d’Odeón era el mestre Casas Augé, tot i que a partir del 1964 el va substituir Alfredo Doménech, que era el director de l’orquestra de RTVE a Barcelona. Doménech era molt més jove —de fet, pràcticament tenia la mateixa edat que Pere Gené—, però el conflicte no era generacional sinó cultural: «El Doménech era molt bon músic, però molt bon músic en lo seu, que era la Canción del Mediterraneo, les orquestres...», apunta Gené. «Ens va deixar per impossibles. S’estava a l’enregistrament, perquè no en féssim cap de massa grossa, però quan ens deia algo, li contestàvem: “Va, músic, deixa’ns en pau!” Anàvem al nostre aire, i ell vigilava que no hi hagués alguna cosa desafinada o així», assegura Gaby Alegret (Los Salvajes).

Doménech en conserva un record més amable. Dels Lone Star destaca com era de fàcil fer els enregistraments: «En això era com gravar amb músics professionals.» Pel que fa a Los Salvajes, apunta: «Tocaven fortíssim. Recordo que a través de les parets a les oficines els sentien, amb aquells Marshall que portaven. Tenien la seva gràcia, sobretot el cantant, i en directe tenia molta garra.» Val a dir, a més, que Doménech sovint tocava el piano o l’orgue en els discos dels conjunts i, cap a finals de la dècada, feia els arranjaments de corda i metalls: «Gravàvem la cançó, jo m’emportava un

acetat a casa i mirava què podia fer. Es tractava de fer uns augments al grup, però que estiguessin dins el context del que era la cançó.»

Un repertori imposat i inadequat, limitacions tècniques en l’enregistrament, manca de direcció o d’entesa... Tot plegat feia que els enregistraments resultants sovint no reflectissin el veritable so del grup. Encara ara, a Víctor Portolés li fa vergonya sentir els dos EP de Los No que va editar Vergara. Res a veure, explica, amb com sonava el grup en directe: «Als discos, entre els mitjans de l’època i que tampoc estàvem preparats per gravar... Entraves allà i et deien: “Va, afineu.” I no hi havia manera d’afinar, perquè les guitarres estaven tocades dels cops que els fotiem... I et deien: “Va, ràpid, que a les quatre ve la cobla de la Bisbal de no sé què.” I anaves amb el temps just i havies de decidir sobre la marxa si estaves conforme o no. I allà dins encara ho senties més o menys bé, però fora... No tenia res a veure amb el que nosaltres érem.» «Havies de gravar de tal hora a tal altra, tot molt mesurat, perquè no hi havia pressupost o no volien gastar molt. Molts temes pràcticament no els havies tocat en directe. I arribar al matí i gravar un disc directament no és la manera de fer-ho, cal crear un ambient... Això no es feia. Estaves molt limitat a l’estudi. No podies ficar distorsió o saturació, perquè tampoc no la sabien gravar bé. Si saturaves la guitarra també saturaves el VU, i no ho volien els tècnics», confirma Quique Tudela (Gatos Negros).

Si bé és cert que els discos potser no reflecteixen el so real dels grups, tenen la virtut que tampoc no amaguen les seves deficiències, que no hi ha el procés de «maquillatge» o de millora artificial que seria generalitzat uns anys més tard: «Als seixanta per gravar havies de tenir un nivell

mínim, perquè si no era impossible, no hi havia mitjans... Podies anar tallant de tant en tant, que amb els grups ho fèiem, perquè ells s'obligaven molt amb el tema veus, i el tècnic anava empal·lant la cinta. Però res a veure amb el que va passar després amb el multipista, que podies fer mica en mica, a trossos. Això també va provocar que hi hagués artistes dolentíssims, que gravaven tot el disc a base de punxar, fins i tot frase a frase. Hi va haver un temps que amb això del multipistes tot-hom s'hi atrevia, a cantar», explica Alfredo Doménech.

A més, Doménech també assegura que els grups que gravaven per Odeón —i això ben segur és extensible a la resta de formacions barcelonines— ho feien realment ells mateixos, sense que músics d'estudi substituïssin els membres del conjunt. No és poca cosa. Fins a l'extrem que, de mica en mica, la tendència va acabar sent la contrària. En una mena de revenja simbòlica, els joves que venien del rock anaven substituïnt els músics d'estudi professionals: «Clar, quan gravaves solistes, jo agafava els músics convencionals i, sobretot, les parts rítmiques, no acabaven de quallar... Jo, acostumat als grups, que encara que els costés més gravar, perquè no tenien una formació musical, sí tenien aquest ritme, em feria. I vaig començar a integrar a les gravacions de solistes els millors músics d'aquests grups.»

LA PRESENCIA ALS MITJANS DE COMUNICACIÓ

Ràdio, televisió i premsa escrita

A la Barcelona dels seixanta, la ràdio va ser la gran difusora de la nova música jove, la principal aliada dels conjunts barcelonins, punxant els seus discos, oferint-los l'oportunitat de tocar en directe, organitzant concursos i festivals... En un primer moment, aquest suport potser és discret —a través dels programes de varietats— però ja decisiu: des d'*El Gran Show de las Dos*, de Radio Barcelona, Joaquín Soler Serrano llança el Dúo Dinámico, acull *Los Pájaros Locos* i, el 1962, organitza el concurs de talents amb què els Mustang es convertirien en el primer grup de la seva fornada amb contracte discogràfic.

La creació d'espais dedicats completament a la música moderna es veuria incrementada amb l'arribada de l'FM, especialment perquè la llei obligava que els continguts fossin diferents als que una mateixa emissora llançava per l'ona mitjana. Hi ha una altra circumstància que val la pena destacar: a mitjan anys seixanta, la ràdio musical era bàsicament local. *Los 40 Principales* de la SER, nascuts al juliol del 1966, van ser el primer programa de música moderna que des de Madrid arribava a tot l'Estat. Però, majoritàriament, la ràdio musical que s'escoltava a Barcelona estava feta des de Barcelona.

Radio Juventud (a partir del 1965, fusionada amb *La Voz de Cataluña*) va ser l'emissora barcelonina que més clarament es va identificar amb els conjunts. Paradoxalment, pertanyia a la xarxa d'emissores del Movimiento, però el seu director, Josep Lluís Surroca, deixava una àmplia llibertat en la definició dels continguts: com a mostra, va ser la primera emissora a emetre un programa íntegrament en català durant el franquisme, el 1968. A més, es tractava d'una ràdio escola, de ma-

nera que va funcionar com a planter de bona part dels professionals de la ràdio barcelonina dels se'tanta. Un d'ells seria José María Pallardó: «En aquella emissora va coincidir que hi havia gent que anava per lliure i que se'ls va deixar fer coses que no eren convencionals: arriscar-se a aventures com la música moderna, sortir amb el micro al carrer, fer els programes des de les discoteques, programes d'humor... Mentre la resta d'emissores continuaven amb un discurs molt seriós i amb els concursos patrocinats. A Radio Juventud la majoria érem realment joves, i tot això ens sortia de forma natural.»

Pallardó —que després participaria en altres programes mítics de Radio Juventud com «El clan de la una» o «Al mil por mil»— pràcticament va entrenar-se el 1965 amb *La hora de los conjuntos*, que s'emetia des del San Carlos Club. La revista *Fans* presentava així el programa:

La «Hora de los Conjuntos» suena a diario con éxito clamoroso. Se trata de un programa musical que ha creado Radio Juventud La Voz de Cataluña con la intención de reunir y centralizar en una sala a todos los conjuntos jóvenes de Cataluña. El programa se realiza a diario con una intrepidez y acierto sensacional. Se transmite en directo y los problemas técnicos se resuelven con una pericia digna de mayor elogio. Es una emisión ágil, moderna, viva que apasiona a todos los jóvenes. El clima de superación y rivalidad que se ha formado entre todos los grupos les dirige hacia una línea de constante renovación y superación artística. Cada semana se proclama un finalista entre las aspirantes a clasificarse para la Gran Final, que se celebrará en el mes de septiembre.⁵⁴

En la primera edició del concurs, entre el juliol i

⁵⁴ *Fans* número 59 (juliol de 1965).

l'octubre de 1965, hi van passar més de 200 grups. Tal i com ja s'ha explicat anteriorment, els vencedors van ser Los Go-Go i Los No. Gràcies a la revista *Fans*, però, conservem els noms dels altres finalistes: Los Luthiere, Agnis, Twistmen, Los Fénix, Los Indómitos, Los Sonix... I, ja en la segona edició: Los Santos Negros, Los Tonks, Los Tumblers, Los Walters, Los Espectros, Los The, Capítulo XIII i Els Amics... Noms que avui en dia no ens diuen res, però que són una prova que el fenomen dels conjunts pop a Barcelona va anar molt més enllà dels pocs grups que van tenir carrera discogràfica. Altres noms propis vinculats a Radio Juventud van ser Marisol Tomás Lázaro, que a *Discodial* presentava la llista d'èxits, o fins i tot un jove Luis del Olmo, més favorable, però, a la cançó melòdica que al rock.

També va passar per Radio Juventud Luis Arribas Castro, tot i que se'l recorda sobretot pel programa *Europa Musical* de Radio España, des del qual va ser decisiu per a l'èxit del Dúo Dinámico. Personatge clau en la ràdio de l'època, va passar per múltiples emissores —de manera que ell mateix assimilava la seva trajectòria a la d'una mantinguda amb qui ningú no s'havia volgut casar—⁵⁵ i va ser un dels encarregats de renovar el llenguatge encarcarat, tractant de tu els oients i popularitzant expressions com «¡Arribita el ánimo!». Però també va ser important per als conjunts barcelonins, ja que s'hi va relacionar més enllà de la seva feina de locutor. Com ja hem vist, sota l'aixopluc de Radio Juventud va organitzar festivals d'èxit a la Monumental. Encara més, cap a finals de la dècada fins i tot va proporcionar lletres a Los Salvajes i als Lone Star, signant amb el pseudònim *Luarca*. «Era un tio peculiar, que es presentava a l'assaig amb una lletra, s'asseia allà i et deia: "¡Venga, compón, compón!"», recorda Joan Miró

⁵⁵ Arguimbau, 1999, p. 32.

Robert Castro (esquerra) i
Dionís Bel, d'Álex y Los
Fines, tocant en directe a
Radio Barcelona. Font: Arxiu
Dionís Bel



(Lone Star). No s'ha de cometre l'error, però, de pensar que només el movia la simpatia per aquella nova música: «Totes aquelles matinals, que no cobràvem ningú, s'ho embutxacava tot ell... Però el tio currava molt, va llençar els grans grups d'aquí i era un boig, un boig genial», apunta Gaby Alegret (Salvajes).

El cas d'Arribas Castro no era únic: els locutors de la ràdio es trobaven en una bona posició per fer el salt i treure'n més profit, del fenomen dels conjunts. Per exemple, Jesús Jarabo, director comercial d'Odeón i responsable, entre d'altres, del fitxatge de Los Salvajes, al mateix temps treballava a Radio Juventud. També procedia de la ràdio Rafael Turia, «descobridor» i mànager dels Pic-Nic, a més de signar com a coautor de bona part del repertori (sembla que la seva aportació principal era fer la lletra en castellà de les composicions, originalment en anglès, de Janette Dimech). Igualment, Julio Costa doblava funcions com a locutor de Radio España i relacions públiques de Discophon, companyia a la qual es va endur Los Jóvenes.

Queda clar que el suport de la ràdio —suport no sempre desinteressat, com hem vist— va ser fonamental per a la difusió de la música dels conjunts. Però, en tractar-se d'emissores locals, el seu impacte també era molt més localitzat. Justament al contrari del que passava amb un altre mitjà més nou: la televisió. No només arribava a tot l'Estat, sinó que, en funcionar un sol canal —Televisió Espanyola— cada nit congregava, efectivament, audiències milionàries. Una sola aparició televisiva podia marcar la diferència: «La televisió a nosaltres ens va fer molt, ens va donar a conèixer. La ràdio potser ajuda més a vendre discos, perquè en matxacar molt una cançó fa que la gent es familiaritzi i després la compri, però la televisió et dóna una imatge. Nosaltres vam anar per primer cop a Astúries o Andalusia i la gent ens veia i ja cridava, perquè ens havia vist per la tele» (Santi Carulla, Mustang). «Llavors, com que només hi havia una cadena, tu sorties per la tele i et veien quinze milions de persones, i ara te'n veuen 24. Jo ara no paro de sortir a les teles, i no em veu ningú» (Leslie, Sirex).

Els conjunts barcelonins es van beneficiar, a més, del fet que alguns dels programes musicals i de varietats més importants de Televisió Espanyola s'enregistraven a la ciutat, als estudis Miramar, pujant a Montjuïc: per exemple, el *Musical 14.05*, presentat per José Luis Barcelona i realitzat per Enrique Martí Maqueda; o bé *Noches del sábado*. Tampoc no era infreqüent que els conjunts barcelonins aprofitessin algun viatge a Madrid per participar en algun dels programes musicals, com ara el mític *Escala en Hi-Fi*. Sembla que Los Pájaros Locos van ser, un cop més, els pioners a portar la música dels conjunts a la televisió, ja que el 1959 ja van participar en una de les primeres emissions que es van fer des de Miramar, presentats per José Luis Barcelona. Tres anys més tard, eren els Mustang els que feien el salt a la petita pantalla: «Va ser una mica arran de guanyar el concurs de Radio Barcelona. Se'n van enterar que funcionàvem i al setembre del 62 vam sortir en un programa realitzat per Eugenio Tena i presentat per Federico Gallo i Jorge Arandes. El programa es deia *Canciones de sus recuerdos*. Però va coincidir amb les inundacions del Vallès, amb molts morts, i es va decretar un dol oficial. I clar, es va posposar una setmana. Vam tornar i vam cantar una cançó que es deia "Cuando calienta el sol". I a partir de llavors ja ens van cridar de diversos programes. També era un tanto que s'apuntava la televisió de treure un grup que llavors no n'hi havia, que llavors només hi havia els cantants solistes, i això d'un grup que es fes la seva música era una novetat» (Santi Carulla).

Els Mustang i els Sirex van ser, segurament, els conjunts barcelonins que van tenir més presència televisiva al llarg dels seixanta. Els Sirex, per exemple, van aparèixer fins a vuit cops a Televisió Espanyola el 1968. Però també van tenir les seves oportunitats la majoria dels grups recollits en aquest llibre: Catinos, Salvajes, Gatos Ne-

gros, Dracs, Pic-Nic... Els Lone Star es van convertir en uns *mimats* de TVE a partir de la participació de Pere Gené en una mena de competició semblant a Eurovisió, representant Espanya juntament amb Peret, Núria Feliu i Conchita Bautista. Ell mateix ho explica: «Això va ser després dels Festivals de España, i TVE em va escollir a dit. Clar, llavors tu no et podies negar, i a més em van dir que podia cantar-hi el que volgués. Després de guanyar, fins i tot el Fraga Iribarne ens va felicitar... I vam anar a parar a un *capo* de la tele que ens va dir: "Lo que queráis, la televisión es vuestra." I llavors vam fer un especial que vam estar un mes, com a mínim, tot el dia gravant.»

Ara bé, la televisió tenia molt més impacte que la ràdio, però també estava sotmesa a un control directe i molt més dur per part del règim. Aparèixer a la televisió implicava, per tant, acceptar un cert grau de censura que tant podria afectar la música com la imatge dels grups: qual-sevol gest podia ser considerat inadequat. Ho recorda Sebastià Sospedra, de Los Salvajes: «Perquè no es veiessin els cabells llargs te'ls enganxaven per darrere i et fotien laca. Una vegada, com que era un *playback*, se'm va ocórrer començar a tocar amb el baix a l'esquena, i ens ho van fer repetir.» Los Cheyenes, per exemple, mai van aparèixer a Televisió Espanyola, tot i que en van rebre ofertes, ja que els seus cabells eren massa llargs i no estaven disposats a renunciar-hi: «Preferíem no sortir a la tele abans que canviar la nostra imatge, perquè n'estàvem orgullosos», explica Josep Vercher.

A més, aparèixer a la televisió comportava sotmetre's a uns codis sobre els quals no es tenia cap control i, sovint, ben poc coneixement. Jordi Querol, dels Go-Go, no en té un record gaire bo de les seves aparicions televisives: «No controlaves res i acabava sent més negatiu que positiu. Quan hi havia un solo, enlloc d'enfocar el guitarrista, t'en-



Los Gatos Negros, actuant en un plató de Televisió Espanyola. Font: Arxiu Quique Tudela

focaven a tu que no feies res. I després ho veies i t'agafava una cabrejada... A més, jo no em sabia les lletres, perquè les cançons que gravava no eren les que fèiem en directe, de manera que m'havia d'apuntar les lletres al terra i anar-les mirant. O si no el playback, que no se'm donava gens bé, perquè per a un cantant que canti sempre el mateix és fàcil, però si fots un crit de sobte o el que sigui... És molt difícil imitar-te a tu mateix. Total, que quedaven unes actuacions que eren una merda i tampoc no cobraves res. I t'havies fotut dels nervis, perquè sabies que era important, que et veuria tot Espanya.»

Cal acabar aquest repàs a la presència dels conjunts als mitjans amb la premsa escrita. Pel

que fa a la premsa generalista, aquesta presència va ser molt escadussera. Per exemple, al llarg de tot el 1965, Los Sirex només van aparèixer a *La Vanguardia* a l'agenda, quan s'anunciava la seva actuació en un determinat local o bé en un programa de ràdio, així com un parell de referències a la seva participació a la pel·lícula *El último sábado*.⁵⁶ *La Vanguardia* no tindria una

⁵⁶ A propòsit d'aquesta referència, val la pena apuntar que els grups barcelonins gairebé no van gaudir del cinema com a mitjà promocional. Només els Sirex es van fer presents a la gran pantalla, primer amb dues pel·lícules que en realitat eren reculls de varietats i després amb aquest film de Pedro Balañá, en què el bateria, Lluís Gomis, feia d'amic del protagonista.

secció dedicada a la música pop fins a finals de la dècada.

Afortunadament, els conjunts sí que tenien un espai en les revistes especialitzades, com ara *El Correo de la Radio*, editada a Barcelona i que en realitat era l'òrgan informatiu de Radio España. En aquesta publicació s'inclouen els primers articles, força extensos, sobre els nous conjunts com Mustang o Sirex, així com les crítiques dels discos d'aquests grups i d'altres com Catinos o Lone Star. Val a dir que, tot i que l'aparició dels joves conjunts a *El Correo de la Radio* tenia un punt circumstancial, sí que el tractament que se'n va fer a les pàgines d'aquesta revista tenia un rigor destacable.

En aquest sentit, *Fans*, publicada setmanalment per Bruguera entre el 1965 i el 1967, presenta un estil totalment oposat. D'entrada, suposa un pas endavant molt important, ja que, com el seu propi nom implica, està pensada directament per a un públic juvenil, aficionat a la música pop. Ara bé, *Fans* prescindia de grans disquisicions i apostava per oferir una gran quantitat d'il·lustracions i un pòster central a tot color, amb protagonistes extrets sobretot de la música, però també del cinema. A més, dosis importants de safareig, consultori sentimental... Més una revista per adolescents que una revista de música, pròpiament, i amb textos que tendien més a la grandiloqüència que no pas al rigor periodístic.⁵⁷ Ara bé, el fet que s'edités a Barcelona va fer que dediqués esforços importants a promocionar els grups de la ciutat, i no únicament els més coneguts.

Finalment, val a dir que els grups de més èxit també van ser presents a les publicacions que s'editaven des de Madrid: *Discóbolo*, *Fonorama*, *Alta*

Fidelidad i, ja cap al final de la dècada, *Mundo Joven* o *Teleguía*. *Fonorama* fins i tot publica una secció fixa de Lucas Mateos, anomenada «Barcelona ambiente», que pretén captar el pols musical de la capital catalana.

⁵⁷ Al llarg d'aquest treball hem anat recollint citacions de textos de *Fans*, que ens poden donar una idea de l'estil de la revista.

CONVIVINT AMB EL RÈGIM

La censura i altres aportacions del franquisme

Dedicarem el capítol següent a desenvolupar aquesta qüestió, però, ara per ara, ens interessa apuntar una idea de forma contundent: la majoria dels joves que formaven els conjunts dels anys seixanta a Barcelona estaven, com bona part de la mateixa societat, fortament desideologitzats, i per tant no tenien una actitud de confrontació directa amb el règim franquista. En aquest sentit, podríem parlar més de *convivència* que no pas de *confrontació*. Això, però, no ens hauria de fer creure que no hi va haver topades, donat que l'esperit del règim totalitari era precisament el de control sobre tots els àmbits, i la seva actitud general, de rebuig i desconfiança cap a tot allò que semblés nou, diferent i/o estranger. Que és el que eren (o volien ser) els conjunts pop.

No calia ser un cantant de protesta per patir els estralls de la censura, que s'aplicava també a la música pop més comercial. Una censura que podia arribar a extrems absolutament ridículs avui en dia: per exemple, el Dúo Dinámico van incloure al seu segon EP (1960) una versió de «My prayer», dels Platters, que contenia l'atrevidíssima frase «besar tu boquita sensual», que va comportar que la cançó fos censurada a la ràdio. Per estalviar-se problemes, en directe van passar a cantar «besar tu boquita sin sal».⁵⁸

Val a dir que la censura no sempre era gaire efectiva. Per exemple, el censor de torn no es va adonar que la lletra que Arribas Castro va escriure per a la cançó «Rosa de papel», dels Salvajes, parlava en realitat de la masturbació («El amor solitario es como una rosa de papel»). «Ells el que vigilaven era que no parlessis de política, de sexe

molt clarament... » (Gaby Alegret). Tampoc no hi havia un criteri gaire clar. Pere Gené, dels Lone Star, recorda com amb el temps, es va adonar que si tornava a presentar una cançó rebutjada un altre cop, a vegades a la segona l'aprovaven, encara que no hi hagués fet cap canvi: «Una cançó que es deia “No será” me la van tombar quatre vegades, i al final la van passar, sense tocar res.»

Aquesta mena d'anècdotes, prou divertides, no ens han de fer oblidar, però, que la censura era real i podia tenir greus conseqüències, com recorda Jordi Batiste, d'Els Tres Tambors: «Abans de cada actuació havíem de presentar les lletres i et ficaven el tampó. Això és veritat, no és cap llegenda urbana. Nosaltres vam fer una adaptació del «Diguem no» del Raimon. Una de les estrofes deia: «hem vist tancats a la presó homes plens de raó», i la censura ens la va fer canviar. Però en un concert, gairebé sense pensar-ho, la vaig cantar tal qual. I es veu que en aquell teatre hi havia el policia secreta habitual i al final va venir a prendre'ns els noms. Jo tenia quinze o setze anys, o sigui que no era ni major d'edat. Ens van fotre una multa governativa de 60.000 peles, que llavors era una bestiesa. I no sé qui exactament va organitzar un festival per recaptar peles per pagar la multa amb tothom: Raimon, Llach...»

És obvi que la pressió del règim era molt més forta vers aquells artistes o esdeveniments als quals s'hi podia intuir una intencionalitat política més clara. Per exemple, Els Dracs van actuar al Palau de la Música Catalana de teloners de Raimon. «Vam tocar cançons tradicionals catalanes en instrumental, a l'estil Shadows: la “Nit de llampecs” dels Relámpagos i “La Santa Espina”. Vam fer també alguna cançó en anglès, però res en castellà. El que passa és que per error nostre no vam especificar exactament les cançons que vam tocar al full de l'SGAE, i en aquell moment, com que era un recital perillós, ens van expedientar»

⁵⁸ Toro, 2001, p. 37.

(Alfred Pla).

Però val la pena insistir que la censura afectava tota mena d'artistes, i que suposava un fre importantíssim a la seva creativitat. En parlar dels Cheyenes ja hem vist com Josep Vercher es queixava amargament de la censura: «Quan intentaves dir com havia de ser el jovent, o un punt de vista sobre qualsevol situació, no podia sortir. No podies parlar de sexe, ni de llibertat, ni de res, ni molt menys dels governants que teníem. Si per exemple deies a una noia que la desitjaves, això ja t'ho tatxaven. Podies dir “me gustas”, però “te deseo” no, això ja era un pecat. Només faltava que a sobre de portar els cabells llargs fessis alguna cosa d'aquestes... Ja teníem prou problemes per anar al carrer.»

El que apunta Vercher no és una qüestió menor: grups com Cheyenes o Los No també havien tingut problemes amb les autoritats simplement pel fet de portar els cabells llargs o una roba que es considerés poc adequada: «Nosaltres, nit sí i nit no, acabàvem a comissaria, només per tenir el cabell llarg. Et veien aquells, t'aixecaven per les solapes i et deien: “Venga, documentación”. I moltes vegades trucàvem el relacions públiques d'RCA, que es deia Pedro Heredia, i ell explicava: “Són un grup que està amb nosaltres.”» La solució, finalment, va arribar per una via inesperada: «Van anar a tocar una vegada per a la Policia Nacional en un festival al Palau d'Esports, i gràcies a això un *jerifalte* d'aquells ens va donar una tarja i ens va dir: “Si mai teniu un problema, l'ensenyeu.” I així almenys ja no anàvem a comissaria. En aquella època tot anava d'aquesta manera» (Josep Vercher).

Censura a les lletres, censura fèrria als mitjans de comunicació —especialment aquells que, com la televisió, depenien directament del règim—, multes considerables, haver de passar per comissaria per portar els cabells massa

llargs... Fins i tot una carrera se'n podia anar en orris per qualsevol detall que ofengués la sensibilitat del règim: com ja hem vist en el capítol corresponent, Los No van trigar mesos a superar el boicot que van patir després que un locutor de ràdio insinués que el seu nom incitava a votar «no» al referèndum sobre la Llei Orgànica de l'Estat del 14 de desembre de 1966.

Tercera part

POP, IDEOLOGIA I LLENGUA

ÉS LA MEVA GENERACIÓ

Identitat juvenil i canvi social

En el capítol anterior ja hem avançat la tesi que els joves que formaven els conjunts barcelonins majoritàriament no tenien una consciència política desenvolupada. Ens centrem ara a demostrar i analitzar aquesta qüestió. Què en diuen els protagonistes? «No només nosaltres, sinó tots els grups de l'època, estàvem totalment desmarcats de la política. Això t'ho puc assegurar», afirma, contundent, Sebastià Sospedra, dels Salvajes. Santi Carulla, dels Mustang, ho corrobora: «En aquella època teníem molt clar que era caixa o faixa, que la dictadura estava allà. Sí que després s'ha sabut que hi havia la gent que feia política clandestina, però nosaltres, com que no estàvem en això... Nosaltres estàvem per la música.» «Jo recordo que a finals de la dècada vaig anar a Suècia, i tothom em preguntava per Franco, pels rojos, per ETA... I jo no entenia res, ni sabia de què em parlaven, molts cops. Primer, perquè no hi havia mitjans de comunicació lliures, que ens ho expliquessin, i segon perquè teníem totes les energies enfocades a la música. I això que el meu pare havia estat guàrdia d'assalt de la Generalitat, però és que a casa tampoc se'n parlava...», recorda Dennis Bel, d'Álex y los Findes. El seu company Robert Castro afegeix: «Tinc molta més

consciència política sobre aquella època ara que llavors.»

I allò de «Si yo tuviera una escoba / cuántas cosas barrería»? No tenia una intencionalitat política o, com a mínim, de crítica social? «Algú ha dit que "La escoba" era la primera cançó protesta. Jo en aquell moment era tan ingenu que no se m'acudia protestar de res», explica Leslie, dels Sirex. El seu company Guillermo Rodríguez Holgado ho remata: «Clar que ens podíem haver apuntat al carro dient que vam ser el "primer conjunto español de protesta", però és que això no entrava al nostre pensament. I menys encara quan el Fraga, quan era ministre de Turisme, la va agafar com un himne pel "Mantenga limpia España". Sí que a posteriori n'hi ha que li han donat una lectura política, però el cert és que no en tenia. I la cançó original encara menys, que era: "Si yo tuviera una escoba, Jacoba".»

Nascuts després de la Guerra Civil en un país que se sentia majoritàriament derrotat, els joves aspirants a músics barcelonins assumien la dictadura franquista com una realitat potser antipàtica, però per a la qual no tenien alternatives clares. En aquest sentit, responien a un sentiment i actitud força estès en la societat del moment, especialment pel que fa a les classes mitjanes, anestesiadades pels anys de discurs únic i el record, difús i alhora traumàtic, de la guerra i la repressió. Com ja han apuntat diversos dels protagonis-

tes, en el seu cas s'afegia el fet que centraven totes les energies en la passió musical. I si a més aconseguien fer d'aquesta passió un *modus vivendi*, acabaven dins una bombolla que, fins a cert punt, els feia sentir-se privilegiats respecte de la resta de la societat. «Clar, nosaltres passàvem aquells quatre mesos a Mallorca que era com estar en un altre món, perquè fins i tot érem amics amb la Guàrdia Civil, que ens venien a veure tocar», explica Robert Castro. Leslie encara és més contundent: «Jo vivia de putíssima mare, fent el que m'agradava, actuant cada estiu a Calella, menjant-me els entrepans de truita que feia la Carme a l'Orfeó Gracienc, on gravàvem... Jo i els meus companys hem passat una joventut meravellosa i la política no estava en el nostre tarannà.»

Que els conjunts de pop —a diferència d'altres moviments musicals contemporanis, com la Nova Cançó— no tinguessin intencionalitat política no vol dir, però, que no plantegessin un model cultural i social alternatiu al que propugnava el règim, encara que fos fins i tot de forma inconscient. Tal i com passava arreu en els anys seixanta, la música pop rock s'erigia en manifest identitari dels joves, que buscaven diferenciar-se de la generació dels seus progenitors. Sense ni tan sols tenir la càrrega crítica que la música pop assolida a països com els Estats Units o la Gran Bretanya, a Espanya n'hi havia prou amb el contrast amb els valors propis del règim perquè la «música moderna» suposés marcar una enorme distància. Dir, simplement, «sóc jove i sóc diferent» significava a Espanya una petita revolució.

En aquesta presa de consciència —ara sí— col·lectiva (som joves! som diferents!) van tenir especial importància els concerts i festivals que es feien al Palau d'Esports i altres llocs similars, l'assistència als quals era molt nombrosa. I això servia, precisament, perquè els joves es reconeguessin els uns als altres, s'adonessin que

no estaven sols. No és casual que Pau Malvido, en la seva crònica de la contracultura barcelonina, dediqui el primer capítol justament a aquests festivals:

Todos los ye-yé, los chavas de camisa negra, cuello levantado por detrás, pantalones negros de tergal, acampanados (32 centímetros de ancho por abajo), los bitelianos de botines en punta, los «pijis» (que eran los ye-yés más ricos, conjuntos de chicos de Preu, seiscientos trucado), los asiduos al Tokio, del Trole, hasta del San Carlos, los niños ricos engolfados (los expulsados de los colegios de pago, los de las academias disciplinarias), todos se encontraron juntos formando masa en los conciertos del Palacio de los Deportes en el año 64. La policía estaba allí y se produjeron algunos incidentes. Aquella gente, subiendo por la calle Lérida en largas colas hacia el Palacio de los Deportes, miraban asombrados hacia todos lados, dándose cuenta de que eran bastantes los que vestían de forma rara y llevaban el pelo largo. Se sentían fuertes. (...)

Delante del Novedades, que entonces tenía sala de futbolines, se formó una manifestación de ye-yés menores de dieciséis años, la edad mínima exigida para poder entrar, como pasa todavía hoy en muchos sitios. Los chavales de catorce años gritaban: «Si a los catorce trabajamos, a los catorce bailamos.»⁵⁹

«Està clar que la música va servir per identificar la gent. Era dir "jo sóc d'ara, sóc modern". Perquè hi havia Ramon Calduch, Eliseo del Toro, Lorenzo González, aquell tipus de cançons melòdiques. Per no parlar de lo típicament espanyol, com podia ser Manolo Escobar, Antonio Molina... I la gent es volia desmarcar una mica de tot això i apuntar-se a un moviment més modern, més rocker...» apunta Santi Carulla. Sebastià Sospedra va més enllà: «Sí, érem joves i defensàvem uns valors diferents. No políticament, ja ho he dit, però d'alguna manera el que sí defensàvem era que

⁵⁹ Malvido, p. 13-15.

l'actitud contestatària, que podies tenir en privat, fos una miqueta més pública. Nosaltres podem anar amb un jersei a ratlles i creiem que vosaltres també. Simplement expressàvem el que sentíem. I crec que hi ha una part de tota aquesta gent que li agradaven les mateixes coses, anaven als mateixos locals, portaven el mateix look. Jo crec que aquesta consciència sí la teníem.» I Josep Vercher,⁶⁰ dels Cheyenes, encara més: «Enteníem que la música havia de ser una mica de contestació al que vèiem, que tampoc no ens agradava. Vèiem amb enveja la llibertat amb què vivien en altres països. Per això ens identificàvem tant amb aquesta música, pel canvi que significava, que no només era musical. Pensàvem que la gent era molt estreta de mires, i que si anàvem amb el cabell llarg contribuïem a fer que la gent canviés de mentalitat. Que ens equivocàvem, perquè pensàvem que el dia que s'acceptés que els joves anéssim amb el cabell llarg ja estava tot fet, quan en realitat era una qüestió de modes, i quan tothom portava el cabell llarg la societat era igual que abans.»

El periodista José María Pallardó també ho veu així: «Som diferents perquè som joves, i volem un món nou i tonteries d'aquesta mena, que són les pròpies de l'edat. I per això el que té valor no és que uns quants gravessin uns discos, sinó que molta gent quan acabava de treballar o estudiar es trobava en un garatge o on fos per assajar. Per això hi va haver tones de grups, perquè tothom volia provar com se'n sortia amb la guitarra. La gent va trobar quelcom amb què comunicar-se i

⁶⁰ De fet, Vercher és dels pocs entrevistats que sí que considera que eren un grup conscienciat políticament: «Nosaltres érem fills de gent d'esquerreres, de republicans, de gent que havia estat a la presó. El nostre pare havia estat molts anys a Montjuïc. Érem gent que ja de jovenets sabíem que hi havia gent que era honesta i que havia patit molt amb el règim que hi havia llavors».

de pas fotre una mica a la generació anterior, que pensava que on aniríem si continuàvem rasant la guitarra i deixant-nos els cabells llargs. Sí, de sobte va ser una ruptura.»

Aquells sons estridents, aquells cabells llargs, aquella roba estrofolària, aquell desig de cosmopolitisme en una Espanya autàrquica, aquella lletra una mica agosarada...⁶¹ proclamaven una voluntat de diferència que era generacional però que anava més enllà: al cap i a la fi, superar la generació anterior era també negar les seves experiències, amb la Guerra Civil al capdavant. Ho veu així Leslie: «La gent es comença a adonar que hi ha un canvi. Comencem a intentar oblidar-nos de la postguerra, i d'aquella gent tan grisa. I comencem a veure en colors, perquè les fronteres s'obren, perquè vénen els turistes, els biquinis... I es curen les cataractes de sobte, perquè passaven coses, i coses en colors. I la gent començava a respirar, perquè aquí per desgràcia vam tenir una llarga postguerra molt grisa i molt fotuda. Itàlia s'havia despertat, Alemanya s'havia despertat, França s'havia despertat, i aquí nosaltres encara estàvem amb *el yugo y las flechas*.»

És interessant veure com els mateixos entrevistats defineixen perfectament els límits de la seva càrrega reivindicativa, en contraposició a un moviment contemporani com era la Nova Cançó. I com pop rock i Nova Cançó eren dos compartiments estancs, sense gairebé cap element que els lligués (més endavant tornarem sobre aquesta qüestió). Torna a parlar Sebastià Sospedra: «Jo considero que tots estàvem en seccions diferents. Una secció més popular era la dels conjunts de

⁶¹ En els capítols corresponents ja hem parlat de cançons com «Soy así» o «Es la edad», dels Salvajes, o «Incomprendidos», de Los No. Sense càrrega reivindicativa, però sovint també amb un element d'identificació juvenil, hi ha moltes cançons dels Sirex.

música moderna i una secció més intel·lectual i més polititzada era la de la Cançó, però no estàvem comunicats. Eren dues històries completament diferents. Tots aquests músics sí que es van plantejar utilitzar la música com una forma reivindicativa, políticament reivindicativa. Nosaltres ens ho vam plantejar com una reivindicació de les nostres coses: per què no es podia plantejar un Palau d'Esports a les deu de la nit o per què no es pot portar els cabells llargs sense que et diguin "maricón" pel carrer. Era una reivindicació de l'actitud personal.» Quique Tudela, dels Gatos Negros, ho resumeix així: «Aquests el que realment intentaven era dir coses. Nosaltres érem els de la jarana i la diversió, i dèiem cosetes.»

Per Jordi Querol, la música dels conjunts també podia expressar una sensació de frustració, d'insatisfacció, però ho feia per vies diferents: «Nosaltres, si haguéssim vingut d'un altre ambient, de l'ambient excursionista i el cap de setmana amb la guitarra a la vora del foc, hagués sortit més lo de la cançó catalana. Perquè jo tinc cosins que han estat els grans excursionistes i tots toquen aquestes cançons. Però d'on veníem era dels Cheyenes, Salvajes, el Tokio, el San Carlos, el Pinar... Que començaves a tocar i les taules volaven, la gent es fotia d'hòsties... Hi havia una mala llet a l'ambient i el rock el que feia era propiciar-ho i que la gent s'alliberés. Aquest ambient no tenia res a veure amb l'ambient en què poguessis fer una cançó més pensada i més intel·ligent. Allà es tractava de donar molta marxa i prou.»

YEYÉ O IE-IE?

Pop en castellà i pop en català

Els darrers anys s'ha produït un moviment interessant de recuperació del pop rock enregistrat en català als anys seixanta (*modernisme aborigen*) que s'ha traduït en reportatges als mitjans de comunicació, la publicació de diversos CD recopilatoris de vells enregistraments i fins i tot la creació de bandes tribut joves que recuperen aquell repertori (Angelina i els Moderns, per exemple). Això ha permès posar de relleu l'existència d'un corrent, el del pop rock en català dels seixanta, que havia quedat soterrat per dos fenòmens contemporanis de molta més potència: d'una banda, la Nova Cançó, i de l'altra el pop en castellà de grups com Sirex o Mustang. Ara sabem que també n'hi va haver, de pop rock en català.⁶²

Això, però, no ens ha de fer perdre la perspectiva sobre la realitat, que és que el pop rock que es feia als anys seixanta a Catalunya —o, si més, no el que s'enregistrava en disc—, era majoritàriament en castellà. I ho era a tots els nivells: hi havia més grups que cantaven en castellà, i els més populars utilitzaven aquesta llengua. Podríem dir, fins i tot, que els grups catalans d'aquella època que avui són percebuts com més interessants i de major qualitat cantaven tots en castellà, amb la possible excepció d'Els Tres Tambors. Ha de quedar clar, per tant, que el pop en català era l'excepció i no la norma.

D'altra banda, no podia ser d'altra manera, donat el context sociopolític de l'època, amb un

⁶² Val a dir que dins aquest *ie-ie* en català sovint s'hi inclouen solistes o orquestres que, ocasionalment, van registrar música pop o estils «moderns» com ara bossa nova, cançó melòdica, etc., i que, lògicament, queden fora dels límits d'aquest treball, que circumscrivim al que hem definit com a conjunts de pop rock.

règim franquista que promovia a tots els nivells que la música espanyola fos, lògicament, en espanyol. No hem de caure, però, en el reduccionisme d'explicar la preeminència del castellà en la música pop com el resultat d'una *prohibició* de cantar en català. Al cap i a la fi, l'eclosió en paral·lel de la pròpia Nova Cançó, que justament fa bandera de l'ús de la llengua catalana, ja ens avisa que tot plegat ha de ser una mica més complex, tal i com mirarem d'explicar a continuació.

Hi ha, en primer lloc, l'efecte de més de vint anys de franquisme sobre uns joves que van néixer ja sota la dictadura i, per tant, amb el català bandejat de l'escola i en bona mesura de la vida pública, restringit a l'àmbit privat. Per a aquests joves, per tant, cantar en català ja no semblava una opció «natural»: «No se'ns passava pel cap perquè no l'haviem après. Jo no sé escriure en català. Tot es feia en castellà, ja ho mamaves d'aquesta manera i ho entenies així. Tots cantàvem en castellà», explica Gaby Alegret, de Los Salvajes.

Ja hem constatat abans com la majoria dels joves que van formar els conjunts no tenien una consciència política. Lingüística, encara menys, com explica Josep Vercher. Entre ells, els Cheyenes parlaven en català (així ho destacava la revista *Fans* en un reportatge dedicat al grup), però no se'ls passava pel cap cantar en aquesta llengua: «Nosaltres vam créixer en un règim en el qual estaven tot el dia dient-te que parlar català era una mica de *paleta*. I malgrat que no t'ho creies... No sé com explicar-ho. A mi m'agradava que la gent cantés en català, perquè els tocava els collons, però el moviment en què estàvem no estava per a això, per temes de llengua o d'un sentiment nacionalista, sinó d'un sentiment de trencament. Perquè tampoc enteníem que Catalunya estigués en perill, com la veig ara. Sí que veies que la llengua estava en dificultats, però la gent que et deia "Háblame en cristiano" eren els fatxes que ja hi es-

tàvem en contra. No teníem una consciència de la llengua. Nosaltres érem del Poble-sec, culturalment no érem res. Érem xavals amb pocs estudis, lo més allunyat del món intel·lectual. Del valor que té una llengua, llavors no n'érem conscients.»⁶³

Descartat el català, el castellà tampoc no era necessàriament la primera opció. Al cap i a la fi, la majoria de conjunts barcelonins neixen bàsicament per interpretar aquelles cançons que els agraden, cançons que arriben des de la Gran Bretanya, els Estats Units, França i Itàlia, i que interprenen —tot i que, de ben segur, amb dificultats notables donat el nivell en llengües estrangeres de l'època— en els idiomes originals. És a dir, sobretot en anglès.

Quan comencen a traduir les cançons al castellà? Fonamentalment, en el moment en què comencen a enregistrar discos. En capítols anteriors ja hem vist com el plantejament de les companyies discogràfiques era que els conjunts es dediquessin a fer *covers*, versions calcades d'èxits internacionals, però amb la lletra traduïda al castellà. També hem vist com els joves músics eren força submisos davant de les companyies i, per tant, acceptaven el seu plantejament. Entrevistats a *El Correo de la Radio* l'abril de 1964 (número 190) —per tant, abans de l'èxit de «Qué bueno, qué bueno» i «La escoba»—, els Sirex responien així quan els preguntaven si Vergara els obligava a gravar en castellà: «No. Nos aconseja tan solo. Y

⁶³ I encara afegeix: «I com que hi havia tants fatxes que parlaven en català, no ens semblava que la llengua fos tan important. Per exemple, ens van contractar a Palafrugell, i quan estàvem allà l'alcalde diu que si no ens tallem els cabells no podem tocar, perquè semblen uns *maricons*. I jo dic: "I qui em diu que sota aquesta calba no s'amaga un *maricón*?" Què vaig dir! Com a l'oest, ens van donar dues hores per abandonar el poble. I el tio parlava perfectament el català».

tiene razón, pues si grabamos en versión original, el 90 por ciento de aficionados se inclinarán por el cantante extranjero de turno y esto, lógicamente, no nos beneficiaría ni a Vergara ni a nosotros.» Però, curiosament, quan tot seguit els demanen de quina cançó, de les incloses als seus discos, se senten més satisfets, responen: «“Nobody but you”, la única cantada en anglès. Y es que las letras en español...»

A mesura que alguns d'aquests conjunts aconsegueixen un èxit comercial notable mitjançant els covers en castellà (especialment els Mustang), aquesta llengua es consolida com la pròpia del pop rock català. Una posició que encara quedaria més reforçada amb els primers èxits amb composicions pròpies de grups com Sirex o Salvajes, també en castellà. És interessant constatar, però, com tot i que el fet de gravar en castellà esdevé pràcticament norma, no són pocs els conjunts que ho viuen justament com una imposició, un mal tràngol que han de passar per publicar un disc, però que en les actuacions en directe continuen utilitzant bàsicament l'anglès: Álex y los Findes, Los No, Los Go-Go... Ho explica Jordi Querol, d'aquests darrers: «Clar, és que quan et posaves a cantar en espanyol segons quines coses... Jo vaig fer una versió de “Kansas City” que deia: “Yo voy a Kansas City, Kansas City es mi ciudad”. Sí, és el que està dient el tio aquell, però quan ho deies en espanyol... quina poca trempera! Això ho feies per gravar el disc, però quan anaves a tocar en directe ho feies en anglès.»

El propi entorn sociopolític del franquisme i l'aposta comercial de les companyies discogràfiques pels covers traduïts expliquen que el castellà es convertís en la llengua dels conjunts, tot i que la tendència natural d'aquests era més aviat a utilitzar l'anglès. I què passava si algú es plantejava fer una incursió en el català? Al cap i a la fi, diversos artistes pop no catalans (Tony Ronald, Juan

y Junior, Luis Aguilé o els italians Rita Pavone i Jimmy Fontana, entre d'altres) es van atrevir a gravar en català, encara que fos de forma anecdòtica. «Sí que ens hauria agradat fer algo en català», comenta Santi Carulla, dels Mustang. «Però a la companyia li va semblar que hauria pogut ser una mica una traïció al nostre públic. Tal i com es va demostrar després amb el Joan Manuel Serrat, que va cantar en els dos idiomes, però des de segons quin sector se li retreia. Clar que estem parlant d'un monstre, amb un talent musical fora de tot dubte. Nosaltres no estàvem a aquesta alçada i la companyia ens va dir: “Al tanto si us identificueu així que no perdem allò que hem estat sembrant a tota Espanya”. I clar, era una miqueta perillós jugar amb això, perquè nosaltres en vivíem...»

Hem arrencat el capítol, però, constatant precisament l'existència, també, de pop rock en català, encara que fos minoritari. A què responia aquest fenomen, doncs? En el cas d'Els Tres Tambors, l'ús de la llengua catalana formava part de la seva personalitat artística des del primer moment. Recordem que el grup s'havia gestat en l'entorn dels grups excursionistes, vinculats al catalanisme. «Cantar en català va ser una cosa totalment fluïda, perquè els meus pares eren i continuen sent unes persones amb una gran càrrega catalanista i a casa, com a la majoria de cases de gent intel·lectual, ja de petits vivíem això de l'opressió de Catalunya. Llegíem en català i ens sortia cantar en català. Hi havia també un sentiment d'un cert activisme polític per lluitar contra el franquisme», comenta Jordi Batiste.

El cas d'Els Dracs, però, és diferent. Com ja hem vist, els de Molins de Rei havien començat dient-se Fire Stars i cantant, com tants altres, en les llengües originals de les cançons que interpretaven. Va ser arran del seu fitxatge per la companyia Concèntric que van començar a cantar en

català. «Vam ser com una mena de predecessors del rock en català», apunta Alfred Pla. «Però més que nostre, el mèrit va ser de la discogràfica o potser fins i tot del mànager del Raimon, que es deia Joan Minguet i va ser qui ens va portar a Concèntric. I nosaltres també érem una mica carn i peix, perquè quan actuàvem fèiem tot el repertori en català, que la gent ens ho demanava, però com que no en teníem prou, també havíem de tocar algunes en anglès o en castellà.» Avui en dia, a Els Dracs se'ls recorda per haver popularitzat en català cançons com «La casa del sol naixent» o «Colors», però el que és cert és que, simultàniament, també van editar discos en castellà, en aquest cas amb Vergara.⁶⁴

La sensació és que Els Tres Tambors serien l'excepció i, en canvi, Els Dracs serien la norma. La majoria dels conjunts que van enregistrar discos en català (com ara Els Drums, Els Xocs, The Bonds i Eurogrup) ho van fer per a Concèntric. I era la discogràfica, fundada per Josep Maria Espinàs i Ermengol Passola, justament amb la voluntat de fer arribar el català a músiques més diverses que les de la Nova Cançó, la que els impulsava a cantar en aquesta llengua, tal i com altres companyies havien fet amb el castellà, tot i que per motivacions ben diferents:

Los grupos que caían en el área de influencia de Concèntric solían ser grupos de barrio, con nombres olvidables y pocas aspiraciones. Una vez en la discogràfica se los bautizaba glamurosamente y se les ofrecía un repertorio actual, con letras en catalán que adaptaba Ramon Folch i Camarasa [...]. Y toda esta feñada se realizaba por motivos políticos, nunca por dinero. De hecho, Concèntric perdió dinero en casi todos sus lanzamientos pop.⁶⁵

⁶⁴ Una dada, per cert, que sovint s'omet quan es parla del grup en l'actualitat.

⁶⁵ Amat, 2004, p. 22.

Resulta també significatiu comprovar com Els Tres Tambors i Els Dracs, malgrat compartir el fet de cantar en català, van integrar-se en circuits comercials diferents. Els Dracs cantaven en català, sí, però també ho feien en castellà, i tocaven versions dels grups britànics de l'època com Yardbirds o Hollies. En realitat estaven tan desideologitzats com els grups que cantaven en castellà. Per això es van integrar perfectament dins aquest moviment, i van compartir escenari amb Sirex i companyia al San Carlos Club, al Tokio, als festivals del Palau d'Esports o a Calella. Els Tres Tambors, en canvi, no només cantaven en català, sinó que feien cançons pròpies de contingut social i tenien com a referent a Bob Dylan. Això els va abocar al circuit de la Nova Cançó, tot i que en realitat no hi encaixaven gaire. «Nosaltres actuàvem als festivals de cançó catalana i potser en alguna festa major, que fèiem versió ball amb moltes versions dels Beatles. El meu pare, que ho col·leccionava tot, té retalls de premsa de gent que es queixava: "Aquests peluts, que fan aquest soroll." Però ens van integrar en el paquet de la Nova Cançó, i en canvi no vam tocar mai, que ja m'hagués agradat, al San Carlos o al Pinar.»

L'experiència diferent d'Els Dracs i Els Tres Tambors ens dibuixa dos circuits comercials clarament diferenciats: el de la música moderna (el pop rock), i el de la Nova Cançó. En el capítol anterior ja hem vist que, de fet, aquestes eren dues realitats artístiques pràcticament sense vasos comunicants. És cert, també, que tot i que la Nova Cançó havia nascut amb vocació d'incloure tota mena d'estils, s'associava bàsicament a la cançó d'autor:

En els seus orígens la Nova Cançó va estar caracteritzada i definida per la cançó d'autor, per la cançó-text. Val a dir que aquest estil va estar acompanyat ja aleshores per molts altres —de les versions catalanes dels grans èxits internacionals

a les cançons més lleugeres d'autors del país, passant per l'intent de creació d'uns ballables propis, la musicació de poemes d'autors clàssics o contemporanis, la recuperació de la tradició musical catalana...—, però és inqüestionable que la Nova Cançó va estar radicalment unida des dels seus mateixos orígens a la cançó d'autor, insòlita aleshores al nostre país. La influència decisiva dels grans noms de la cançó francesa de l'època, de Georges Brassens a Léo Ferré passant per Jacques Brel i tants d'altres, va marcar allò que va ser definit com «la Poesia de la Nova Cançó».⁶⁶

De fet, la voluntat de Concèntric de «reclutar» conjunts joves i fer-los enregistrar covers de Beatles, Stones o Animals en català era justament transcendir aquests límits, aconseguir que també la música que, majoritàriament, escoltaven els joves sonés en català. Un intent més aviat fallit, ja que el català continuaria associat sobretot a la cançó d'autor, mentre que el castellà continuava sent la llengua del pop rock. Això explica que Els Tres Tambors, tot i que tenien més en comú amb els grups que actuaven al San Carlos, tant des del punt de vista musical, com estètic, com generacional, acabessin tocant a recitals de cançó.

«En aquell moment, cantar en català no tocava. Nosaltres estàvem encasellats en un estil, i fèiem el que tocava, que era en castellà. Hi havia una gent que venia del món dels guitarreros, dels Setze Jutges i que els tocava cantar en català. I cadascú tenia la seva parcel·la. El que no pots fer és intentar menjar-te totes les parcel·les. Eren dues vessants diferents, en català el 99% eren cantautors, de conjunts pràcticament no n'hi havia. I la cultureta catalana aquesta era més de la guitarreta, estudiantil, la taverna d'en Pepito, la casa de no sé què... Lo nostre era molt més a *pecho descubierto*, de música d'evasió.» Aquesta llarga cita de

Leslie, el cantant dels Sirex, resulta interessant ja que recull bona part dels elements que hem mirat d'explicar. D'entrada, aquesta divisió radical entre la música que es feia en català i la que es feia en castellà, que sembla que sigui insuperable: et toca estar en un costat o un altre. Però, sobretot, com la divisió lingüística s'assimila també a una divisió estilística: els cantautors i la cançó de protesta, en català; els conjunts i la música divertida, d'evasió —el pop, en definitiva—, en castellà. Entenem que aquesta concepció va ser majoritària en l'època i, per tant, causa i alhora conseqüència que el pop català dels seixanta fos, bàsicament, en castellà.

⁶⁶ Garcia-Soler, 1996, p. 226-227.

Un balanç

BANDA SONORA D'UN TEMPS, D'UN PAÍS

La història dels conjunts de la Barcelona dels seixanta pot semblar, almenys en part, la història d'unes frustracions. La il·lusió dels joves músics topa amb una realitat que, en molts aspectes, no els ajuda gens: un context social i polític sovint hostil a una «moda estrangera»; l'aïllament cultural que pateix l'Espanya franquista, que fa difícil (o directament impossible) tenir accés a les noves músiques (els grups no actuen a Espanya; els discos són difícils d'aconseguir); un endarreriment també des del punt de vista tècnic, que afecta tant els instruments com els equips de so o els estudis de gravació; unes companyies discogràfiques que sovint no comprenen el nou fenomen i que tenen objectius diferents als dels propis grups; i, per què no, les pròpies limitacions dels mateixos conjunts, tant des d'un punt de vista tècnic com d'ambició.

El resultat final de tot plegat és que el llegat que ens han deixat està en molts casos per sota, fins i tot, de les expectatives dels protagonistes, especialment pel que fa als enregistraments publicats que, al cap i a la fi, és el més tangible: un grapat de *covers* més o menys apanyats de cançons que avui en dia preferim sentir en versió original, alguns temes propis simpàtics i alguna cançó memorable. Vist d'aquesta manera, pot semblar que, al cap i a la fi, tampoc no mereixien aquesta major atenció que reclamàvem en la introducció a aquest treball. Seríem injustos, és clar. Primer, pels condicionants esmentats que van im-

pedir que el pop rock tingués, en aquest país, un creixement similar al d'altres. Segon, perquè estaríem oblidant-nos del paper que els conjunts van fer com a pioners d'una nova música (i, en bona mesura, d'una nova manera d'entendre la música). El pop rock fet a Catalunya, que actualment viu un dels seus moments més dolços, és deutor d'aquests nois que es van deixar el cabell llarg i van escollir la guitarra elèctrica per davant dels estudis.

Però, sobretot, perquè, potser, el valor més important d'aquests grups i aquestes cançons és la d'esdevenir un reflex de l'època i del context social en què es van desenvolupar, la veritable banda sonora «d'un temps, d'un país». Hi ha una certa tendència a menystenir el valor que poden tenir aquells fenòmens culturals d'evasió. Els conjunts ho són, clarament: música de ball, música de vocació comercial, per passar una estona agradable. I si ja és molt discutible que tot fenomen d'aquestes característiques —diguem-ne música pop; diguem-ne cinema de crispetes— hagi de tenir automàticament una *qualitat* menor, el que de ben segur no té cap sentit és negar-li l'impacte socio-cultural.

Hem establert prèviament com es tracta d'un moviment no polititzat, no marcat ideològicament, però sí que d'alguna manera representa un canvi i fins i tot, puntualment, un trencament. En aquest sentit, considerem que els conjunts de mú-

sica moderna representen força bé l'esperit d'una part important de la població de la Catalunya de mitjan anys seixanta, especialment els més joves: no d'oposició política activa, però sí un desig latent de més llibertats, encara que no fossin explícitades, ni tan sols objectivades. «Soy así», els cabells llargs, els crits de les fans al Palau d'Esports, l'eco i la distorsió de les guitarres... tots ells són signes dels temps i proclamen, precisament, que els temps estan canviant.

D'un temps, però també d'un país, que no és altre que Catalunya. Considerar els *conjuntos* de «música moderna» com a part de la cultura catalana implica, d'entrada, acceptar dos paràmetres que avui en dia suposem afortunadament ben assolits: que la cultura ha de ser entesa com un concepte ampli, com el conjunt de manifestacions que, en aquest cas, configuren la identitat d'un país; i que la cultura catalana no es limita tan sols a aquelles manifestacions expressades en llengua catalana. Més enllà de la qüestió merament lingüística —hem explicat a bastament per què la majoria de conjunts van utilitzar el castellà⁶⁷—, es podria argumentar que aquest moviment no deixa de ser una imitació de fenòmens que es donen en altres països, especialment Anglaterra i els Estats Units. En aquest sentit, bona part d'aquest treball ha consistit a reflectir les peculiars circumstàncies en què l'aparició de grups de pop rock es va donar al nostre país. Tot i això, es podria argumentar, encara, com la majoria d'aquestes *circumstàncies peculiars* (règim polític, aïllament cultural, etc.) són, de fet, comunes a tot l'Estat, i que, consegüentment, es va

⁶⁷ Desafortunadament, val a dir que la recuperació del pop rock fet als seixanta en llengua catalana, de la qual hem parlat anteriorment, sovint es presenta en detriment dels conjunts en castellà, majoritaris, com si aquests no haguessin existit o bé no fossin part de la cultura catalana.

donar un fenomen idèntic en altres àrees, especialment a Madrid.

Tot i acceptar aquests arguments, entenem que encara hi ha prou elements específics com per poder parlar d'un fenomen català, si bé, òbviament, emmarcat en el context espanyol i global. El primer d'aquests trets de singularitat és la pròpia magnitud del fenomen: en cap lloc de l'Estat —ni tan sols a Madrid— van aparèixer tants grups com a Barcelona i el seu entorn. No per res, la Barcelona dels anys seixanta era probablement la ciutat més cosmopolita i amb més activitat cultural de l'Estat. A més, en el cas de Barcelona va mantenir una certa espontaneïtat al marge de la indústria. A Madrid, en canvi, la indústria va tenir més capacitat de dirigir l'èxit de determinats conjunts, com ara Los Brincos i, molt especialment, els grups «tutelats» pel francès Alain Milhaud: Los Bravos, Los Pop Tops o Los Ídolos. Parlem de grups creats *ex professo*, que van disposar d'una màquina promocional enorme per donar suport a uns discos enregistrats amb els millors mitjans tècnics (gravacions a l'estranger), interpretats per músics de sessió i amb cançons aportades per compositors professionals.⁶⁸ Ben diferent al panorama barceloní, on fins i tot en el cas dels grups de més èxit tot es feia de forma més aviat casolana, tal i com recorda, expressivament, Gaby Alegret (Salvajes): «A nosaltres encara hi ha gent que ens diu si gravàvem a l'estranger. Què va! Ho vam gravar tot al carrer Urgell, i fent invents!»

I és aquí on toquem el moll de l'os: els conjunts «de música moderna» barcelonins van funcionar —fins i tot quan el seu èxit va transcendir a tot l'Estat— bàsicament de forma local. Els grups sor-

⁶⁸ L'exemple més significatiu d'aquest *modus operandi* és el «Black is black», èxit internacional de Los Bravos: enregistrada a Londres, amb músics i compositors britànics. El grup només hi va aportar les veus.

gien en els diferents barris de la ciutat (al Poble nou, a Ciutat Vella, a la Barceloneta...) i actuaven sobretot a casa (al San Carlos Club, a les festes majors de Gràcia o als estius de Calella...). Si tenien prou sort, eren contractats per les companyies discogràfiques existents a la ciutat, ja fossin independents (Vergara, Belter, Discophon) o filials locals de grans grups discogràfics (EMI, RCA). Els discos es gravaven, també, a Barcelona: als estudis EMI-Odeón del carrer Urgell, a l'Orfeo Gracienc, a l'Aliança del Poblenou... I es promocionaven a les ràdios de la ciutat: Radio Juventud, Radio Barcelona... emissores locals, també. Recordem que fins al 1966 no hi va haver la primera llista d'èxits per a tot Espanya. El pop rock era un fenomen tan nou que, a l'Espanya franquista, funcionava sobretot a escala local.

És evident que els conjunts de «música moderna» catalans no eren com els seus equivalents britànics o nord-americans. I que tampoc no eren exactament iguals que els madrilenys. Potser sí que és una paradoxa: que un tipus de música d'arrel anglosaxona —que en aquell moment començava una dinàmica de dominació global que encara és vigent avui en dia—, en combinació amb un context de centralització política absoluta i uniformitat cultural a Espanya, donés com a resultat una manifestació cultural local.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRET, Gaby (2007). *Los Salvajes y yo. Nuestra salvaje historia*. Barcelona: Lenoir Ediciones. 268 p. ISBN 978-84-9345465-3-3.

AMAT, Kiko (2004). «La Catalunya ye-yé». *Cultura/s*, suplement de *La Vanguardia* [Barcelona: Grupo Godó] (22 desembre 2004), p. 22.

ARGUIMBAU, Miquel (1999). *Memòries de Radio Juventud. La ràdio "Al mil por mil"*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya i Diputació de Barcelona. 138 p. ISBN 84-930384-0-7. (Vaixell de Paper; 26)

BIANCOTTO, Jordi (2007). «L'evolució de l'estàndard musical a Catalunya: de l'aplec sardanista al Sònar». *Cultura* [Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya], núm. 1, p. 216-233.

CAMPOY, César (1999). «Los Salvajes. Shake it!». *Efe Eme* [València: Grupo Midons], núm. 7, p. 36-42.

CAMPOY, César (2000). «Los Sirex. El rock and roll hecho elegancia». *Efe Eme* [València: Grupo Midons], núm. 16, p. 34-41.

CAMPOY, César (2006). *Érase una vez. Los Brincos y Juan & Junior*. València: Efe Eme. 175 p. ISBN: 84-95749-02-5.

CARULLA, Santi (2000). *Los Mustang ¡Toda una historia!*. Lleida: Editorial Milenio. ISBN 84-89790-21-3. (Música; 9)

CASTRO, Javier de; ORÓ, Àlex (2009). *Los Sirex. 50 años de historia que ni la escoba ha podido barrer*. Lleida: Milenio. 365 p. ISBN: 84-9743-305-1.

DOMÍNGUEZ, Salvador (2002). *Bienvenido Mr. Rock... Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 653 p. ISBN 84-8048-466-7.


FABUEL CAVA, Vicente (1998). *Las chicas son guerreras. Antología de la canción popular femenina en España*. Lleida: Editorial Milenio. 176 p. ISBN 84-89790-16-7.

FEIXA, Carles; SAURA, Joan R.; DE CASTRO, Javier (2003) (ed.). *Música i ideologies*. Barcelona: Generalitat de Catalunya (Secretaria General de Joventut) i Universitat de Lleida. 336 p. ISBN 84-393-5995-0.

- FONT RIBERA, Vicente; PARDO, José Ramón; VICO, Darío (2006). *Guía del pop español de los 60 y 70*. Madrid: Editorial Rama Lama Music SL. 606 p. ISBN 84-934307-8-1.
- FOUCE, Héctor (2005). *La música pop i rock*. Barcelona: Editorial UOC. 81 p. ISBN 84-9788-372-1.
- GÁMEZ, Carles (1997). *Cuando todo era ye-yé*. Valencia: Midons Editorial. 127 p. ISBN 84-89240-39-6.
- GARCÍA LLORET, Pepe (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza: Zona de Obras. 198 p. ISBN 84-8048-692-9.
- GARCÍA-SOLER, Jordi (1996). *Crònica apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones. 272 p. ISBN 84-89644-00-4.
- ÍÑIGO, José María; DÍAZ, Joaquín (1975). *Música pop. Música folk*. Barcelona: Editorial Planeta. 155 p. ISBN 84-320-2620-4.
- JONES, Daniel E.; BARÓ i QUERALT, Jaume (1995). *La indústria musical a Catalunya*. Barcelona: Llibres de l'Índex. 236 p. ISBN 84-87561-78-0. (Quaderns de Comunicació; 4).
- JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (2000) (ed.). *Contemporary spanish cultural studies*. Londres: Arnold. 320 p. ISBN 0-340-73122-2.
- LESENDE, Tito; NEIRA, Fernando (2006) (ed.). *201 discos para engancharse al pop/rock español*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. 431 p. ISBN 84-8048-720-8.
- MALVIDO, Pau (2004). *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama. 138 p. ISBN 84-339-2393-5.
- MANRIQUE, Diego A. (1986) (ed.). *Historial del rock*. Madrid: Promotora de Informaciones SA. 628 p. ISBN 84 85 371-31-3.
- MARTÍNEZ i GARCÍA, Sílvia (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès Editors. 230 p. ISBN 84-7935-630-8. (Argent Viu; 37)
- MORENO, Ezequiel (2006). *Lone Star. Un conjunto de antología*. Lleida: Editorial Milenio. 332 p. ISBN 84-9743-206-1. (Música; 29)
- ORDOVÁS, Jesús (1986). *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial. 410 p. ISBN 84-206-0224-8. (El Libro de Bolsillo)
- ORÓ, Àlex (2001). *La legión extranjera. Foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio. 190 p. ISBN: 84-9743-014-X. (Música; 15)
- ORÓ, Àlex (2006). «Los Cheyenes. Inconformismo garajero». *Efe Eme* [Valencia: Grupo Midons], núm. 76, p. 62-63.
- PARDO, José Ramón (2005). *Historia del pop español (1959-1986)*. Madrid: Ramalama Music. 456 p. ISBN 84-934307-0-6.
- PEDRERO ESTEBAN, Luis Miguel (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. ISBN 84-88788-42-8.
- PUIG, Fermí (2010). *Els 60 canten en català. Discografia de música moderna 1960-1969*. Lleida: Pagès Editors. 209 p. ISBN: 84-9779-917-1.
- PUJADÓ, Miquel (2000). *Diccionari de la Cançó. D'Els Setze Jutges al Rock Català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. 351 p. ISBN 84-412-0467-5.
- RODRÍGUEZ, Andrés (1999). *ABC De la música moderna*. Madrid: Alianza Editorial. 255 p. ISBN: 84-206-4487-0.
- TARAZONA, Javier; DE CASTRO, Javier (2007). *Los Beatles made in Spain. Sociedad y recuerdos en la España de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio. 303 p. ISBN 978-84-9743-235-1.
- TORO, Carlos (2001). *Dúo Dinámico. En la brecha (Memorias)*. Madrid: La Esfera de los Libros. 302 p. ISBN 84-9734-023-X.
- VALLBONA, Rafael (2005). *Els nens (i les nenes) del rock*. Barcelona: Edicions 62. 174 p. ISBN 84-297-5496-2.
- VILARNAU, Joaquim (2003). «Pop 60. Quatre dècades de pop en català». *Enderrock* [Barcelona: Grup Enderrock], núm. 87, p. 24-27.
- VIÑAS, Carles (2006). *Rock per la independència. La reivindicació nacionalista al rock català*. Barcelona: Columna Edicions. 262 p. ISBN 84-664-0725-1.

A més, cal afegir la consulta hemerogràfica de les publicacions següents:

La Vanguardia, El Correo de la Radio, Fans



A la Barcelona dels anys seixanta, la irrupció de la música rock va suposar una petita però sorollosa revolució: hordes d'adolescents amb una progressiva tendència a oblidar de tallar-se els cabells se les van empescar per aconseguir una guitarra elèctrica i muntar un *conjunt* amb parents, amics i veïns per reproduir els sons estridents que arribaven de l'estranger. Només alguns d'aquests grups aconseguiren superar l'estadi *amateur* i arribar a enregistrar discos, i encara topant amb una indústria que no sabia ben bé què fer-ne. Però això no va impedir que els «conjunts de música moderna» contribuïssin decisivament a configurar una cultura juvenil i una identitat generacional que es contraposaven a la grisa realitat social del moment.

Basat en una vintena d'entrevistes als protagonistes, el llibre repassa la trajectòria de quinze d'aquests conjunts (per ordre alfabètic: Álex y los Findes, Los Catinos, Los Cheyenes, Els Dracs, Los Gatos Negros, Los Go-Go, Los Jóvenes, Lone Star, Los Mustang, Los No, Los Pájaros Locos, Pic-Nic, Los Salvajes, Los Sirex i Els Tres Tambors) i mira de descriure el context en què es van moure, així com la seva significació cultural i social.

L'obra és el resultat d'un treball de recerca becat per la Direcció General de Cultura Popular i Tradicional (abans Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana) l'any 2008.

GUILLERMO SOLER GARCÍA DE OTEYZA (Tarragona, 1974) és llicenciat en periodisme (UAB) i antropologia social i cultural (URV). Ha treballat en diversos mitjans de comunicació i actualment es dedica a la gestió cultural. Ha publicat llibres de temàtica castellera, una recerca sobre la joventut a Tarragona (com a coautor) i una monografia sobre el grup nord-americà de folk-rock The Byrds.