

Cosmopolitismo e hibridación en la música popular barcelonesa: la *ona laietana* (1973-1979)

Iván Iglesias

(Universidad de Valladolid)

Jazz-rock sinfónico dignamente enraizado en corrientes autóctonas, serenos aires provincianos de burguesía culta y dominguera.

Una revolución musical francamente importante, en la que rock, blues, jazz, folclore catalán, elementos de la música clásica y ritmos latinos empezaban a fundirse en un maravilloso poliacorde trazado por [...] una lista interminable de músicos eclécticos que, aunque residentes en Barcelona, nunca quisieron saber nada de fronteras ni de pasaportes.

Difícilmente se pueden concebir dos definiciones más distintas de un mismo fenómeno musical¹. Ambas se refieren a la *ona laietana*, surgida en Barcelona en torno a un local de música en directo llamado Zeleste, que Víctor Jou y Pepe Aponte abrieron en la calle Platería (hoy Argentería) en mayo de 1973, al sello discográfico homónimo, subsidiario de la compañía Edigsa, y a las tres primeras ediciones del festival Canet Rock, celebradas entre 1975 y 1977. El entramado de Zeleste albergó a grupos eclécticos y diversos como la Orquesta Mirasol, Companyia Elèctrica Dharma, Slo-Blo, Bueyes Madereros, Secta Sònica, Barcelona Traction, Iceberg, Blay Tritono, Esqueixada Sniff, Orquesta Platería, La Rondalla de la Costa, Música Urbana, Tropopausa, Sardineta o Jazzom, y figuras como Gato Pérez, Pau Riba, Jaume Sisa, Oriol Tramvia, Albert y Jordi Batiste, Toti Soler o Jordi Sabatés. Aunque la sala continuó activa intermitentemente y en distintos emplazamientos hasta el año 2000, los músicos concuerdan en que la música layetana comenzó su declive en la segunda mitad de 1978, después de que algunos artistas y el productor Rafael Moll abandonaran el proyecto de Zeleste, para disgregarse al año siguiente en fenómenos nuevos, ya difícilmente entendibles desde un colectivo e iniciativa comunes.

¹ Este artículo se enmarca en las actividades del proyecto I+D+i *Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales* (Referencia: PID2021-128307OB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

La definición de la *ona laietana* que abre este artículo es quizá la más reproducida en libros, artículos y blogs, y es obra del colectivo Corazones Automáticos, es decir, el germen de Radio Futura, liderado por Santiago Auserón (Calpena, Martí Font y Corazones Automáticos, 1978: 21). La publicaron en la revista *Disco Exprés* en septiembre de 1978 a propósito del último Canet Rock, aquel que, paradójicamente, ya no había organizado Zeleste. El desdén implícito en esta primera cita contrasta con el elogio manifiesto de la segunda, perteneciente a la extensa sección que Salvador Domínguez dedicó a la *ona laietana* en su libro sobre el pop-rock durante la transición y los primeros años de la democracia (Domínguez, 2002: 87). Si ambas definiciones enfatizan la importancia de la hibridación en Zeleste, lo hacen con fines sustancialmente divergentes: para resaltar su provincianismo y obsolescencia, en el caso de Auserón, y su cosmopolitismo y vanguardismo, en el de Domínguez.

El objetivo de este capítulo no es estudiar el colectivo de Zeleste², sino analizar la música layetana desde los puntos de vista sonoro y escénico, sus dimensiones más desconocidas hasta la actualidad, en relación tanto con los discursos estéticos de la transición como con los estudios recientes sobre el cosmopolitismo y la hibridación. Su objetivo es arrojar algo de luz sobre un fenómeno tan controvertido en su momento como olvidado después, sobre todo fuera de Cataluña, que se ha definido como vanguardia pero también como retaguardia artística, y cuyas apropiaciones, tímidas y contradictorias, muestran su complicado encaje en las historias de la música popular en España. Al mismo tiempo, estas páginas aspiran a problematizar una idea convencional de la hibridación musical, entendida como un proceso creativo que consiste en la combinación de elementos formales o prácticas de músicas consideradas independientes para generar estructuras, prácticas y significados musicales nuevos (García Canclini, 1992; Steingress, 2007). La primera sección pondera la pertinencia de analizar la *ona laietana* desde una visión convencional de los géneros y de los estilos musicales o de su sincretismo. La segunda atiende a las dinámicas de los músicos de Zeleste en sus actuaciones en directo, para cuestionar la conceptualización del fenómeno layetano desde sus grabaciones sonoras.

1. MÁS ALLÁ DE LOS GÉNEROS Y LOS ESTILOS: LOS SONIDOS DE LA ONA LAIETANA

Han sido la crítica y la historiografía del rock las que se han ocupado de la música layetana, entendiéndola siempre como una forma de música progresiva. Esta vinculación al rock se forjó ya en la primera época de Zeleste, de maneras diversas: si críticos como Claudi Montañá, Jordi Sierra i Fabra o Carlos Carrero catalogaron la música layetana como *rock català*, Jesús Ordovás, Diego A. Manrique, Juan José Abad u Oriol Llopis la consideraron el canto del cisne del progresivo en Barcelona y la criticaron como una manifestación malograda y ajena a nuevos estilos más sencillos y directos que empezaban a desarrollarse en Madrid tomando como modelo el garaje y el punk. Esta etiqueta ha predominado no solo en las revistas y en las historias de la música popular en España (Ordovás, 1987: 183-184; Domínguez, 2002: 86-180), sino también en los documentales (Turtós, 2011) y en la radio hasta la actualidad³.

² De esta labor se han ocupado en detalle las cartografías de Salvador Domínguez (2002) y Álex Gómez-Font (2011), centradas en sus gestores y músicos. Para una revisión que analiza también el papel crucial de la crítica en el auge y decadencia de Zeleste y de la *ona laietana*, véase Iglesias (en prensa).

³ Véanse los diversos programas dedicados a la onda layetana en espacios de Radio Nacional de España como *Discópolis*, de Catalunya Ràdio como *En guardia* o de Betevé como *Va passar aquí*.

Las apreciaciones y polémicas de estos críticos se basaron, en todo caso, en los debates coetáneos sobre el rock y no deben ocultar la escasa pertinencia de explicar lo layetano desde un único género musical, o al menos de abordarlo desde una visión convencional. Lo advertía Marcelo Covián a propósito del primer festival organizado por Zeleste en Canet, cuando señalaba que «la palabra “rock” tiene una magia indefinible para el iniciado. Quienes sólo la ven como etiqueta para un cierto tipo de música tienen una versión muy parcial de todas sus implicaciones» (Covián, 1975: 54). Esta idea del rock como una actitud contracultural, más que como un género musical con características sonoras definidas, era compartida no solo por la crítica y los principales responsables de Zeleste, Víctor Jou y Rafael Moll, sino también por músicos como Jaume Sisa o Pau Riba, quienes la contraponían al *ethos* de la *Nova Cançó* como demasiado «didáctico en el primer caso» (Montañá, 1975: 11) y «carca e incluso reaccionario» en el segundo (Carrero, 1977: 21).

Es evidente que el progresivo fue fundamental en la hibridación que dio lugar a la *música laietana*, particularmente en figuras como Pau Riba o grupos como Iceberg, pero el rock no puede ser el género que la explique por sí solo a partir de un desarrollo endógeno o de una «asimilación» de otras músicas. De hecho, abunda en las entrevistas y las críticas de esta época la idea de un agotamiento de las formas y el sonido del rock, muy claro en figuras centrales de la escena barcelonesa como Jaume Sisa, Gato Pérez, Toti Soler, Jordi Sabatés, Carles Benavent, Joan Albert Amargós o incluso el propio Riba, cuyas trayectorias estuvieron definidas por la búsqueda de un lenguaje propio.

Si en algo coincidían todos los músicos layetanos era en su intento de integrar elementos autóctonos para eludir la mera copia de modelos anglosajones. No obstante, como ha señalado Motti Regev (2013), esta actitud ha sido frecuente en cualquier cosmopolitismo estético en el pop-rock, y por tanto resulta insuficiente para conceptualizar la música de Zeleste como «provinciana» o «nacionalista». Ciertamente, el folklore catalán es una de las fuentes más citadas cuando se establece un nexo retrospectivo entre los grupos layetanos. El conjunto que suele identificarse con este acercamiento a lo mediterráneo es la Companyia Elèctrica Dharma, integrada por los tres hermanos Fortuny, Joan al saxofón soprano, Esteve a las guitarras y Josep a la batería, además de Jordi Soley a los teclados y Carles Vidal al bajo eléctrico. Grupo más exitoso de Zeleste y único que continúa en activo, la Dharma ha explorado en sus discos la tradición oral catalana y se ha erigido en un emblema identitario vinculado a la causa independentista⁴. En la única monografía dedicada al quinteto, el periodista Xevi Planas defiende que el inconfundible «sonido Dharma» remite «a la tradició musical autòctona i que ahora és una de les propostes artístiques més modernes i exportables dels Països Catalans» y que «l'únic rock català que hi ha de veritat, per llei natural, és el seu. L'altre que es fa expressant-se en la llengua propia del país és, en tot cas, rock en català» (Planas, 1994: 9).

No obstante, esta idea sobre la Dharma es inseparable de las políticas y reivindicaciones lingüísticas en Cataluña desde finales de los años setenta y, por tanto, posterior a la *ona laietana*. En 1975, sus integrantes declaraban que «nuestros maestros son gente como Chick Corea, Miles Davis, Joe Zawinul, Wayne Shorter, John McLaughlin, Miroslav Vitouš» (Montañá, 1975: 22-23). En efecto, salvo quizá el peculiar sonido abierto y brillante del saxofón soprano de Joan Fortuny, que se asemeja a una tenora, nada remite al folklore catalán en el primer álbum de la Dharma, *Diumenge*, grabado en los estudios Gema-2 el 4

⁴ En 1986, ya fuera del ámbito de Zeleste, publicaron el álbum *No volem ser*, grabado en vivo en el Mercat de les Flors de Barcelona, con una canción homónima que combinaba la palabra «independència» con la melodía de un antiguo tema suyo, «Ball llunàtic-toc», perteneciente al disco *L'oucomballa* (1976). Véase también: Solé Inglà (2019).

y 5 de febrero de 1975, en el que se entrecruzan elementos del rock progresivo, del jazz y del flamenco. Los siguientes y últimos discos grabados con Zeleste/Edigsa, *L'oucomballa* (1976) y *Tramuntana* (1977), beben de las mismas fuentes pero sí presentan vínculos claros con la tradición musical catalana. No obstante, estas referencias no tenían una voluntad reivindicativa. En 1976, en una entrevista con su productor, Rafael Moll, los integrantes de la Dharma huían de los intentos por etiquetarlos como adalides de la hibridación catalanista: «esto de la sardana roc, de la sardana laietana, o de la sardana rag, es mentira. Es lo típico que se inventan los críticos para escribir algo sin decir nada» (Moll, 1976: 52). A finales de aquella década, aún insistían en que «eso de 'enraizado' es un cuento, nuestra música pretende ser auténtica, transmitirnos unos sentimientos, pero no somos folkloristas» (Bonet, 1978: 15) porque «nosotros nunca fuimos, como se dijo y se repitió hasta la saciedad, investigadores de la cultura musical popular catalana» (Pérez, 1979: 11).

Como puede apreciarse en la música de la Companyia Elèctrica Dharma, un elemento fundamental para entender la *ona laietana* fue el jazz, que entonces contaba en Cataluña con numerosos seguidores y una oferta considerable. José Carlos Sánchez, «Charly», señalaba en marzo de 1973 que el jazz atravesaba en la Barcelona de entonces, tras «el más injusto de los olvidos», «la más eufórica de las proliferaciones» (Charly, 1973: 32). Aquel año, los aficionados pudieron escuchar regularmente jazz en locales como el Mix, el Nilo o la Cova del Drac. A finales de marzo, Tete Montoliu, entonces ya considerado uno de los referentes del jazz europeo, regresó a Barcelona para impartir un conferencia teórico-práctica para profesores y alumnos en el Conservatorio Municipal de Música (Carrero, 1973: 27), y en noviembre el VII Festival Internacional de Barcelona, celebrado en el Palau de la Música, contó con figuras como Count Basie, Duke Ellington, Sara Vaughan y Miles Davis. Por otra parte, entre 1974 y 1975 actuaron en la Ciudad Condal figuras como Chick Corea, Herbie Hancock, Billy Cobham o Jimmy Smith, y grupos como Weather Report o la Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin. Además, la propia Edigsa fue quien distribuyó en España las grabaciones del sello alemán ECM, que entonces contaba con un catálogo poblado por pioneros de la fusión.

El jazz aportó a la *ona laietana* elementos como la improvisación, secuencias y sustituciones armónicas, formas en *choruses*, instrumentaciones y arreglos. La centralidad del género está clara en grupos como Jazzom, integrado por Pep Bonet al saxofón tenor, Lluís Rambla al piano, Manel Ortega al contrabajo y Pau Bombardó a la batería. Su única grabación, *Jazzomology* (1979), es un LP constituido por *standards* habituales en el jazz moderno, como «Crazeology», «Confirmation», «Dexterity» y «Donna Lee», de Charlie Parker, «Search for Peace» de McCoy Tyner o «St. Thomas» de Sonny Rollins, además de dos temas propios basados en el blues, «Jazzomology» y «Bluesom». En todo el álbum, las improvisaciones gravitan sobre los *licks* típicos del *bebop* y, en menor medida, del *hard bop* (Arribas García, 2015: 63-69). Algo similar ocurre con Tropopausa, un quinteto singular en el que participaron Enric Cervera y Eduard Altaba a los contrabajos, Jordi Nico al saxofón alto, Ramón Solé a la guitarra española y Oriol Perucho a la percusión. También grabó su único disco para Zeleste/Edigsa, *Tropopausa*, en enero de 1979, en este caso basado en el jazz de vanguardia y en la improvisación libre (Arribas García, 2015: 87-90).

No obstante, sería igualmente equivocado sustituir en la *ona laietana* la preeminencia del rock por la del jazz. Una parte importante de los grupos de Zeleste se inclinaron hacia la fusión, o lo que comúnmente se ha llamado «jazz-rock» (Nicholson, 1998), una denominación hoy en entredicho porque invisibiliza otros géneros fundamentales para entender su sonido. Kevin Fellezs ha reivindicado que un género medular de esta hibridación fue el funk, hasta hace poco relegado en las explicaciones sobre el sonido de la fusión (Fellezs, 2011). El olvido

no es extraño, ya que el funk no era considerado entonces un arte para escuchar, sino un entretenimiento para bailar, y por tanto resultaba una referencia incómoda para la crítica de rock y de jazz. Este aspecto ya se percibe en quienes escribían sobre rock en aquella época, como Diego Manrique, quien en una crítica de los conciertos de Weather Report y Herbie Hancock en el Club Juventud de Badalona desdeñó aquel «funk-jazz convencional, diseñado para los pies más que para la cabeza» (Manrique, 1976: 55).

La importancia de la fusión se refleja bien en varias grabaciones emblemáticas de la música layetana. Tras la inauguración de la discográfica Zeleste/Edigsa con *El senyor dels anells* de Jordi Sabatés, registrado en la primavera de 1974, el segundo disco publicado por el sello fue un álbum de la Orquesta Mirasol titulado *Salsa Catalana* y grabado entre junio y julio de 1974. El grupo estaba integrado entonces por Víctor Ammann a los teclados, Xavier Batllés al bajo, Ricard Roda a los saxos, el batería Miquel Lizandra y el percusionista de origen cubano Pedrito Díaz. Por tanto, en cuanto a instrumentos, la formación era deudora de Weather Report y Return to Forever. El primer corte, «To de “re” per a mandolina i clarinet» es una composición de Batllés y Roda. Debe su nombre a una melodía en Re mixolidio llevada por el infrecuente dúo de instrumentos solistas, que a su vez se desarrolla sobre un *riff* sincopado del piano en cuartas paralelas sobre la pentatónica menor de Re. El segundo tema del álbum, «Reprise», comienza con el mismo *riff*, pero trasladado al Fender Rhodes en una sonoridad que ya alude claramente a Weather Report. También remite a la fusión el tema «Hancock», compuesto por Batllés en homenaje al célebre teclista estadounidense.

El sonido de los grupos de Miles Davis, Joe Zawinul, John McLaughlin y, sobre todo, Chick Corea resulta patente también en otros conjuntos layetanos de esta primera época: Barcelona Traction y Secta Sònica. El primero, antiguo New Jazz Trio, estuvo integrado por Jordi Clúa (contrabajo y bajo eléctrico), Francis Rabassa (batería) y su líder, Joaquín «Lucky» Guri (piano y teclados). Cambiaron de nombre tras actuar en el IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona, celebrado en el Palau de la Música en noviembre de 1974. Entonces, el crítico Albert Mallofré lo consideraba el grupo catalán de jazz más popular entre la juventud, por su lenguaje cercano a «la estética del rock» (Mallofré, 1974: 61). Ya como Barcelona Traction, publicaron en 1975 un álbum homónimo que se caracterizaba por una formación deudora de los principales grupos estadounidenses de fusión; en él, al trío se le sumaron los percusionistas Pedrito Díaz, de la Orquesta Mirasol, y Manuel Joseph, de la Orquesta Plateria (Barcelona Traction, 1975). Por su parte, Secta Sònica fue un singular grupo liderado por Xavier «Gato» Pérez al bajo y compuesto por tres guitarras (Jordi Bonell, Víctor Cortina y Rafael Zaragoza) y Jordi Vilella a la batería. En sus dos álbumes, *Fred Pedralbes* (1976) y *Astrofèria* (1977), ambos publicados por Zeleste/Edigsa, hibridaron el rock sureño con el jazz y el funk.

Por tanto, no sería desacertado encuadrar la primera etapa de la *ona laietana* en la fusión. Ahora bien, entender esta última desde la tríada jazz-rock-funk resulta tan justo y pertinente como etnocéntrico, en tanto obvia que buena parte de los elementos de la fusión procedía de diversas tradiciones populares, entre las que merecen especial mención las músicas latinoamericanas de baile, incluso en Estados Unidos. En los comentarios sobre el sonido de Zeleste, la samba, la rumba, el bolero, el mambo, la salsa y otros bailes son mencionados solo como aderezo. Sin embargo, cumplieron un papel destacado en el sonido layetano, y aportaron melodías, motivos, instrumentos de percusión, ritmos, estructuras y tópicos. Barcelona Traction solía usar ritmos de *bossa nova* como base para la improvisación, a la manera de Return to Forever en sus primeros discos, y el sonido de Secta Sònica es inseparable tanto de las percusiones latinas de Noel Mújica y Krupa Quinteros, en el caso

de *Fred Pedralbes*, como de los tumbaos y ritmos caribeños, en *Astrofèria*, poco antes de que su líder, Gato Pérez, se convirtiera en el gran valedor de la rumba catalana. Pero el mejor ejemplo es la Orquesta Plateria, formada el día de nochevieja de 1974 a partir de una actuación en Zeleste, cuya idea inicial era interpretar música de Antonio Machín, Bonet de San Pedro, Dámaso Perez Prado, Los Teen Tops y Los Sírex, y que pronto se convertiría en la introductora de la salsa en Barcelona (Llano Camacho, 2018: 71-72).

De hecho, gran parte de la música de Zeleste se entiende desde un deliberado y manifiesto eclecticismo de géneros y estilos. La propia Companyia Elèctrica Dharma aclaraba en un breve dossier de autopresentación que «podemos hablar de jazz, de rock, de free, elementos presentes en nuestra música, pero todo ello sería tan sólo aproximación, sin dar una imagen real de su contenido» (Montañá, 1975: 22-23). En el citado álbum *Salsa catalana*, de la Orquesta Mirasol, algunos temas se alejan de la instrumentación eléctrica predominante en la fusión: en «Cançó de non entendre res» participan dos flautas, un fagot, un clarinete, un oboe y una lira, además del piano eléctrico y las congas; y en «Circ de l'Espai», una versión de «Space Circus» de Chick Corea, las flautas y la lira aparecen de nuevo y se les suman viola, violonchelo y contrabajo. A ellos habría que sumar la omnipresencia en la música layetana de instrumentos de diversas tradiciones latinoamericanas y mediterráneas como la bandurria, la mandolina, la marimba o el buzuki griego. Este último fue interpretado en álbumes de Secta Sònica, Jordi Sabatés y Toti Soler por Xavier Batllés, a su vez principal artífice de un álbum inclasificable como *Records de València* (1976), de La Rondalla de la Costa, en el que se combinaron todo tipo de géneros musicales europeos, como la *chanson*, el flamenco, la jota, el fandango o la muiñeira, con cantos tradicionales valencianos y catalanes, formas jazzísticas, ritmos latinos, sonoridades árabes e indias, todo ello desde un variado catálogo de sintetizadores, instrumentos de percusión y de cuerda.

Pese a que Toti Soler había sido uno de los referentes de la guitarra eléctrica en la España de finales de los sesenta, su música siempre estuvo marcada por su formación clásica. En 1972 añadió a su ya heterodoxa trayectoria la fascinación por el flamenco, hasta el punto de trasladarse unos meses a Morón de la Frontera para estudiar con el guitarrista Diego del Gastor. A su vuelta, Soler fue uno de los artistas pioneros y más reconocibles de Zeleste, a pesar de que grabó la mayoría de sus temas de esta época a la guitarra española y sin acompañamiento o solo con percusión. Tras publicar en 1973 un complejo experimento de *Third Stream* con el pianista Jordi Sabatés, el flamenco fue el género dominante en sus dos discos siguientes, *Toti Soler* (1973)⁵ y *El cant monjo* (1975). Dominante, pero ni mucho menos exclusivo, porque no hay que dejarse guiar por sus títulos: muy poco de tradiciones peninsulares se encontrará en «Sardana flamenca», el tema que abre *Toti Soler* y que a menudo se invoca para definir el supuesto sonido distintivamente mediterráneo de la *ona laietana*, pero discurre sobre un ritmo de habanera e incorpora elementos melódicos y armónicos del blues. La etapa layetana de Soler se cerraba con *Desdesig* (1977), grabado en directo en Zeleste e integrado por cuatro temas con largas improvisaciones que mezclaban ritmos y sonidos de la música flamenca, catalana, caribeña, brasileña, árabe e india con elementos del jazz y la fusión.

Pianista de formación clásica, Jordi Sabatés fue el primero en grabar con Zeleste/Edigsa, en la primavera de 1974, y quizá el mayor virtuoso de la música layetana, así como un buen ejemplo del eclecticismo que reinó en Zeleste desde el principio. Junto a Soler, formó

⁵ Este álbum se publicó en 1973 como LP con la discográfica Edigsa, pero al año siguiente también como casete ya bajo el sello Zeleste/Edigsa.

parte primero de Pic-Nic, grupo que acompañaba a la cantante Jeanette, y más tarde fundó una agrupación de rock progresivo, OM, en el que la improvisación era particularmente importante. Ya en solitario creó Jarka, un proyecto muy singular en el que volvió norma el desafío a la ortodoxia tanto del rock como del jazz (Gómez-Font 2011, 77-78). Se integró muy pronto en la red de Zeleste y publicó tres de los primeros álbumes de la discográfica. En *El senyor dels anells* (1974), *Ocells del més enllà* (1975) y *Tot l'enyor de demà* (1976), marcados ya por la preferencia de Sabatés por el piano frente a los teclados eléctricos, se mezclan la influencia del *stride* y del *boogie* con el blues-rock, el bolero, la samba, la *cançó*, el flamenco (bajo el influjo de Soler), texturas impresionistas de Debussy y Ravel, temas de Federico Mompou y Manuel de Falla, *voicings* de sus admirados Tete Montoliu y Chick Corea, o la evocación del universo literario de J. R. Tolkien a través de sonoridades modales.

Otro grupo que encarnó el deliberado eclecticismo de Zeleste fue Blay Tritono, fundado por el bajista Eduard Altaba tras su paso por el grupo Bueyes Madereros e integrado además por Joan Josep Blay (saxofón alto y tenora), Néstor Munt (trompeta y fliscorno), Vicenç «Morgan» Calvo (trombón), Joan Saura (teclados) y Quino Béjar (batería). En su único álbum, *Clot 20* (1976), Víctor Ammann sustituyó a Saura, quien se encontraba cumpliendo el servicio militar (Gómez-Font 2011, 134). El LP contiene siete temas en los que convergen el jazz modal y el free, el rock progresivo, la fusión, la música académica y la música tradicional de la península ibérica. Destacan en él los sofisticados arreglos, las polirritmias y la improvisación modal (con algunas incursiones *free*).

El disco se abre con «Danza de procesión», una melodía tradicional segoviana adaptada por Eduard Altaba a la tenora, aerófono de la familia de las chirimías que es típico de la cobla. La danza original se había publicado aquel mismo año 1976, con Agapito Marazuela a la dulzaina y Joaquín González al tamboril, en un álbum emblemático para la música castellana de tradición oral, titulado *Segovia Viva* (VV.AA, 1976). Altaba unía así folklore catalán y castellano sobre un repetitivo acompañamiento de bajo eléctrico y percusión, algo que parecía atentar contra las convenciones tanto del rock como del jazz, como le reprochó Juan José Abad en su crítica al exitoso concierto que los grupos layetanos ofrecieron en abril de 1976 en el Teatro Monumental de Madrid (Abad, 1976: 53). Saura I es un tema de progresivo con una forma aditiva en tres secciones: una primera presidida por las variaciones rítmicas y sonoras de un tema inicial sobre un *riff* sincopado del bajo, a la que sigue una larga improvisación de Víctor Ammann a los teclados en formato de trío, y una tercera parte en la que saxofón alto y Fender Rhodes establecen un diálogo que se inicia con una sencilla improvisación modal y va derivando hacia texturas cercanas al *free*, para regresar luego al minimalismo y desvanecerse paulatinamente. Esta misma calma se escucha engañosamente al principio de «La Ceba», que a los pocos segundos se anima para desplegar una breve pero virtuosa improvisación de la trompeta en el modo frigio que remite a lo que entonces se había codificado ya como «jazz-flamenco»⁶.

«Saura II» vuelve a la agrupación ternaria para desplegar una forma simétrica ABA en la que una sección politonal influida por la *Third Stream* enmarca la parte central. Esta comienza con un *riff* del bajo eléctrico en un poco habitual 9/4 y va derivando hacia un ejemplo de fusión más convencional, en el que sobre el acompañamiento *funky* de Altaba,

⁶ Las aproximaciones al flamenco desde el jazz contaban ya con una larga historia, pero se habían sistematizado desde finales de los años sesenta con los experimentos del saxofonista navarro Pedro Iturralde (Iglesias 2005 y 2017; Zagalaz, 2018). En la década siguiente, grupos españoles de jazz, rock y fusión generalizaron los préstamos de elementos del flamenco para crear una identidad propia y diferenciada del *mainstream* anglosajón (García Peinazo, 2017).

Ammann y Béjar se van sumando las improvisaciones de la trompeta, que nunca pierde su preeminencia, y del trombón. En «Clot 20», un peculiar blues modal compuesto por Néstor Munt, si las reminiscencias de Charles Mingus son claras en la presentación de la armonía por el contrabajo de Altaba, la sombra de Miles Davis es alargada en las improvisaciones de Munt al fliscorno y de Calvo al trombón. «Montblanquet», de Victor Ammann, es una breve pieza en compás ternario que se inicia con referencias al pianismo académico español de la *belle époque*, sigue con una melodía de jota de la tenora acompañada por la banda al completo y termina con un melancólico vals. En «Nocturn», una idea de «Morgan» Calvo completada por las aportaciones de varios miembros, queda clara la influencia de los primeros experimentos eléctricos de Miles Davis, sobre todo de *In a Silent Way* (1969). El álbum se cierra con «Marroquí», una composición de Eduard Altaba en la que se mezclan elementos de la música tradicional peninsular con sonidos y armonías del rock progresivo para configurar un tema festivo y muy bailable.

Los arreglos más complejos de Zeleste se debieron a Música Urbana, una suerte de supergrupo fundado y liderado por el compositor y arreglista Joan Albert Amargós y por el bajista Carles Benavent. Contaron con antiguos integrantes de grupos emblemáticos del rock progresivo barcelonés como Máquina! y Crac: Salvador Font a la batería, Emili Baleriola a la guitarra y Enric Herrera como teclista. Estos dos últimos no llegaron a actuar y fueron sustituidos respectivamente por Luigi Cabanach (también ex-miembro de Máquina!) y Lucky Guri (de Barcelona Traction). Amargós, nieto del célebre compositor Joan Altisent, tenía una sólida formación musical clásica y reconocía sentirse «más un “músico español” que un “músico catalán”» (Uriach, 1979: 43). Ya en 1976 publicaron el LP *Música Urbana*, en el que presentaban una hibridación difícil de categorizar en la mezclaban jazz, rock, funk y música española tanto popular como académica. La portada del álbum, diseñada como era habitual por Claret Serrahima, representa deliberadamente esta amalgama inclasificable como un fresco en una desconchada pared en la que, a modo de palimpsesto, se van superponiendo fragmentos de pinturas y partituras (figura 1). Con una formación distinta, en la que se mantuvieron Amargós, Benavent y Font y se sumaron el guitarrista Jordi Bonell, el flautista Jaume Cortadellas, el trompetista Matthew Simon y Aurora Amargós a las castañuelas, grabaron *Iberia* (1978), su segundo y último trabajo discográfico (figura 2).



Figuras 1 y 2. Portadas de *Música Urbana* (Zeleste/Edigsa UM 2033, 1976) e *Iberia* (RCA Victor PL 35177, 1978).

Si bien ambos álbumes presentan conexiones evidentes, también contienen notables diferencias. En el primero domina la influencia de la fusión, principalmente de Chick Corea, aunque con numerosos préstamos de la música académica española del primer cuarto del siglo XX y con referencias al pasodoble. En *Iberia*, en cambio, la instrumentación eléctrica se restringe prácticamente al Moog y el bajo eléctrico, y la influencia del progresivo y de la fusión decaen en favor de figuras de la música académica de la primera mitad del siglo XX, como Béla Bartók, Paul Hindemith o Igor Stravinsky, que exploraron ampliaciones de la composición tonal, un homenaje plasmado incluso en los subtítulos. No obstante, ese legado nunca es evidente, sino que se subvierte de formas diversas, siempre con un cierto sentido de juego e irreverencia. Las secciones breves y contrastantes, el apego a centros tonales más que a una armonía funcional, el predominio de texturas contrapuntísticas, los frecuentes cambios de compás y la preferencia por los instrumentos acústicos se combinan constantemente con improvisaciones, ritmos y giros de la música española.

«Invitation au xiulet» es un homenaje a Hindemith en el que suceden episodios que evocan diversas tradiciones populares de la península ibérica con otros que remiten directamente a la *Kammermusik*, a la vez con claros giros bartokianos. El tema dedicado a Stravinsky es un breve «Pasacalle de nit» dominado por la percusión, la mandolina, las flautas y el clarinete bajo, escrito en una combinación de 3/4 y 2/4. Amargós dedica a Falla un «Pasodoble balear», en un 3/4 en diferentes *tempi* que contrasta con el habitual compás binario del género y en el que ecos del compositor granadino se ensamblian tanto con fórmulas típicas del pasodoble de concierto como con el jazz-flamenco⁷. El último corte, «Vacances Perdudes», escrito en homenaje al guitarrista y compositor Jaume Rius, es un extenso y virtuoso ejercicio en el que creación contrapuntística e improvisación se dan la mano en un viaje de intensidad creciente.

2. MÁS ALLÁ DE LAS GRABACIONES: LA MÚSICA LAYETANA EN DIRECTO

Que la *ona laietana* se haya pensado fundamentalmente desde el rock tiene una consecuencia crucial: en este género, las grabaciones se conciben como el «texto primario» (Moore, 1993). Es más, Rebee Garofalo (1992), Theodore Gracyk (1996) y Lawrence Grossberg (2002) han defendido que el rock se diferencia de otras músicas en que su ontología está ligada a la grabación sonora. El problema es que los discos componen un panorama sustancialmente pobre de la música layetana, que vuelve inexplicable su relevancia social. Por un lado, varios grupos habituales en Zeleste nunca grabaron, como Slo-Blo y Bueyes Madereros, o publicaron sus álbumes muy tarde y tras una larga trayectoria en directo, como la Orquestra Plateria o Esqueixada Sniff. Por otro, la mayor parte de trabajos de Zeleste-Edigsa, salvo *Qualsevol nit pot sortir el sol* (1975) de Jaume Sisa y algunos discos de la Companyia Elèctrica Dharma, tuvieron una tirada inicial de mil copias y fueron fracasos de ventas. Finalmente, parámetros fundamentales de la música layetana como la improvisación y la dimensión escénica difícilmente se aprecian en las grabaciones de estudio. La creación y la experiencia de aquella música fueron indisolubles del directo.

⁷ La publicación de *Iberia* coincidió con los primeros acercamientos sistemáticos al jazz desde el flamenco, obra de músicos como Paco de Lucía y Jorge Pardo (Zagalaz, 2012 y 2013), a los que muy pronto acompañaría el propio Carles Benavent como integrante del Paco de Lucía Sextet.

Uno de los recursos clave en la música layetana era la improvisación. De hecho, la propia existencia y dinámica de la Orquesta Mirasol dependían de ella: ensayar era complicado porque tres de sus cinco integrantes formaban parte de otras agrupaciones barcelonesas (el saxofonista y clarinetista Ricard Roda, el batería Miquel Lizandra y el percusionista Pedrito Díaz), mientras que los más jóvenes, el bajista Xavier Batllés y el teclista Víctor Ammann, no eran profesionales en un principio. Batllés se lo explicaba a Claudi Montañá un año después de la presentación de la Mirasol, con motivo de una exitosa actuación en el Teatro Monumental de Madrid que supuso el fin de la formación inicial: «Verás, la forma más fácil de que unos músicos de nuestra educación puedan tocar con el menor ensayo posible (en realidad, casi sin ensayo), consiste en valerse de la estructura jazzística clásica; es decir, tema + improvisación + tema» (Montañá, 1974: 43). Lo mismo ocurre con la mayor parte de las grabaciones de Toti Soler y Jordi Sabatés en su época layetana, contruidos como largas improvisaciones sobre temas o progresiones armónicas. Por su parte, Josep Fortuny, batería y percusionista de la Companyia Elèctrica Dharma, destacaba en una entrevista para el espacio musical televisivo *PopGrama* que para el grupo «toda premeditación y alevosía está penada musicalmente» (Àngel Casas, 1977: min. 1:30-3:15).

La importancia de la improvisación, dentro de un marco formal prefijado, también era clave en Música Urbana. Lo advertía el flautista Jaume Cortadellas en una entrevista a Salvador Domínguez: «En *Iberia* se da la síntesis musical del directo y de las grabaciones de estudio de Música Urbana. Sin embargo, nuestro directo era mucho más abierto, la improvisación llegaba a sitios insospechados» (Domínguez, 2002:179). Efectivamente, se aprecia bien si comparamos las grabaciones de estudio con las actuaciones en directo. El primer corte de *Iberia*, «En buenas manos», dedicado por Amargós al propio Benavent, tiene dos secciones, en forma ABA. La primera se construye sobre un largo y virtuoso *riff* del bajo de ocho compases, acompañado únicamente por la percusión, al que progresivamente se van sumando la guitarra, el piano eléctrico, la flauta, el saxofón soprano y la trompeta; finalmente, aparece una melodía llevada por los vientos. La sección B, en cambio, opta por un *tempo* moderado, es mucho más abierta y se basa en otro *riff*, breve y sincopado, que facilita las improvisaciones. Para terminar, vuelve la primera parte, pero esta vez en espejo, de tal modo que se reexpone primero la melodía de los vientos sobre el *riff* y el bajo va quedándose progresivamente solo con la percusión hasta el final. La sección B, que en el disco es muy breve y formularia, variaba en los directos y se alargaba para cobijar las improvisaciones de diversos miembros del grupo. De hecho, en la actuación de Música Urbana en el programa *Musical Express* de Televisión Española dedicado a Zeleste, en 1978, esta segunda parte hilvana una larga sucesión de improvisaciones, muy diferentes a las del álbum, en las que se prescinde incluso del *riff*.

La improvisación no es la única actividad que muestra la relevancia del directo en la música layetana. Otra cara indisociable del fenómeno fue la provocación política y moral. Desde 1973, en Barcelona proliferaron las críticas a la *gauche divine*, la izquierda catalanista, intelectual y burguesa agrupada en torno a Bocaccio (discoteca, revista, discográfica y productora cinematográfica a la vez), considerada elitista y pagada de sí misma. La música predilecta de la *gauche divine* era la *Nova Cançó*, un movimiento de canción protesta creado en 1961 partiendo tanto del folk reivindicativo estadounidense como de cantautores franceses comprometidos. Sus principales figuras, como Raimon, Francesc Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Joan Manuel Serrat o Lluís Llach, se posicionaron contra la dictadura de Franco y sus políticas culturales y de uniformización lingüística. Una parte de la bibliografía sobre la *Nova Cançó* ha convenido en que su elemento definitorio fue el uso del catalán

en las letras, lo cual ha generado una visión demasiado comprehensiva y uniformizadora del movimiento, también palmaria en las recopilaciones discográficas posteriores (García-Soler, 1976 y 1996; Meseguer, 1997 y 2018). Como ha señalado Juan Guijarro Ferreiro, este criterio laxo proporciona mayor peso y cohesión al fenómeno, pero a la vez oculta los conflictos y estrategias de legitimación que se sucedieron en el campo de la música popular en Cataluña, particularmente desde 1968⁸. Es aquí donde cabe situar la trayectoria divergente de figuras del Grup de Folk y luego de la *ona laietana* como Albert Batiste, Pau Riba, Jaume Sisa y Oriol Tramvía, que criticaron abiertamente la *Nova Cançó* y se apartaron de ella muy pronto. Conviene entenderlos no tanto como continuidad, sino más bien como alternativa a la canción protesta de los años sesenta (Ayats y Salicrú-Maltas, 2013: 37).

En este sentido, la *ona laietana* fue no solo antifranquista sino también anti-franquista, ya que rechazó los códigos y gustos propios dominantes hasta entonces en la izquierda catalanista barcelonesa para ligarse a una contracultura más preocupada por el cooperativismo y el anticapitalismo. Frente al «ambiente claro de catalanidad» con el que Lluís Crous condensaba el colectivo que acudía a las *Sis Hores de Cançó* (Crous, 1977: 32), las banderas anarquistas fueron claramente predominantes en el Canet Roc⁹. El propio Víctor Jou defendía en 1977 que «Canet Roc fue la primera fiesta libertaria que se realizó en España» (Callis, 1977: 24). Por otra parte, su música fue principalmente instrumental, ya que, incluso cuando grupos como la Companyia Elèctrica Dharma o la Orquesta Mirasol utilizaron la voz, fue más como vehículo textural que semántico. Esto facilitó que sus discos eludieran la censura. No obstante, la *ona laietana* continuó manteniendo algunos vínculos con la *Nova Cançó*, particularmente porque muchos de sus protagonistas fueron músicos de estudio de cantautores. Mención aparte merece la dilatada y prolífica colaboración entre Toti Soler y Ovidi Montllor, no exenta de subversión política: *El cant monjo* (1975) de Soler, publicado con Franco aún vivo, era íntegramente instrumental, pero su funda interior incorporaba un poema de Montllor dedicado «als bons amics Cuca i Toti, per peteneres», del que cabe destacar dos estrofas:

[...]
 Passa el temps, passen les coses,
 i passa el trist passat,
 i no arriba el temps novell.
 Mentre tant vaig fent-me vell.
 Mentre tant vaig fent-me vell.
 I no arriba el temps novell.
 [...]
 I un cop s'acabe la rifa
 que la vida m'ha donat,
 si és possible sota terra

⁸ Estas desavenencias en el seno de la *Nova Cançó* ya eran evidentes en las entrevistas que Manuel Vázquez Montalbán publicó en su *Antología de la Nova Cançó catalana* (1968: 29-59), en las que «para varios cantautores como Enric Barbat, Guillermina Motta o Pau Riba domina la idea de que la *Nova Cançó* fue un movimiento en torno al que la burguesía intentó articular, bajo la apariencia de movimiento político, sus propios intereses económicos y simbólicos» (Guijarro Ferreiro, 2013: 39).

⁹ Según Ernest Callis, en la primera edición del Canet Rock «las banderas políticas eran pocas, tan sólo algunas ácratas» y al año siguiente había «una bandera republicana, bastantes catalanas y muchas anarquistas» (Callis, 1976: 20; Callis, 1977: 24).

faré crits de llibertat.
 Entre cucs i terra i fusta
 faré crits de llibertat.
 La mort no m'esborrarà! (Toti Soler, 1975)¹⁰

En Zeleste también germinó una particular preocupación por el espectáculo, en paralelo al desarrollo de nuevas expresiones escénicas que crecieron en Barcelona gracias a nuevas compañías y el renovado Institut del Teatre. La colaboración más notoria en este sentido fue la de Companyia Elèctrica Dharma con Els Comediants, forjada en una convivencia de ambas agrupaciones en una masía y en sesiones improvisadas por las calles de Canet de Mar. Por otra parte, algunos músicos de la *ona laitana* como Pau Riba, Jaume Sisa y Oriol Tramvia, además de grupos como la Orquestra Plateria, explotaron especialmente el humor, la frivolidad y la provocación en escena, hasta el punto de que los medios los calificaron como artistas *camp* (Coll, 1976: 9). La idea de que «live music involves the state –and thus politics– much more directly than recorded music» (Frith et al. 2016, ix) no es operativa para dictaduras como la de Franco, en la que la producción de discos, a pesar de su arbitrariedad e incoherencia (Torres Blanco 2010; Valiño 2012), estaba más regulada que las actuaciones en directo. De hecho, muchos de los mayores desafíos a los preceptos tanto políticos como morales del régimen en la Barcelona de los años setenta, que en muchos sentidos anticiparon los desafíos de la Movida, tuvieron lugar en conciertos en vivo.

La figura más transgresora de la *ona laietana* fue Pau Riba. Nieto de los célebres poetas Carles Riba y Clementina Arderiu, había comenzado su carrera ligado al Grup de Folk y regresó a la actualidad musical en 1975, tras cuatro años retirado en una comuna en Formentera. Más allá de un estilo musical que entremezclaba folk-rock, psicodelia y progresivo con algunos elementos de la fusión, Riba se caracterizó por tomar elementos sonoros y visuales del café teatro y del music-hall, así como del glam rock, de Frank Zappa y de Alice Cooper. En directo no solía reproducir sus grabaciones, sino que se entregaba a una suerte de cabaret que parodiaba la figura del cantautor. Sus intervenciones en las dos primeras ediciones del Canet Rock deben entenderse como *happenings* vanguardistas, más que como actuaciones musicales al uso, y fueron tan polémicas en su momento como ignoradas o calificadas únicamente de «superficiales» posteriormente. Cuando la discográfica RCA reunió grabaciones sonoras de algunas actuaciones del Canet Rock 1977 en un álbum doble, producido por Rafael Moll en uno de sus últimos trabajos para Zeleste, no se contó con ningún tema de la improvisada y protestada «ópera free» de Riba con el trío experimental Perucho's (Canet Rock, 1977).

El único que pudo disputarle a Riba el trono de lo inclasificable fue Jaume Sisa. También integrante inicial del Grup de Folk y alejado temporalmente de los escenarios en 1972, a su regreso optó por actuaciones oníricas y surrealistas, en un género emparentado con la psicodelia pero muy personal que él mismo denominaba «cabaret galáctico». Al ser preguntado por Ernest Callis sobre si se concebía a sí mismo más ligado a la *Nova Cançó* o al folk rock con el que había iniciado su carrera, Sisa advertía que más bien se consideraba «un músico de varietés» porque «aquí con lo de la “cançó” nos hemos olvidado de la ‘varieté’, con lo que no me refiero solo al cabaret, sino también al ‘music hall’, teatro y todo lo que sea el espectáculo» (Callis, 1976: 22). Incluso sus discos de la etapa laietana no están grabados

¹⁰ El grupo folk valenciano El Diluvi musicó el poema recientemente en su álbum autoeditado *Motius* (2014).

convencionalmente. Moll, también productor del álbum doble *La Catedral* (1977), señalaba que el disco agrupaba «dos trabajos a la par diferentes y complementarios»:

El primer disco está grabado en estudio, en magnetófono de 16 pistas, de forma digamos convencional. Quizás el único dato técnico a señalar es que Sisa grabó la voz en directo, al mismo tiempo que las bases, en lugar de utilizar la conocida técnica del ‘recording’. En cuanto al segundo disco, difiere totalmente del anterior: está grabado en un magnetófono de dos pistas, o sea, grabado y mezclado directamente. Los lugares de grabación de este segundo disco son: el granero de una masía, el aire libre de la masía, el despacho de Zeleste, y el cuarto trasero de dicho local (Moll, 1977: 58).

La *ona laietana* constituyó también el entorno adecuado para el éxito de otro miembro del *Grup de Folk*, Oriol Pons, más conocido como Oriol Tramvia, que en 1976 grabó en directo su disco *Bèstia!* en la sala Zeleste (Oriol Tramvia, 1977). Se trata de un larga duración de diez temas difícilmente apreciable desde la mera escucha, ya que abundan las bromas y gestos a los que el público responde con risas y exhortaciones. Oriol Tramvia también participó en el Canet Rock en 1975 y 1976, y se convirtió en uno de los grandes triunfadores del festival, a pesar de que no figuraba inicialmente en el cartel y actuó en un pequeño escenario situado en medio de los tenderetes. Así lo describió el periodista Juan José Abad en *Vibraciones*:

Algo insólito de verdad. Allá hacia las tres de la madrugada, en el ‘descanso’ oficial, un grupo llamado Oriol Tramvia, en una barraca montada al efecto, promocionaron su música ofreciendo quizá la única muestra cuyas connotaciones se pueden asimilar con cierta rotundidad a una postura ‘under’: como es de suponer, claro está, filtrada por las características de lo español. Que en este caso significó la consciente decisión de utilizar la tradición esperpéntica, ofreciendo una sesión de excelente música interpretada con la rotunda discreción que lo haría cualquier músico de verbenas (¿a quién le interesa la etiqueta «rock-verbenas»?) (Abad, 1975: 60).

Precisamente, este interés de los músicos layetanos por lo escénico y por el barrio y el pueblo como comunidad los llevó en numerosas ocasiones a actuar en la calle y en verbenas. Uno de los arquitectos del Canet Rock, Pere Riera, justificaba las peculiaridades espaciales del festival en que «el entorno cultural o ideológico de cada uno de los músicos» de Zeleste «mayoritariamente pasa por la fiesta popular de pueblos y barrios» (Callis, 1976: 26). Efectivamente, Sisa reivindicaba ya en 1975 que la música que más le había marcado era «la de la radio, los entoldados, las fiestas mayores con orquestinas de barrio» (Montañá, 1975: 11). Incluso los miembros de Iceberg, acaso el grupo layetano más encuadrable dentro del rock, se identificaban con las verbenas de pueblo y recordaban los pasodobles, las marchas, las jotas y el swing como las músicas que poblaron su infancia¹¹. El crítico madrileño Antonio de Miguel oponía la riqueza musical de las calles de Barcelona a Madrid, donde «las verbenas populares no existen, pero la gente sí tiene en cambio miles de discotecas en las que sudar sus frustraciones» (De Miguel, 1979: 29). La Companyia Elèctrica Dharma fue uno de los primeros grupos que utilizó reiteradamente los espacios públicos de Barcelona y

¹¹ El padre del guitarrista, Max Sunyer, y el del batería, Jordi Colomer, fueron músicos de orquesta popular (Uriach, 1979: 40-43).

Canet en pasacalles y actuaciones. Esta «matriz verbenera» llamó mucho la atención de la crítica en la primera actuación del grupo en el Teatro Monumental de Madrid, en abril de 1976, que «comenzó con una entrada por parte de atrás de la sala de tres de ellos en plan charanga, interpretando una tonadilla rural» (Abad, 1976: 53).

Otro grupo que frecuentaba las fiestas populares de Cataluña fue la Orquesta Mirasol, sobre todo una vez escindida en 1976 en dos grupos: Mirasol Colores y La Rondalla de la Costa. El propio grupo Música Urbana actuó en las verbenas populares bajo el nombre de la Orquesta del Maestro Bellido (seudónimo de Joan Albert Amargós), con un repertorio de rumbas, mambos, boleros, pasodobles y cha-cha-chás (Uriach, 1979: 42-45). También grabó un disco con el cantante Jordi Farrás, más conocido como Trópico o La Voss del Trópico, con composiciones y arreglos de Benavent y Amargós (La Voss del Trópico, 1977). No obstante, el mejor ejemplo de este acercamiento a la calle y la verbena fue la Orquesta Plateria, creada por Sisa, Gato Pérez y Albert Batiste para actuar en Zeleste el día de nochevieja de 1974 (Montaña, 1975: 10). Se trataba de un grupo de once personas sin líderes. Su repertorio inicial era música de Antonio Machín, Bonet de San Pedro, Dámaso Perez Prado, Los Teen Tops y Los Sírex. El impacto de aquella actuación navideña generó una gran demanda de actuaciones en las fiestas populares, que fue su principal cometido durante años. Pere Riera comentaba cómo había sido el proceso:

Se fue cogiendo gente interesada en un tipo de música tipo mambo y demás estilos que, si bien estaban muy olvidados, han sido directos influenciadores de toda una generación. [...] Lo repetimos en Reyes y en Carnaval. Así fue como nos fuimos consolidando, y al poco tiempo nos sumamos a las verbenas. Esto era algo que nos interesaba mucho. tuvimos mucho interés en las verbenas de Sant Pere y Sant Joan. Estuvimos en Sants y lo preparamos muy concienzudamente. Meses antes íbamos con los vecinos a organizar con ellos la verbena. En este momento nos interesa mucho esta actividad (Callis, 1976: 26).

De hecho, la Orquesta Plateria no grabó su primer LP hasta 1978. Y no es una grabación al uso, sino que representa una actuación de verbena popular, como queda claro tanto a nivel paratextual, en el título y la portada (figura 3), como en el listado de temas: «Corazón loco» o «Camarera de mi amor», popularizados por Antonio Machín, «Bajo el cielo de Palma» de Bonet de San Pedro, «Bailando el twist» del Dúo Dinámico, «El tren de la costa» de Los Sírex, «Me voy pa'l pueblo» de Los Panchos o la célebre canción llanera «Moliendo café», popularizada por Hugo Blanco. El álbum termina con «Los bosques de Viena» de Johann Strauss, en la línea de la tradicional hibridación entre lo culto y lo popular, de convertir la música clásica en bailable. Con todo ello,



Figura 3. Portada de *Orquesta Plateria* (Cabra/Edigsa UM2047, 1978).

Zelesté contribuía a disolver la clásica y arraigada dicotomía entre lo rural y lo urbano, no sin consecuencias frustrantes: en las memorias de los músicos layetanos abundan anécdotas sobre la incompreensión con la que algunos de los grupos más vanguardistas se encontraron en los pueblos (Gómez-Font 2011: 99).

Este acercamiento a las verbenas populares generó también un claro interés por el baile. De hecho, el mayor éxito de los dos primeros Canet Roc fue el espacio del entoldado, donde estaba situada la pista de baile. La memorable aparición final de la Orquesta Platería en el Canet Rock 1975 es representativa de la euforia que la verbena y el baile popular eran capaces de despertar, en un evento a menudo leído como una mera imitación española de los festivales contraculturales estadounidenses:

La gente estalló; todas las tensiones se canalizaron en una sola dirección; el agotamiento desapareció como por arte de magia. Y se hizo la mañana y la gente bailaba. Y bailó sin cesar al conjunto de esa música, para algunos de nuestra infancia, para otros, los más jóvenes, casi desconocida. [...] A algunos se les escapaban las lágrimas, otros reían felices; los más, bailaban como condenados. Y fue el desmadre, el desmadre bonito, la culminación de lo que había sucedido a lo largo de la noche: la participación de todos en el rito antiguo y eterno de una celebración vital y multitudinaria. Los músicos de Platería y las voces de Trópico y Manel hicieron posible ese final explosivo (Covián, 1975: 56).

CONCLUSIÓN

La visión de la *ona laietana* como un fenómeno nacionalista y alejado de la vanguardia, aún predominante en la actualidad, es inseparable de los procesos que afloraron en las postrimerías de la transición y en los primeros años de democracia en España. Particularmente, confluyeron entonces tensiones entre generaciones, entre conceptos distintos de la modernidad musical, entre el centro de Barcelona y su periferia, entre el discurso centralista y el catalanista, este último ya institucionalmente restaurado. En esta coyuntura, la *ona laietana* fue concebida como alteridad por quienes dispusieron de tribunas desde las que inventar un tiempo nuevo, el del punk, la Nueva Ola y la Movida, que borraron cualquier continuidad con la música popular anterior para alumbrar una revolución. Ese era el objetivo de definiciones de la música layetana como la que abre este artículo, y tantas otras de críticos como Jesús Ordovás, Diego Manrique, Carlos Carrero, Juan José Abad, Oriol Llopis o Ignacio Juliá, que se establecieron como canónicas por el dominio de los medios sobre música popular y el merecido prestigio de quienes las escribieron. Sin embargo, la insistencia de la Nueva Ola y de la Movida en construir una música popular moderna pero autóctona, que superara el mero mimetismo de lo anglosajón (Fouce, 2006: 143; Del Val, 2017: 445), en realidad no estaba alejada de los objetivos de Zelesté. Por otra parte, la integración de la música layetana en la genealogía del *rock catalá*, iniciada por críticos como Claudi Montañá o Jordi Sierra i Fabra y generalizada desde los años ochenta, tenía fines completamente opuestos, pero obvió las tensiones de Zelesté con el nacionalismo. Contribuyó así a reducirla a un mero eco catalanista del rock progresivo y, con ello, a borrar tanto su singular cosmopolitismo como sus particularidades sonoras y escénicas.

Suele pensarse la hibridación desde la síntesis, naturalizando una intención de crear un idioma musical nuevo, en lugar de desde la problematización de lo mezclado, de un interés por

reconceptualizar categorías y prácticas anteriores. De hecho, los estudios sobre la hibridación musical han dependido demasiado de un afán taxonómico que asume implícitamente el híbrido como último estadio de una evolución positiva (Holzinger, 2002; Steingress, 2002; Manuel, 2016), en lugar de atender a las circunstancias complejas en las que se desarrolló su proceso de creación y de escucha. En este sentido, pueden naturalizar la teleología, eclipsar tanto la hegemonía como las resistencias y reproducir el discurso de la crítica musical que ha celebrado la hibridación como ortodoxia o autenticidad¹². La atención a los sonidos y prácticas de la *ona laietana* cuestiona las perspectivas de lo híbrido como síntesis o convergencia, plasmada en las grabaciones, para enfatizarlo como una estética de la inestabilidad, la contradicción, el eclecticismo, la heterodoxia y la liminalidad, vehiculada a través de los directos, la improvisación, la corporalidad y el baile. Más que buscar una identidad, como bien señaló Salvador Domínguez en una de las citas que abren este artículo, los experimentos de la *ona laietana* parecieron afanarse en disiparla¹³. Los músicos layetanos problematizaron los géneros y los estilos musicales al situarse deliberadamente a medio camino entre ellos, sin generar uno nuevo. La hibridación de la *ona laietana* no se construyó con los géneros, sino contra ellos, o a partir de negar sus expectativas. Y esto desafió las conceptualizaciones del jazz y del rock como artes contemplativos, e incluso tensó las convenciones de lo que entendemos por «música popular», por no hablar de la pertinencia del adjetivo «urbana».

Frente a los modelos que priman las ontologías únicas desde la globalización o la uniformización transnacional, repensar la hibridación desde la tensión, y no desde la convergencia, permite conectarla con historias que generan lo que James Clifford llamó «cosmopolitismos discrepantes», ejemplos creativos que no se ajustan a tipos ideales ni a modelos hegemónicos. En este sentido, la *ona laietana* también urge a repensar las vanguardias, como señala George Yúdice, no como un estadio del modernismo, su homólogo, su contrario o su superación, sino como un proceso que desencadena la heterogeneidad, se desarrolla fuera tanto del *mainstream* como de los circuitos académicos y de patronazgo coetáneos, y que se caracteriza por una fluidez transnacional que subvierte tanto las fronteras como la relación centro-periferia (Yúdice, 2015). El análisis de lo layetano, de sus referentes, sus vías de expresión y su capacidad emancipatoria, pone a prueba las dificultades de los estudios de música popular tanto para lidiar con la heterogeneidad como para repensar sus ontologías más allá de la grabación sonora.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Juan José: «Canet Rock con mesetarios ojos», *Vibraciones*, nº 12, septiembre de 1975, p. 60-61.
- ABAD, Juan José: «De Madrid al Zielo», *Vibraciones*, nº 20, mayo de 1976, pp. 52-53 y 55.
- AYATS, Jaume y SALICRÚ-MALTAS, Maria: «Singing Against the Dictatorship (1959-1975)». En: Martínez, S. y Fouce, H. (eds), *Made in Spain: Studies in Popular Music*, New York: Routledge, 2013, pp. 28-41.

¹² Véase, por ejemplo, cómo la hibridación como autenticidad en el rock andaluz afectó a la heterodoxa trayectoria del grupo The Storm, analizada por Diego García Peinazo (2017: 299-322).

¹³ En un documental de 1976 sobre la *Nova Cançó*, Pau Riba lo expresó radicalmente. A una pregunta del periodista Àngel Casas sobre si creía que ayudaba a la cultura catalana, respondió: «Sí [...] Destruyéndola» (Bellmunt, 1976: min. 1:12:54).

- BONET, Magda: «La Dharma. Más neurótica que folklórica», *Popular 1*, nº 57, enero de 1978, pp. 14-16.
- CALLIS, Ernest: «Sisa, un vendedor de inutilidades», *Tele/Exprés*, 4 de agosto de 1976, p. 22.
- CALLIS, Ernest: «Orquesta Platería y el recinto de Canet Roc 76, fruto de unas peculiaridades catalanas», *Tele/eXprés*, 6 de agosto de 1976, p. 26.
- CALLIS, Ernest: «La feria del roc», *Tele/Expres*, 9 de agosto de 1976, p. 20.
- CALLIS, Ernest: «Canet, 3 veces roc junto al mar», *Tele/Expres*, 30 de julio de 1977, p. 24.
- CALPENA, Luis, MARTÍ FONT, José María y CORAZONES AUTOMÁTICOS: «Canet Rock: El festival de los locos», *Disco Exprés*, nº 487, 1978, pp. 20-28.
- CARRERO, Carlos: «Se cumplió una ilusión: Tete Montoliu dio una conferencia teórico-práctica sobre jazz en el Conservatorio Municipal de Música», *Tele/eXprés*, 31 de marzo de 1973, p. 27.
- CARRERO, Carlos: «Pau Riba: cósmico en el cosmos, héroe del rock and roll, acuario después de piscis», *Vibraciones*, número extraordinario, mayo de 1977, pp. 20-23.
- CHARLY [Sánchez, José Carlos]. «Nocturno de jazz», *Tele/eXprés*, 15 de marzo de 1973, p. 32.
- COLL, Pep: «Canet-Rock: Dotze Hores de Música i Follia», *Tele/eXprés*, 24 de junio de 1976, p. 9.
- COVIÁN, Marcelo: «Canet Rock: 25.000 sueños de una noche de verano», *Vibraciones*, nº 12, septiembre de 1975, pp. 54-56.
- CROUS, Lluís. «30.000 en Canet al aire libre-libre», *Vibraciones*, nº 31, abril de 1977, pp. 32-33.
- DE MIGUEL, Antonio: «Rock madrileño», *Vibraciones* 56 (mayo de 1979), pp. 29-36.
- DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: Un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*, Madrid: SGAE, 2017.
- DOMÍNGUEZ, Salvador: *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)*, Madrid: SGAE, 2002.
- FOUCE, Héctor: *El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural*, Madrid: Velecio, 2006.
- FRITH, Simon et al.: *The History of Live Music in Britain, Volume I: 1950–1967. From Dance Hall to the 100 Club*, London: Routledge, 2016.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- GARCÍA PEINAZO, Diego: *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*, Madrid: SEdeM, 2017.
- GARCÍA-SOLER, Jordi: *La Nova Cançó*, Barcelona: Edicions 62, 1976.
- GARCÍA-SOLER, Jordi: *Crònica apasionada de la Nova Cançó*, Barcelona: Flor del Vent, 1996.
- GAROFALO, Rebee: «Understanding Mega-Events: If We Are the World, Then How Do We Change It?». En: Garofalo, R. (ed), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End, 1992, pp. 15-36.
- GRACYK, Theodore: *An Aesthetics of Rock*, Durham: Duke University Press, 1996.
- GROSSBERG, Lawrence: «Reflections of a Disappointed Popular Music Scholar». En: Beebe, R., Fulbrook, D. y Saunders, B. (eds), *Rock over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*, Durham: Duke University Press, 2002, pp. 25–59.
- GÓMEZ-FONT, Àlex: *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana*, Lleida: Milenio, 2011.
- GUIJARRO FERREIRO, Juan: «Los orígenes de la Nova Cançó en el segundo franquismo: Crítica historiográfica y perspectivas de estudio», Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2013.
- HOLZINGER, Wolfgang: «Towards a Typology of Hybrid Forms». En: Steingress, G. (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster, Hamburg & London: Lit, 2002, pp. 255-296.

- IGLESIAS, Iván: «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco», *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 1, 2005, pp. 826-838.
- IGLESIAS, Iván: *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*, Madrid: CSIC, 2017.
- IGLESIAS, Iván: «La transición velada: Zeleste y la *ona laietana* (Barcelona, 1973-1978)». En: Gan Quesada, G. y Vega Pichaco, B., *Sonidos políticos. Nuevas perspectivas musicales y coreográficas sobre el segundo franquismo y la transición democrática*, Granada: Comares, en prensa.
- LLANO CAMACHO, Isabel: *La salsa en Barcelona. De la onda layetana a las ondas latinas, del estilo cubano a la salsa en línea*, Lleida: Milenio, 2018.
- MALLOFRÉ, Albert: «Jazz del país en el IX Festival Internacional de Barcelona», *La Vanguardia Española*, 20 de noviembre de 1974, p. 61.
- MANRIQUE Diego A.: «Fusiones y ficciones», *Triunfo*, 7 de agosto de 1976, p. 55.
- MANUEL, Peter: «Flamenco Jazz: An Analytical Study», *Journal of Jazz Studies* vol. 11, no. 2 (2016), pp. 29-77.
- MESEGUER, Lluís: «La Nova Cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra*, nº 22, 1997, pp. 169-184.
- MESEGUER, Lluís: *La Nova Cançó: Estudis de literatura i música*, Barcelona: PAM, 2018.
- MOLL, Rafael: «Fiestas nocturnas: Companyia Elèctrica Dharma», *Vibraciones*, nº 27, diciembre de 1976, p. 52.
- MOLL, Rafael: «Sisa: Conversación en la Catedral», *Vibraciones*, nº 37, octubre de 1977, pp. 57-59.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Salsa Catalana en Madrid: Orquesta Mirasol», *Vibraciones*, nº 3, diciembre de 1974, pp. 40-43.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Nochevieja Zelestial», *Vibraciones*, nº 5, febrero de 1975, p. 10.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Dharma: comuna de rock», *Vibraciones*, nº 7, abril de 1975, pp. 22-23.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Sisa: en busca de las ilusiones perdidas», *Vibraciones*, nº 10, julio de 1975, pp. 9 y 11.
- MOORE, Allan F.: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Farnham: Ashgate, 1993.
- NICHOLSON, Stuart: *Jazz Rock: A History*, New York: Schirmer, 1998.
- ORDOVÁS, Jesús: *Historia de la música pop española*, Madrid: Alianza, 1987.
- PÉREZ, Adolfo: «Barna Dharma», *Vibraciones*, nº 56, mayo de 1979, p. 11.
- PLANAS, Xevi: *Companyia Elèctrica Dharma: El toc llunàtic*, Barcelona: Edicions de la Magrana, 1994.
- REGEV, Motti: *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge: Polity, 2013.
- SOLÉ INGLA, Alba: «Dharma: “Siempre hemos creído en la independencia. En los 80 ya la reivindicábamos”», *ElNacional.cat*, 30 de marzo de 2019, https://www.elnacional.cat/es/cultura/electrica-dharma-independencia_368734_102.html
- STEINGRESS, Gerhard: «What Is Hybrid Music?: An Epilogue». En: Steingress, G. (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster, Hamburg & London: Lit, 2002, pp. 297-325.
- TORRES BLANCO, Roberto: *La oposición musical al franquismo: Canción protesta y censura discográfica en España*, Erandio: Brian's Records, 2010.

- URIACH, Jaume: «Joan Albert Amargós: Músico español, música urbana», *Vibraciones*, nº 54, marzo de 1979, pp. 42-45.
- URIACH, Jaume: «Iceberg: On the Rocks», *Vibraciones*, nº 56, mayo de 1979, pp. 40-43.
- VALIÑO, Xavier: *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida: Milenio, 2012.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Antología de la Nova Cançó catalana*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968, pp. 29-59.
- YÚDICE, George: «Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery». En: Geist, A. L. y Monleón, J. B. (eds.), *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, New York: Routledge, 2015, pp. 52-80.
- ZAGALAZ, Juan: «Flamenco-Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo, 1978–1981». En: Díaz Báñez, J. M., Escobar Borrego, F. J., y Ventura Molina, I., *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, pp. 39-50.
- ZAGALAZ, Juan: «El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981». En: Marín López, J. et al. (eds.), *Musicología global, musicología local*, Madrid: SEdeM, 2013, pp. 863-879.
- ZAGALAZ, Juan: «Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie *Jazz-Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967-1968)», *Jazz-hitz*, nº 1, 2018, pp. 125-142.

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

- BARCELONA TRACTION. *Barcelona Traction*. Òliba/Edigsa OL-09, LP, 1975.
- BELLMUNT, Francesc: *La Nova Cançó*, Profilmes, 1976.
- BLAY TRITONO: *Clot 20*. Zeleste/Edigsa UM 2029, LP, 1976.
- CANET ROCK. RCA Victor PL 35151, 1977, 2 vinilos.
- CASAS, Àngel: entrevista a la Companyia Elèctrica Dharma, *PopGrama*, 1977, Radiotelevisión Española, <https://www.youtube.com/watch?v=Bdf0AwO-gkE>
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *Diumenge*, Zeleste/Edigsa UM 2018, LP, 1975.
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *L'Oucomballa*, Zeleste/Edigsa UM 2026, LP, 1976.
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *Tramuntana*, Zeleste/Edigsa UM 2039, LP, 1977.
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *No volem ser*. PDI E-30.942. 1986. LP.
- EL DILUVI. *Motius*, autoeditado, LP, 2014.
- JAZZOM: *Jazzomology*, Zeleste/Edigsa UM 2061, LP, 1979.
- JAUME SISA: *Qualsevol nit pot sortir el sol*, Zeleste/Edigsa UM 2021, LP, 1975.
- JAUME SISA: *La Catedral*, Zeleste/Edigsa UM 2035/6, 2 LP, 1977.
- JORDI SABATÉS: *El senyor dels anells*, Zeleste/Edigsa UM 2016, LP, 1974.
- JORDI SABATÉS: *Ocells del més enllà*, Zeleste/Edigsa UM 2024, LP, 1975.
- JORDI SABATÉS: *Tot l'enyor de demà*, Zeleste/Edigsa UM 2028, LP, 1976
- JORDI SABATÉS y TOTI SOLER: *Jordi Sabatés i Toti Soler*, Edigsa UM 2015, LP, 1973.
- LA RONDALLA DE LA COSTA: *Records de València*, Zeleste/Edigsa UM 2030, LP, 1976.
- LA VOSSS DEL TRÓPICO. *La Voss Por La G. De Dios*. Belter Ocre BOL-001. LP 1977.
- MÚSICA URBANA: *Música Urbana*, Zeleste/Edigsa UM 2033, LP, 1976.
- MÚSICA URBANA: *Iberia*, Zeleste/RCA Victor PL 35177, LP, 1978.
- ORIOI TRAMVIA. *Bèstia!* Zeleste/Edigsa UM 2034. LP. 1977.

- ORQUESTRA MIRASOL: *Salsa Catalana*, Zeleste/Edigsa UM 2017, LP, 1974.
- ORQUESTRA PLATERIA: *Orquestra Plateria*, Cabra/Edigsa UM 2047, LP, 1978.
- PAU RIBA y PERUCHO'S. *Astarot Universdherba*. G3G G3PR1, CD, 1998.
- SECTA SÒNICA: *Fred Pedralbes*, Zeleste/Edigsa UM 2027, LP, 1976.
- SECTA SÒNICA: *Astrofèria*, Zeleste/Edigsa UM 2040, LP, 1977.
- TOTI SOLER: *Toti Soler*, Edigsa UM 2014, LP, 1973.
- TOTI SOLER: *El cant monjo*, Zeleste/Edigsa UM 2022, LP, 1975.
- TOTI SOLER: *Desdesig*, Zeleste/Edigsa UM 2038, LP, 1978.
- TROPOPAUSA: *Tropopausa*, Zeleste/Edigsa UM 2056, LP, 1979.
- TURTÓS, Jordi: *To de «re» per a mandolina i clarinet*, Televisió de Catalunya, 2011,
[https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sputnik/to-de-re-per-a-mandolina-i-clarinet/
video/3798930/](https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sputnik/to-de-re-per-a-mandolina-i-clarinet/video/3798930/).
- VV.AA. *Segovia Viva*. RCA Victor SPL1-2501. 1976. LP.